Avanços em

Literatura e Cultura Portuguesas
Da Idade Média ao Século XIX

Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas.
Da Idade Média ao Século XIX

1ª edição: Abril 2012

Petar Pretov, Pedro Quintino da Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim e Elias J. Torres Feijo (eds.)

Santiago de Compostela, 2012
Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
Através Editora

Nº de páginas: 492
Índice, páginas: 5-7

ISBN: 978-84-87305-55-9
Depósito legal: C 593-2012

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

© 2012 Associação Internacional de Lusitanistas (AIL)
www.lusitanistasail.net
© 2012 Através Editora
www.atraves-editora.com

Diagramacão, impressão e capa:
Sacauntos Cooperativa Gráfica - www.sacauntos.com

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

Índice

Nota do Presidente
da Associação Internacional de Lusitanistas.....9

Nota Editorial.....11

Uma nova edição das Cantigas de Santa Maria.....13
Stephen Parkinson

O Sermão de Abrantes, de Gil Vicente:
Um Exemplo de Sermão Carnavalesco?.....31
Andrés José Pociña López

Que prática tam avessa da rezam:
um charivari cortesão no teatro de Gil Vicente.....41
Márcio Ricardo Coelho Muniz

O alcance simbólico das aves nos emblemas
de Frei João dos Prazeres.....63
Filipa Medeiros Araújo

A atualização lexical de textos literários clássicos.....89
José Maria Rodrigues Filho

A "frauta ruda" e a "horríssona bombarda":
Barbárie e Civilização n'Os Lusíadas.....99
Pedro Madeira

Ostentação do obscuro: o Polifemo de Gôngora
e os loca dira de Corte-Real.....119
Hélio J. S. Alves

Dois comentários setecentistas sobre a obra poética de
Francisco de Sá de Miranda.....129
Thomas Earle

Dom Francisco Manuel de Melo. Epanáfora Amorosa: uma
história de paixão & morte.....145
Artur Henrique Ribeiro Gonçalves

Um dramaturgo portugues na corte espanhola:
procedimentos de reescrita de Matos Fragoso em *El sábio en su retiro y villano en su rincón*.....163
María Rosa Álvarez Sellers

Justica para o judeu (considerações sobre temas e formas recorrentes na comediografia de Antônio José da Silva).....181
Renata Soares Junqueira

A Arte no Sagrado: música e imagem em Coimbra.....199
Maria do Amparo Carvas Monteiro

O Mito da Noite:
configurações do nocturno no imaginário cultural.....221
Rosa Fina e Fernanda Santos

Contributos para a história da reforma do teatro nacional ...231
Ana Clara Santos

Ana Plácido, uma escritora oitocentista exemplar.....249
Cláudia Pazos Alonso

A Balada no Romantismo Português.....267
J. J. Dias Marques

Nos Passos das Jãs. Re-invenção de uma tradição popular.....289
Maria de Lourdes Cidraes

Retórica do exótico na obra de gomes de amorim.....303
Marinete Luzia Francisca de Souza

Zsigmond Kemény: Vida e Sonho. Um destacado romance húngaro decimonónico sobre a vida de Camões.....321
Pál Ferenc

A ascensão do romance em Portugal: alguns apontamentos.....333
Paulo Motta Oliveira

Fatal Dilema de Abel Botelho e a teatralização do conflito interior da personagem.....351
Anabela Morais Brás e e Cândido de Oliveira Martins

Pulsões e diáteses na obra de Abel Botelho.....365
Mário Bruno

O Rapto de Ganimedes: signo da essência do Barão de Lavos.....381
Simone Cristina Manso Escobar

O Bem ou a Liberdade no último ciclo de sonetos de Antero de Quental.....399
Cristina Isabel Lucas Silva

Anthero. Poesia. Visão moral do Mundo.....421
Maria Eduarda Vassallo-McGeoch

Periódicos e descobertas: o exemplo de Cesário Verde.....441
Mauro Nicola Póvoas

Cesário Verde: subjetividade e consciência espaciotemporal (breve estudo do poema longo "Nós").....449
Sônia Maria de Araújo Cintra

A rede férrea alentejana revisitada (1845-1889).....467
Hugo Silveira Pereira

Comissão Científica para o X Congresso da AIL.....487

Nota do Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas

A Associação Internacional de Lusitanistas quer oferecer ao público interessado um alargado conjunto de investigações que possam informar, em boa medida, do estado da arte na pesquisa em ciências humanas e sociais do âmbito da língua portuguesa. Os onze volumes que a AIL publica contam com mais de 250 estudiosas e estudiosos de mais de 100 Universidades e Centros de Investigação da Europa, Estados Unidos da América e o Brasil, prova da extraordinária vitalidade das nossas áreas.

Para este trabalho, foi imprescindível o labor de uma equipa de revisão científica, entre os quais, toda a Direção e o Conselho Directivo da AIL, de alta qualificação e especialidade nos diversos assuntos aqui focados, a quem agradecemos vivamente a sua incessante e rigorosa dedicação.

O X Congresso da AIL, celebrado na Universidade do Algarve, mediou neste processo como marco fundamental. Ele fica também como um fito na nossa vida associativa. Fique aqui o nosso muito obrigado para as entidades colaboradoras da AIL nesse evento. Esta nota toma a sua plena razão de ser como testemunho de sincero agradecimento a todo o grupo humano dessa universidade que o possibilitou e às pessoas que me acompanharam na Comissão Organizadora: Carmen Villarino Pardo, Cristina Robalo Cordeiro, Regina Zilberman e Petar Petrov. Quero, igualmente, estender esse agradecimento ao nosso novo Secretário Geral, Roberto López-Iglésias Samartim, polo seu excelente trabalho co-editorial e organizativo na Associação.

Para o Prof. Petrov e para o Dr. Pedro Quintino de Sousa, coordenador executivo e responsável técnico desse X Congresso, respetivamente, quero reservar as últimas e principais palavras de gratidão: o seu compromisso, trabalho e rigor ficam como inesquecíveis para a Associação Internacional de Lusitanistas.

Nota Editorial

O presente volume faz parte de uma série de 11 que a Associação Internacional de Lusitanistas oferece ao público e aos estudiosos do âmbito das ciências humanas e sociais na esfera da língua portuguesa.

Os contributos que os compõem são fruto de um trabalho e de um processo de seleção e debate intensos. Assim, os textos foram submetidos à sua avaliação por pares, a posterior discussão no X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas organizado entre os dias 18 e 23 de julho de 2011 no Campus de Gambelas da Universidade do Algarve sob a coordenação executiva do Prof. Petar Petrov e, finalmente, à confirmação e revisão final, tendo em consideração os debates mantidos nas sessões do Congresso (em cujo site foram também previamente disponibilizados) e as propostas e críticas apresentadas por cada um dos leitores e ouvintes. De 350 propostas ficaram finalmente algo mais de 250, num processo que tenta garantir o rigor e prestígio académico precisos.

Na organização dos onze volumes agora publicados delineou-se uma tábua temática e cronológica com uma subdivisão de géneros – distingue-se a prosa, a poesia, o teatro e, incluídos nos géneros em causa, a teoria, os estudos autorais e o comparatismo cultural. A cartografia textual apresentada conduz o leitor pelas literaturas e culturas de Portugal (da Idade Média ao século XX), volumes 1 a 5; do Brasil (séculos XV a XX), volumes 6 a 8; de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e África do Sul (século XX) juntamente com as da Galiza (séculos XVIII a XX) no volume 9; pela Cultura e o Comparatismo nas Lusofonias no volume 10 e pelas Ciências da Linguagem no volume 11 (lugar de grande destaque na produção ensaística do Congresso e onde foram abordadas temáticas distintas como o contacto de línguas, análise constrativa, análise histórica, fonética e dialectologia, morfologia e léxico, análise textual e ensino).

Uma nova edição das *Cantigas de Santa Maria*

Stephen Parkinson
Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria,*
Universidade de Oxford

1. Edições das *Cantigas de Santa Maria*

Entre as Cantigas de Santa Maria (CSM) e a Lírica Profana Galego-Portuguesa o contraste é paradoxal. A tradição manuscrita defeituosa da Lírica Profana Galego-Portuguesa – « tradizione povera, tradizione sterile» na frase tão citada de Tavani (1969: 89) – tem levado a uma actividade editorial intensa e polémica, baseada em estudos da estrutura dos manuscritos, da *mise en page* e da presença da métrica no processo editorial (Cunha, 1961, Oliveira, 1984, Gonçalves, 1991, Cohen, 2010, Parkinson, 2006a, 2007). Nas CSM, beneficiando de um corpus compacto de manuscritos de altíssima qualidade, é o debate editorial que se revela pobre and estéril.

Existem apenas três edições de peso das CSM: a do Marqués de Valmar (Cueto, 1889), a edição conimbricense de Walter Mettmann (1959-72=Mettmann I), e a sua sequência castelhana (1986-89 = Mettmann II), hoje em dia considerada definitiva. Rodrigues Lapa (1933) editou uma pequena antologia, Anglés (1943) adaptou a edição de Valmar das estrofas iniciais na sua edição musical, Cunningham (2000) e Fidalgo (2003) editaram as 41 *cantigas de loor*, e Montoya (1999) editou o ciclo do Porto de Santa Maria. Outras antologias, inclusive os volumes complementares das edições facsimiladas dos MSS T (Edilan, 1979) and F (Edilan, 1979-81) reproduzem a edição dominante.[1] As edições

[1] To = Madrid, Biblioteca Nacional, MS 10069 (reproduzido em Monteagudo 2003); E = Real Biblioteca Monasterio de El Escorial, B.I.2 (*códice de los músicos*), reproduzido em Anglés 1943-64 vol. 1; T = Real Biblioteca Monasterio de El Escorial T.I.1 (*códice rico*), reproduzido em Edilan 1979; F = Florença, Biblioteca Nazionale, Banco Rari, 20, reproduzido em Edilan 1989.

online de Montero Santalha (2004) carecem de qualquer comentário ou aparato que distinga as lições novas das antigas ou emprestadas.[2]

As duas edições de Mettman foram recebidas quase sem discussão crítica (excepção feita de Parkinson, 1991). Quem quiser seguir a evolução dos princípios editoriais de uma para outra tem que partir da análise dos textos, porque o aparato minimalista da 2a ed. não admite variantes editoriais, nem identifica os passos nos quais diverge da anterior. Numa Nota Previa (1986-9, I, 47-48), Mettmann informa que passou a dar uma maior importância a leituras concordantes nos MS To e T, embora sem abandonar a sua premessa da superioridade de E:

> No nos hemos atenido con la misma fidelidad como antes al texto básico *E*, sino que hemos concedido más peso a los casos en los cuales los otros manuscritos ofrecen una versión que parece más satisfactória, sobre todo en cuanto a la métrica. [...] En el caso de las *Cantigas* es imposible aceptar o rechazar un variante basándose únicamente en el criterio dela concordancia de manuscritos
>
> (Mettmann, 1986-89: I, 47)

Um elemento positivo na trajetória de MI para MII é a redução significativa nas intrusões editoriais, principalmente no abandono da prática – criticamente indefensável – de indicar qualquer desvio da leitura de E como se fosse uma emenda editorial, e de conservar de todas as variantes dos refrães.[3] Infelizmente, tal redução vem acompanhada pela supressão de grande parte do aparato critico, deixando sem explicação os problemas textuais e métricos, pouco e mal esclarecidos por notas métricas e contextuais. A edição continua a dar proeminência indevida aos epígrafes, considerados parte integrante do texto e da sua numeração por linhas, de maneira que o verso inicial da cantiga se numera a l. 3 ou l. 4, conforme o comprimento da epígrafe.

---

[2] A sua edição de Cantiga 87, por exemplo, apoia-se tacitamente em Parkinson 1987.

[3] Por exemplo, na cantiga 26, Mettmann conserva a alternância entre *joyzo* (do refrão inicial de **E**) e *joizo* (a partir do refrão da 2ª estrofe); na cantiga 28 mantem *deffendudo* nos primeiros refrães, indicando a transição para *defendudo* a partir do quarto refrão.

Na definição do ponto de partida para uma edição global das *CSM*, os primeiros editores confundiram duas questões: a da ordem canónica dos poemas, e a da base textual. Apenas o MS E, integrando a quase totalidade do corpus, oferece uma numeração consistente. O erro de Valmar e Mettmann foi de elevar E por esta razão ao estatuto imerecido de *editio princeps* para questões textuais. Embora a primeira decisão se tenha tornado irreversível, já que a numeração de Mettmann é tão definitiva que não existe qualquer identificação alternativa (por título ou por incipit) para cantigas individuais, a segunda tem sido cada vez mais combatida, através de estudos que apontam as insuficiências codicológicas e textuais de E (Parkinson, 2000; Schaffer 1999, 2000). Na realidade, o estudo da tradição manuscrita mostra que nenhum dos manuscritos tem prioridade, sendo todos produzidos por um processo contínuo de compilação e recompilação, de composição e recomposição (Parkinson, 2007). A tarefa do editor das *CSM* é de continuar o projecto afonsino, utilizando as ferramentas do século XXI, para produzir uma nova compilação acessível para leitores modernos. Em alguns casos teremos que reconstruir um texto que não aparece em nenhum testemunho, ou confessar que as testemunhas existentes são reflexos imperfeitos de um original perdido e não reconstituível (Parkinson 1987, 2007).

2. Principios editoriais

A nova edição oferece um texto de uso prático, para um público amplo de filólogos, estudantes, estudiosos e músicos (sendo este último grupo até agora o menos bem representado).[4] Para tais efeitos, definimos três qualidades necessárias: **clareza métrica, consistência grafémica, intervenção mínima.** Para evitar um texto publicado sobrecarregado de aparatos, a edição crítica será disponibilizada em forma electrónica no site da **Cantigas Database** <http://csm.mml.ox.ac.uk> com links activos a toda a sua informação contextual, e eventualmente a transcrições de todas as testemunhas.

[4] A nova edição realiza-se com o apoio da British Academy (projecto BR 100062). Veja-se agora o site para cantores <http://www.cantigasdesantamaria.com>

Esta comunicação vai abordar principalmente questões métricas e grafémicas. A título de exemplo oferecemos uma versão prévia da nossa edição da cantiga 26.

2.1 Clareza métrica.

Para Mettmann o elemento mais importante da edição métrica é a escolha de um esquema métrico e a sua implementação em *mise en page*. Por esta razão opta pela disposição em versos longos, privilegiando a rima, e adota um principio de sangrado variável pelo qual os versos se dispõem na página segundo a sua contagem métrica. Os esquemas métricos, reduzidos a códigos e muitas vezes errados ou inconsistentes com a *mise en page*, relegam-se para notas de rodapé, e falta quase por completo a discussão de questões de análise métrica.[5]

Ao nosso ver, é mais importante que o próprio texto seja explícito na sua conjugação com o esquema métrico avançado. Deste modo, oferecemos:

- um aparato métrico, com a análise metrica principal e uma indicação clara das alternativas lógicas;
- discriminação explícita no texto de monotongos, hiatos e ditongos;
- indicação de todos os casos de elisão e sinalefa (e não apenas os que se registram nos MSS);
- resolução de todos os casos de hipermetria e hipometria, por emenda ou anotação.

A necessidade de poder indicar uma contagem silábica inequívoca exige convenções claras para a interpretação silábica das letras vogais, o que por sua vez requer a normalização grafémica discutida a seguir. Implica também a escolha editorial das variantes metricamente adequadas (p.ex. *ũu* para o valor bissilábico do artigo indefinido, ao lado de *un* para o valor monossilábico). Ao nível dos princípios editoriais, não nos permitimos a frouxidão de alguns editores face às aparentes oscilações métricas:

[5] Cf Parkinson 1987, 2006b, 2007, no prelo; Montero Santalha 2003

> Não se lhes podem analisar os versos dentro dos princípios duma regularidade rígida [...] pois os acentos do canto, se necessários, haveriam de neles mascarar, ou mesmo eliminar, as pequenas excrescências ou lacunas de sílabas que, não raro, apresentam as lições dos códices
>
> (Cunha, 1982: 167)

Insistimos (com Cohen, 2010), na correcção métrica como elemento central na poética trovadoresca, e admitimos hipometria e hipermetria apenas em três casos: a tradição defeituosa de versos que não admitam emenda métrica; textos de escarnho nos quais a intenção artistica do trovador é de emitir um verso mal-formado; e casos de variação artística do esquema métrico. [6] Assim os intérpretes musicais das CSM terão, finalmente, um texto cuja aplicação à música não implicará um conhecimento profundo da pronúncia do galego-português.

2.2 Consistência grafémica.

Adotamos como pano de fundo os princípios recentemente emitidos para edição de textos galego-portugueses por Ferreiro et al. (2008), pouco diferentes dos de Cohen (2003: 37-40/59-62), que impõem uma normalização grafémica e assim eliminam a extensa variação superficial e irrelevante conservada pelas edições de Mettman.

Em termos concretos, normalizamos a ocorrência de <i>, <y> e <j>, e de <s>, <ss>, <c> e <ç> eliminamos o <h> e as consoantes duplas sem valor distintivo.

No primeiro caso:

- <i> indica a vogal /i/ quando monotongo ou subjuntiva de ditongos eg. *vi, mi, ei, saia, goio, oio (=óleo)* eliminando-se as ocorrências de <*y*> nesta posição;[7]

---

[6] Parkinson 2006, 2010.

[7] Agradeço o comentário agudo de Manuel Ferreiro à minha proposta inicial, de admitir <y> apenas para indicar a semivogal /j/ com função consonântica (casos hipotéticos *goyo, oyo)*. As poucas formas que talvez justifiquem a retenção de <y> in-

- <j> indica a consoante palatal africada /dʒ/ em *oje*, *ocajon, joizo*.

No segundo, indicamos o /s/ apical por <ss> intervocálico, e <s> inicial e final, e indicamos a africada dental /ts/ por <c> antes de <i, e> e <ç> nos outros casos. Em alguns casos esta normalização implicará emendar leituras coincidentes em todos os manuscritos (por exemplo a preferência geral de <ỹ> sobre <ĩ>, aqui subordinada à eliminação geral de <y> como letra vogal). Face à normalização mais extensa de Ferreiro et al (2008), retemos as variações que se revelarem significativas ou do ponto de vista métrico (p. ex. *Basilio* vs *Basillo* na CSM 115, *Ũu* vs *Un*) ou do ponto de vista cronológico, dialectal ou estilístico (*reĩa* vs *reinna*).

Assim a edição exprime a homogeneidade fundamental deste corpus unificado, sem suprimir as marcas de origem cronológica, autoral ou dialectal que se possam identificar. Para identificá-las, empreendemos uma nova técnica de colação, que compara não só os passos correspondentes das testemunhas (colação horizontal), mas a ocorrência de variantes potencialmente significativas dentro da cantiga, do manuscrito, e do corpus inteiro (colação vertical). Um tal estudo apoia-se tecnológicamente e tecnicamente no estudo de corpora informatizados, baseando-se em concordâncias sobre um corpus exaustivo de transcrições manuscritas. No caso de se revelar regularidades na disposição de uma variante, a edição reproduzirá (dentro dos limites da normalização gráfica), esta variação interna. A ediçaõ imporá também uma forma normalizada da cada variante métrica dos nomes próprios: *Jerusalen* em vez de *Jherusalen*, *Jerussalem*, *Jesucristo* por *JesoCristo*, *Jhesu Cristo*, *Jesu-Cristo*, e outros desenvolvimentos assistemáticos da abreviatura *Io Xpo*.

2.3 Intervenção mínima

A edição reduzirá ao mínimo a inserção de pontuação moderna, especialmente o uso do ponto e vírgula <;> para evitar a hipotaxe medieval.

---

cluem *estranyo*, variante de *estranno / estrãio, poçonya* variante de *poçonna.*

Evitaremos igualmente as maiúsculas devotas (retemos a maiúscula em a Virgen mas suprimimo-la em a madre de Deus) e indicamos o encabalgamento interestrófico pela ausência da maiúscula na palavra inicial da estrofa de continuação. A informação contextual, já acessível na Cantigas de Santa Maria Database, não se inclui na edição.

3. Técnica filológica.

A partir das colações especiais acima descritas, procuramos elaborar perfis grafémicos, para estabelecer as regularidades da variação textual e grafémica de todas as palavras ou sequências que admitam variação significativa (em geral, variação que não se eliminar no processo de normalização). É de notar que a variação também pode ser contextual, nos casos em que duas variantes respondem a diferentes contextos linguísticos ou métricos. Para ilustrar os resultados possíveis deste processo, apresentamos três perfis.

3.1 *Magestade/majestade*

O vocábulo <magestade> apresenta uma variante <majestade> ou <maiestade> que eliminamos na normalização da representação dos sons palatais (secção 2.2) mas que revela claramente uma das possíveis regularidades verticais. O Perfil I reproduz a totalidade das ocorrências das variantes. Vê-se claramente que a forma com <g> aparece consistentemente nas leituras do MS To, enquanto os MSS T e E alternam formas com <g> e com <i>, numa distribuição aleatória. Mesmo se a normalização não tivesse indicado <magestade> como forma padrão, seria justificado seleccionar esta variante como preferencial, até nos casos de leitura única em <j> no MS E.

3.2 *Joizo* e derivados.

O substantivo *joizo* e as formas relacionados do verbo *joigar* acusam um jogo mais complexo da variação, que se demostra no Perfil II. (O quadro total é extenso demais para caber no espaço disponível, pelo

qual suprimimos uma série de entradas duplicadas.) No caso do verbo, os dados indicam que os poetas das Cantigas de Santa Maria empregam duas formas do radical do verbo - <julg-> e <joig-> - para funções puramente métricas, contando <julg-> uma sílaba e <joig-> duas. Constitui uma amostra clara da koineização linguística do galego trovadoresco, na retenção de formas duplas para permitir uma flexibilidade métrica.[8] A forma <juizio> ocorre apenas no MS E. A forma verbal <juiga> é rizotónica, enquanto a radical <joig-> é normalmente átona.

3.3 *(e)strela*

O substantivo *estrela* aparece ora com vogal inicial ora sem essa vogal. Na edição de Mettmann verificamos uma hesitação entre duas possíveis explicações da segunda forma: às vezes admite a forma <strela> como variante incondicionada, às vezes analisa-a como forma de *estrela* reduzida por aférese <'strela>. O perfil grafémico III de *estrela* revela que em quase todas as ocorrências a forma <strela> vem antecedida por uma vogal capaz de provocar elisão ou sinalefa, o que permite que analisemos esta forma como redução métrica de <estrela>, eliminando a forma *strela* dos glossários.[9]

Resta um exemplo que parece ainda apoiar a independência de <strela>, a saber o refrão da cantiga 100, «Santa Maria / Strela do dia» (Mettmann 1986-89, I, 304). Neste exemplo é a divisão estíquica que parece impedir que haja elisão ou sinalefa. Na realidade, esta cantiga evidencia uma estrutura dupla metrico-musical, em que se possa analisar ou em versos curtos com rima perfeita ou em versos longos com rima interna.[10] A música implementa a segunda das duas estruturas

---

[8] Outros casos semelhantes incluem *poboo* e *poblo*, *meesmo* e *mismo*.

[9] Chegámos a conclusões idênticas acerca de <spirito> e <spirital>.

[10] A edição de Mettmann opta por versos curtos no refrão e na *vuelta* e versos longos nas *mudanzas*. A de Montero Santalha (2003:5) privilegia a rima e emprega apenas versos curtos. Parkinson (2010) argumenta que é necessário admitir estruturas duplas em várias cantigas.

Santa Maria,	A	*Santa Maria‿estrela do dia*	A
Strela do dia,	A	*mostra-nos via pera Deus e nos guia*	A
mostra-nos via	A		
pera Deus e nos guia.	A		
Ca veer	b	Ca veer faze-los errados	b
faze-los errados	c	que perder foran per pecados	b
que perder	b	entender de que mui culpados	b
foran per pecados	c	son; mais per ti son perdõados	b
entender	b	da ousadia que lles fazia	a
de que mui culpados	c	fazer folia mais que non deveria.	a
son; mais per	b		
ti son perdõados	c		
da ousadia	a		
que lles fazia	a		
fazer folia	a		
mais que non deveria.	a		

4. Cantiga 26

Como amostra do estilo da edição nova, reproduzimos em apêndice uma versão prévia da edição da cantiga 26, com aparato português. Salientamos:

- a disposição gráfica, na qual a numeração de versos é por estrofa e verso;
- a repetição mínima e consistente do refrão, com indicação explícita de encabalgamentos;
- o uso consistente de *julgar* (bissilábico), *juigar* (trissilábico), e j*oizo* (substantivo), segundo as evidências do Perfil grafémico II;
- o aparato métrico, com explicitação de divisão silábica, explicitação e desdobramento de elisões, e de ambiguidades métricas;

- a elaboração de um título breve explicativo, com relegação ao aparato crítico dos epígrafes e dos títulos das vinhetas do MS T.

Perfil grafémico I: magestade

location	Mettm.	To	T	E	F
9.4.6	magestade	mageſtade	maieſtade	mageſtade	
9.10.1	majestade	mageſtade	maieſtade	maieſtade	
25.18.2	Majestade	mageſtade	Mageſtade	maieſtade	
28.5.4	majestade	mageſtade	maieſtade	maieſtade	
42.2.5	majestad'	mageſtad	maieſtad (u)	maieſtad	
51.10.2	magestade	mageſtade	Maieſtafe	Mageſtade	
55.3.2	majestade	mageſtade	maieſtade	maieſtade	
55.7.7	majestade	mageſtade	Maieſtade	maieſtade	
59.5.1	majestade	mageſtade	maieſtade	maieſtade	
132.4.6	Magestade	mageſtade		Mageſtade	
134.5.6	Majestade			Maieſtade	
136.3.3	Majestade			Maieſtade	
161.1.8	Magestade			maieſ[tade (u)	
212.8.5	Majestade			maieſtade	
239.3.6	Majestade			Maieſtade	m^{a}geſtade
245.20.5	majestade			Maieſtade	maieſtade
251.16.3	Magestade			mageſtade	
253.10.8	Magestade			Mageſtade	mageſtade
255.9.6	Magestade	mageſtade		mageſtade	
281.10.1	magestade			mageſtade	
281.10.8	magestade			mageſtade	
281.12.3	magestade			Mageſtade	
285.5.9	Magestade	maieſtade		Mageſtade	maieſtade
285.9.2	magestade	maieſtade		Mageſtade	Maieſtade
321.9.6	Magestade			mageſtade	maieſtade
405.10.2	Magestade	mageſtade			

Perfil grafémico II: joiz/joizo/joigar

			To	T	E	F
1.6.9	juigar/ julgar	2	iulgar	iulgar	juygar	
5.1.5	joiz	2	ioiz U	joiz U	joyz U	
11.5.5	juigado	4	iuigado	iuigado	iuig@do	
20.1.9	julgando	3	iulgãdo	iulgando	iulgando U	
26.R.2	joizo	3	ioizo U	ioyzo/ joyzo U/ ioizo	ioyzo U	
26.R.4	joigar	3	ioigar U	ioigar/ ioygar U/ joygar/ joigar	ioigar U / ioygar	
26.2.2	joizo	3	ioizo	ioyzo	ioyzo	
26.12.3	joizo	3	ioizo	joyzo	joyzo	
26.12.5	julgar	2	iulgar	iulgar	iulgar	
26.13.3	joiz'	2'	ioiz	joiz	ioiz	
26.14.1	joizo	3	ioizo	joyzo	ioyzo	
27.6.1	joiz'	2'	ioiz	ioyz	ioyz	
48.1.5	joizo	3	ioizo U	ioizo U	joyzo U	
50.1.3	julgass'	2	iulgass	iulgass	iulgass U	
50.1.4	joigar	3	ioigar	ioigar	joigar	
70.4.2	joiz?juiz	2	ioiz	ioyz	iuyz	
72.10.3	joiz	2	ioiz	ioiz	joyz	
75.25.8	julgada	3	iulgada	iulgada	iulgada	
75.27.6	joiga	3	ioíga	juyga	ioyga	
76.2.4	juiz	2		ioyz U	iuyz	
107.14.4	julgar	2		iulgar	iulgar	
213.8.5	juigados	3			iuigad9	iuigad9
235.18.2	joiz	2			ioyz	

			To	T	E	F
235.18.3	julgasse	3			iulgase	
238.8.3	joizo	3			ioyzo	joizo
240.10.2	juizo/ joizo	3			iuyzo	joyzo
245.7.7	julgava	3			iulgaua	iulgaua
251.16.6	joiz	2			ioyz	
301.3.1	julgado	2			iugado	iulgado
341.1.5	joizo	3			ioizo U	
346.1.5	joizo	3			ioizo	
346.1.7	juigara	4			iuygara U	
360.1.6	juiga	3			iuyga U	iuiga U
360.3.3	joizo/ juizio	3			iuyzio	joizo
362.10.7	julgando	3	iulgãdo		iulgãdo	iulgãdo
369.3.5	juigado	3			iuygado	
369.9.10	juigasse	4			Juygasse	
378.1.4	juigar	3			iuy/gar U	
389.4.6	juigava	3 ?			iuygaua	
392.1.3	juigado	4			iuygado U	
401.1.11	joizio/ juizio	3	ioizo		iuyzio	
401.6.13	joizo/ joizio	3	ioizo		iuyzio	
418.2.8	julgara	3			julgara	
422.1.3	joiga-lo	3	ioigalo U		ioy|gado U	
422.5.1	juizio	3	ioizo		iuyzio	
426.8.3	joiga-lo	3	ioygalo			

Perfil grafémico III: (e)strela

location	Mettm.	To	T	E	F
1.4.7	strela	ouuá ſtrela	ouuá ſtrela	ouuá Strela	
49.0.2	estrela	á eſtrela (63) U	á eſtrela U	á eſtrela U	
49 refr.	estrela	eſtrela	eſtrela	eſtrela/Eſtrela	
51.4.6	estrela	mũd eſtrela (64)	Mund eſtrela	mũd eſtrela	
54.15.4	Estrella	á eſtrela (69)	á Eſtrela	á Eſtrela	
94.11.9	Strela	ſalue te ſtrela (31)	ſalue te ſtrela	ſaluete ſtrela	
100.0.2	Strela	maria ſtrela (x) U	maria | ſtrela U	maria ſtrela U	
100 refr.	strela	mª ſtrela	n/a	ſtrela	
112.0.2	estrela	uirgẽ eſtrela (ii) U	uirgen eſtrela U	uirgen eſtrela U	
112 refr.	n/a	n/a	eſtrela	eſtrela U [x1]	
180.7.5	Estrela		com eſtrela	com eſtrela	
262.1.7	estrelas			todalas eſtrelas	
299.3.1	Estrela			da eſtrela	da Eſtrela (78)
325.0.2	Strela			nome | ſtrela	nome Strela (104) U
325 refr.	Strela			ſtrela U [x1]	ſtrela
422.16.1	estrelas	as eſtrelas (100)		as eſtrelas	
423.6.1	estrelas	as eſtrelas (FNS1)			
424.1.6	estrela	ena eſtrela (FNS2) U	(lacuna) (t)		
424.3.1	estrela	ena eſtrela	Ena eſtrella		
424.3.5	estrela	á eſtrela	a eſtrella		
424.4.2	estrela	na eſtrela	na eſtrela		
424.5.2	estrela	a eſtrela	(lacuna)		

26 *O romeu de Santiago*

R 1 *Non é gran cousa se sabe*
2 *bon joizo dar*
3 *a madre do que o mundo*
4 *tod' á de joigar.*

1 1 Mui gran razon é que sábia dereito
2 quen Deus troux' en seu corp' e de seu peito
3 mamentou, e del despeito
4 nunca foi fillar.
5 Por en de sen me sospeito
6 que a quis avondar.
R *Non é gran cousa se sabe...*
2 1 Sobr' esto, se m' oissedes, diria
2 dun joizo que deu Santa Maria
3 por un que cad' ano ia
4 com' oí contar
5 a San Jam' en romaria
6 porque se foi matar.
R *Non é gran cousa se sabe...*
3 1 Este romeu con bõa voontade
2 ia a Santiago de verdade
3 pero desto fez maldade
4 que ant' albergar
5 foi con moller sen bondade
6 sen con ela casar.
R *Non é gran cousa se sabe...*
4 1 Pois esto fez meteu s' ao camĩo
2 e non se mãefestou o mesquĩo
3 e o demo mui festĩo
4 se lle foi mostrar
5 mais branco que un armĩo
6 polo tost' enganar.
R *Non é gran cousa se sabe...*
5 1 Semellança fillou de Santiago
2 e disse: "Macar m' eu de ti despago
3 a salvaçon eu cha trago
4 do que fust' errar
5 por que non cáias no lago
6 d' iferno, sen dultar.
R *Non é gran cousa se sabe...*
6 1 "Mas ante farás esto que te digo
2 se sabor ás de seer meu amigo
3 talla o que trages tigo
4 que te foi deitar
5 en poder do cẽmigo
6 e vai te degolar."
R *Non é gran cousa se sabe...*
7 1 O romeu que sen dovida cuidava
2 que Santiag' aquelo lle mandava
3 quanto lle mandou tallava.
4 Poi-lo foi tallar
5 log' enton se degolava
6 cuidando ben obrar.
R *Non é gran cousa se sabe...*
8 1 Seus companneiros poi-lo mort' acharon
2 por non lles apõer que o mataron
3 foron s' e logo chegaron
4 a alma levar
5 demões que a levaron
6 mui toste sen tardar.
R *Non é gran cousa se sabe...*
9 1 E u passavan ant' ũa capela
2 de San Pedro muit' aposta e bela
3 San James de Compostela
4 dela foi travar
5 dizend': "Ai fals' alcavela
6 non podedes levar
R *Non é gran cousa se sabe...*
10 1 a alma do meu romeu que fillastes
2 ca por razon de mi o enganastes.
3 Gran traiçon i pensastes
4 e se Deus m' ampar
5 pois falsament' a gãastes
6 non vos pode durar."
R *Non é gran cousa se sabe...*
11 1 Responderon os demões louçãõs:
2 "Cuja est' alma foi fez feitos vãos
3 por que somos ben certãos
4 que non dev' entrar
5 ante Deus pois con sas mãos
6 se foi desperentar."
R *Non é gran cousa se sabe...*
12 1 Santiago diss': "Atanto façamos:
2 pois nos e vos est' assi rezõamos
3 ao joizo vaamos
4 da que non á par
5 e o que julgar façamos
6 logo sen alongar."
R *Non é gran cousa se sabe...*
13 1 Log' ante Santa Maria vẽeron
2 e rezõaron quanto mais poderon.
3 Dela tal joiz' ouveron:
4 que fosse tornar
5 a alma onde a trouxeron,
6 por se depois salvar.
R *Non é gran cousa se sabe...*
14 1 Este joizo logo foi comprido
2 e o romeu morto foi resurgido
3 de que foi pois Deus servido
4 mas nunca cobrar
5 pod' o de que foi falido
6 con que fora pecar.
R *Non é gran cousa se sabe...*

Mss: **To** 24, **T** 26, **E** 26

Edições
1.2] M2 que 4.1] **V** camynno 4.2] **M2** mesqỹo **M1** mesq[u]ỹo **V** maenfestou; mesquynno 4.3] **V** festynno 4.4] **M2** le 4.5] **V** armynno 5.5] **M1** [no] 6.5] **V** enemigo 7.4] **V** poil-o 8.1] **V** poil-o 10.5] **V** gannastes 12.5] **V** iulgar'

Manuscritos
4.1] **To** camĩo, **T** caminno, **E** camỹo 4.2] **To** mesquĩo **T** mesquinno **E** mesqỹo 4.3] **To** festĩo **T** festinno **E** festỹo 4.4] **E** le 4.5] **To** armĩo **T** arminno **E** armỹo 5.6] **T** inferno 9.3] **T** jaymes 14.2] **T, E** resorgido 14.6] **E** peccar

mise en page
To R0, S1 musicados sob 9 pautas. R1-14 abreviados a ll.1+2 em duas linhas textuais
T R0, SR1-5 musicados, 27 pautas. Refrães integrais
E R0 S1 R1 musicados, 14 pautas. R2-13 abreviados a ll.1+2, numa linha textual

Métrica
7' 5 7' 6 | 10' 10' 7' 5 7' 6 **ou** **13 [7' 5] 14 [7' 6] | 10' 10' 7' 5 7' 6**
N A N A | bb baba A A | bb baba

R2] jo·i·zo R4]= todo_a; jo·i·gar 1.1] sa·bia
1.2] =trouxe_en; corpo_e 2.1] =sobre_esto 2.2] jo·i·zo 2.4] o·i 2.5] =Jame_en (cf. 'James' in 9.3)
3.1] vo·on·ta·de 3.2] San·ti·a·go 3.4] =ante_albergar
4.6] =toste_enganar 5.4] =fuste_errar 5.5] cai·as 6.2] se·er 7.5] =logo_enton
8.1]=morto_acharon
9.1]=ante_ũa 9.2]=muito_aposta 9.5=dizendo_Ai falsa_alcavela
10.3] tra·i·çon
11.2]= Cuja_esta alma foi *alt.*Cuja esta_alma foi 11.4]deve_entrar
12.1]=disse_Atanto 12.2]=esto_assi 12.3] a·o jo·i·zo va·a·mos
13.1]=logo_ante 13.3]=joizo_ouveron
13.5] *elisão necessária:* a_alma onde a trouxeron
alt a alma_onde a trouxeron, a alma onde_a trouxeron
14.5=pode_o que

Epígrafe
Como Santa Maria juigou a alma do romeu que ia a Santiago que se matou na carreira por engano do diaboo que tornass' ao corpo e fezesse pẽedença

To Ind. ioigou **To** que que ia **T, E** diabo **To Ind** tornas **To** fizesse

Títulos de vinhetas (**T**)
1. Como Santa Maria mamentou Jesucristo seu fillo do seu peito.
2. Como o demo pareceu ao romeu en forma de Santiago no camĩo.
3. Como o romeu cortou sa natura e se degolou por consello do demo.
4. Como Santiago quis fillar ao demo a alma do seu romeu.
5. Como Santiago e o demo vẽeron a joizo ante Santa Maria pola alma do romeu.
6. Como o romeu re[s]surgiu per mandado de Santa Maria.

Bibliografia

ANGLES, Higini (1943-64). *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vols. Barcelona: Biblioteca Central.

Cantigas de Santa Maria Database <http://csm.mml.ox.ac.uk>. Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria, University of Oxford.

COHEN, Rip (2003). *500 Cantigas d' Amigo*. Porto: Campo das Letras.

COHEN, Rip (2010). 'Cantar igual. External Responsion and Textual Criticism in the Galician-Portuguese Lyric', *La corónica* 37.2, 5-25

CUETO, Leopoldo del, Marqués de Valmar, ed. (1889). *Cantigas de Santa María de don Alonso el Sabio.* Madrid: Real Academia Española, 2 vols. (republicado Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1990).

CUNHA, Celso Ferreira da (1982). *Estudos de versificação portuguesa (séculos xiii a xvi).* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

CUNNINGHAM, Martin. ed. (2000). Alfonso X el Sabio. *Cantigas de Loor.* Dublin: University College Dublin Press.

EDILAN (1979). *Cantigas de Santa María: Edición facsímil del Códice Rico T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, Siglo XIII.* Madrid: Edilán.

EDILAN (1989-91). *Cantigas de Santa Maria. Edición facsímil del códice B.R. 20 de la Biblioteca Centrale de Florencia, siglo XII.* Madrid: Edilan.

FERREIRO, Manuel, MARTÍNEZ PEREIRO, C.P. e TATO FONTAÍÑA, Laura (2008). *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa/Guidelines for the Edition of Medieval Galician-Portuguese Troubadour Poetry.* Universidade da Coruña: Servizo de Publicacións.

FIDALGO, Elvira (2003). *As Cantigas de loor de Santa Maria (edición e comentario)*, [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia.

GONÇALVES, Elsa (1991). *Poesia de rei: três notas dionisinas.* Lisboa: Cosmos.

LAPA, Manuel Rodrigues, ed. (1933). *Cantigas de Santa Maria.* Lisboa: Imprensa Nacional.

METTMANN, Walter, ed. (1959-72). *Afonso X o Sábio, Cantigas de Santa Maria*, Coimbra: Universidade, 4 vols..

METTMANN, Walter, ed. (1986-89). *Alfonso X el Sabio, Cantigas de Santa María.* Madrid, Castalia, 3 vols.

MONTEAGUDO, Henrique (2003). *Afonso X. Cantigas de Santa Maria. O Códice de Toledo*. Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega.

MONTERO SANTALHA, José-Martinho (2003). 'A estrutura metrico-rimatica da cantiga 100 das Cantigas de Santa Maria', em KOMISSAROV, Boris N., coord., *No espaço lusófono: materiais e artigos*, S Petersburgo: Universidade, pp. 220-32.

MONTERO SANTALHA, José-Martinho (2004). *Cantigas Trovadorescas*. Portal Galego da Lingua. <http://www.agal-gz.org>.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (1998-99). 'Cancionero de Santa María de El Puerto. Edición, traducción y notas', *Alcanate* 1, 115-275.

OLIVEIRA, António Resende de (1984). *Depois do espectáculo trovadoresco*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

PARKINSON, Stephen (1987). 'False refrains in the *Cantigas de Santa Maria'*, *Portuguese Studies* 3, 21-55.

PARKINSON, Stephen (1991), Recensão crítica a Mettmann, *Cantigas de Santa Maria*, vol. II, 1988, *Modern Languages Review* 86, 489-90.

PARKINSON, Stephen. (2000). 'Discussion: Editing the Cantigas de Santa Maria', em PARKINSON, Stephen ed. ,*Cobras e Son. Papers on the Text, Music, and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*, Oxford: Legenda, pp. 66-69.

PARKINSON, Stephen (2006a). 'Rules of Elision and Hiatus in the Galician-Portuguese Lyric: The View from the Cantigas de Santa Maria'. *La coronica*, 34.2, 113-33

PARKINSON, Stephen (2006b). 'Concurrent patterns of verse design in the Galician-Portuguese Lyric', em WHETNALL, Jane e DEYERMOND, Alan, eds, *Proceedings of the Thirteenth Colloquium.* London: Queen Mary, University of London, pp. 19-38.

PARKINSON, Stephen (2007). 'The evolution of *cantiga* 113: composition, recomposition, and emendation in the *Cantigas de Santa Maria*', *La coronica* 35.2: 227-72

PARKINSON, Stephen (2010). 'Questões métricas nas *Cantigas de Santa Maria*: estruturas múltiplas, assimetrias e continuações inconsistentes', em ARBOR ALDEA, Mariña e GUIADANES, Antonio F, eds, *Estudios de edición crítica e lírica medieval galego-portuguesa, Verba*, Anexo 67, pp. 315-36

PARKINSON, Stephen (no prelo). 'Voz e letra da lírica galego-portuguesa', in TORRE, Elisa Gomes da, ed.. *Actas do VII° Coloquio Internacional da Seccão Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Vila-Real, Novembro de 2010*. Lisboa: Colibri.

SCHAFFER, Martha E. (1999). 'Los códices de las Cantigas de Santa María': su problemática', in MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, eds, *El Scriptorium alfonsí. De los Libros de astrología a las 'Cantigas de Santa Maria'*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 127-48.

SCHAFFER, Martha E. (2000). 'The "evolution" of the *Cantigas de Santa Maria*: the relationships between mss *T*, *F*, and *E*', in PARKINSON, Stephen, ed. *Cobras e Son. Papers on the Text, Music, and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria'*. Oxford: Legenda, pp. 186-213.

TAVANI, Giuseppe (1969). *Poesia del duecento nella Peninsola Iberica.* Roma: Ateneo.

O *Sermão de Abrantes*, de Gil Vicente: Um Exemplo de Sermão Carnavalesco?

Andrés José Pociña López
Universidade de Extremadura

Há agora quatro anos que tive a honra de ver publicado um artigo, "Gil Vicente y el carnaval tradicional" (Pociña López, 2007), na revista *Estudios Humanísticos- Filología*, editada pela Universidade de Leão, onde pretendemos pesquisar a incidência, na obra de Gil Vicente, de certos elementos folclóricos, integrados nas celebrações mais tradicionais do Carnaval ibérico. Elementos que, no nosso dramaturgo, estão na origem de um amplo leque de personagens, situações e ambientes que muito se repetem na sua obra e nela são alvo de um muito variegado aproveitamento dramático. Dentre as diversas secções desse nosso trabalho, uma delas dedicava-se a estudar os "sermões carnavalescos" na obra de Gil Vicente, encarando o *Sermão de Abrantes* como o mais importante exemplo deste tipo de discurso, dramático – ou antes, para-dramático. Aquela pequena secção do nosso artigo ficou, sem dúvida, excessivamente breve, e talvez por isso mesmo carente de força demonstrativa; é agora, pois, que pretendemos aprofundar no estudo da natureza real do *Sermão de Abrantes*, que nos parece, de facto, ser um bom exemplo de sermão carnavalesco, um dos melhores no contexto teatral medievo-renascentista português, e mesmo peninsular. Como quisemos então tornar evidente, a nossa investigação acerca das bases folclóricas carnavalescas no teatro vicentino mais não significava do que uma iniciação aos estudos gerais que, do nosso ponto de vista, deveriam ser feitos sobre o tema em causa. Neste sentido, as interpretações que então fizemos, em relação à significação da obra cujo estudo desejamos aprofundar nesta comunicação, haviam de ser necessariamente, como de facto foram, rápidas e pouco pormenorizadas. Além disso, cabe-nos suspeitar que as rápidas e supérfluas pesquisas então desenvolvidas, sobretudo no sentido de tentar-

mos caracterizar o *Sermão* como homilia paródica, poderão não ter sido, por breves, suficientemente convincentes.

Com efeito, o *Sermão*, que então como agora sugerimos que se deve ler em clave satírica, tem sido interpretado por muitos investigadores como admoestação "séria", de tom religioso, moralizante. As escassas páginas que no nosso anterior artigo pudemos dedicar à nossa visão particular sobre o *Sermão* (num contexto que nos forçava a resumir em cerca de vinte páginas todas as nossas ideias sobre todos os aspetos do aproveitamento do tema carnavalesco tradicional na obra vicentina) talvez não nos tenham permitido ser mais eloquentes na defesa dos nossos pontos de vista. É por isso que tentaremos apresentar aqui novos argumentos em abono da nossa teoria fundamental.

O *Sermão de Abrantes*, proferido por Gil Vicente nessa localidade do Ribatejo na noite do nascimento do infante Dom Luís de Portugal, em data de três de Março de 1506, tem sido interpretado "a sério" em muitas ocasiões, como pregação moral, de caráter acre, mesmo apocalíptico. Esta leitura "séria" terá encontrado sempre dificuldades para explicar certos trechos, indubitavelmente cómicos. Assim, o eminentíssimo filósofo Joaquim de Carvalho, demonstrou a sua estranheza perante a comparação do fruto da árvore do Bem e do Mal com diversos frutos da natureza, entre os quais um melão, pormenor ressentido como de mau gosto pelo pensador conimbricense, nomeadamente num contexto hierático, rigoroso, como se julga dever ser um sermão homilético como Carvalho concebia esta obrinha vicentina (Carvalho, 1983: 48). O artigo de Carvalho sobre a Arte de Pregar vicentina, onde o comentário se acha inserido, consiste num magnífico ensaio, digno de todo encómio, sobre o domínio da retórica sacra por parte de Vicente; deixou porém passar interpretações erradas como esta, por causa da sua vontade de achar um tom moralizador, a um texto puramente sarcástico. Uma leitura cómica do texto teria revelado a oportunidade da comparação. Por outro lado, Osório Mateus, numa sua edição do sermão, incluindo um pormenorizado estudo dele, interpreta este opúsculo fazendo dele, mais uma vez, uma leitura séria (Mateus 1989), considerando-o um sermão de Quaresma, num tempo, portanto, bastante propício para pregações moralizantes do tipo que se suporia ser esta. Em datas mais recentes, a

professora Graça Abreu apresentou uma comunicação, no decurso do Congresso de Lisboa sobre Gil Vicente, em 2002, publicada no ano seguinte nas *Actas* do Congresso (Abreu, 2003), onde se volta a fazer uma leitura do texto em clave ética; a professora Abreu segue de perto as apreciações do professor Mateus, aprofundando na consideração do texto como homilia da Quaresma. Boa parte do estudo baseia-se numa muito acertada comparação entre o sermão e o diálogo de Todo o Mundo e Ninguém, no *Auto da Lusitânia*. Não toma em conta tal estudo, porém, o caráter burlesco que o *Sermão de Abrantes* (como, de resto, também o *Diálogo de Todo o Mundo e Ninguém*) tem. Nem será preciso relembrar que a comicidade vicentina não supõe nunca míngua nenhuma de um sentido altamente moral, antes muito pelo contrário, moralidade e comicidade cooperam em muitos dos seus trechos, baseando-se no conhecido método tópico do *delectando instruere*. Parece-nos, porém, que para o caso do *Sermão*, o *delectando* vai muito para além do *instruere*, perdendo-o mesmo de vista, ou servindo objetivos de instrução apenas num sentido metafórico – mais concretamente, parodístico.

O caráter quaresmal da peça é objetivamente errado. As datas de começos de Março, em que o sermão, como sabemos, foi pronunciado, parecem indicar a época da Quaresma como aquela em que a pregação teria sido proferida. Porém não raro o Carnaval pode recuar até começos de Março (como é, de facto, o caso neste ano 2011 em que redijo estas linhas, direi de passagem), como é aqui o caso. O professor Paul Teyssier, de saudosa recordação, aplicando o método do Calendário Perpétuo, conseguiu demonstrar que 3 de Março de 1506, a data da pregação, foi de terça-feira de Entrudo: assim o expõe, com efeito, no seu livro, *Gil Vicente – O Autor e a Obra* (Teyssier, 1982: 104-105), onde faz dele uma classificação que o insere no domínio das obras satíricas, como sermão carnavalesco. Porém, a brevidade imposta ao livrinho de Teyssier terá sido a razão, sem dúvida, que o impediu de demorar-se em análises ou ensaios de interpretação do texto.

Por ter sido proferido integramente em castelhano, esta obra deveria citar-se como *Sermón de Abrantes*, segundo parecer de Stephen Reckert (Reckert, 1983: 16); porém, segundo o costume da *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*, na sua *Taboada* aparece o título em portu-

guês, como "Hûa pregaçam feyta em Abrantes ao nacimento do iffante dom Luis"[1] [f. (3) dos iniciais, não numerados]. O texto ocupa, na *Copilaçam* de 1562, os ff. 251 r. a 253 v., constando do Livro Quinto, "que he das trovas & cousas meúdas" [f. 250], logo após a paráfrase do *Salmo de Miserere mei Deus* e por diante do *Pranto* por D. Manuel I.

Pormenor curioso, o *Sermón* desapareceu totalmente na segunda edição da *Copilaçam* vicentina, de 1586[2], alvo da manipulação inquisitorial. Índice seguro da sua irreverência, segundo nos quer parecer[3]. A razão de a Inquisição ter rejeitado a inclusão da peça na *Copilaçam* semelha bem evidente: os membros do Santo Ofício deveram sem dúvida considerá-la uma blasfémia, uma paródia dos sermões eclesiásticos. Entre o ano 1506, em que o sermão foi pregado, e o 1586 medeia, além do mais, o Concílio de Trento, que terá acabado com práticas bastante permissivas nos tempos de Carnaval (Caro Baroja, 1979: 305-314; Pociña López, 2007: 308-309), como eram as prédicas carnavalescas. O facto deveria ser tido em conta, por forma a evitarmos leituras "sérias" ou "moralizantes" do texto.

Nenhuma dúvida nos resta, todavia, quanto ao facto de Gil Vicente ter dominado à perfeição a arte de pregar sermões eclesiásticos; neste

---

1 As citações da obra de Gil Vicente fazem-se sempre pela edição dirigida por José Camões (Vicente, 2002). Recorremos diretamente à edição em fac-símil (publicada entre os vols. III e IV), já que mantemos alguma discrepância a respeito dos critérios de transcrição empregados na edição propriamente tal (que figura nos vols. I e II), como temos manifestado em mais do que uma ocasião (fundamentalmente em Pociña, 2006: 23-24). O texto aparece, pois, seguindo as edições quinhentistas, mais em concreto a *Copilaçam de Todalas Obras* de 1562 (Vicente, 2002: vols. III e IV), com as mínimas alterações – apenas aquelas que possam tornar legíveis trechos que, de outra maneira, poderiam empecer demasiado na leitura. As citações têm a sua referência entre parênteses retos, apenas pelo número de fólio (f.), em arábigos, seguido de v., quando fólios em reverso. As citações do *Sermão de Abrantes* identificam-se apenas pela abreviatura "SR.", seguida do número de fólio da *Copilaçam* em que o trecho citado figura.

2 Publicada também na magna edição de José Camões (Vicente, 2002), volume IV, entre as pp. 6 e 560.

3 Com efeito, na *Copilaçam* de 1586, a paráfrase do Salmo (considerada como perfeitamente "ortodoxa") dá passagem diretamente ao pranto por D. Manuel I (Vicente, 2002: IV, 539-540).

sentido, coincidimos plenamente com o parecer de Joaquim de Carvalho, expresso no seu artigo antes referido (Carvalho, 1983). Gil Vicente demonstra esse domínio no seu sermão abrantino; fá-lo, porém, através da paródia – só se pode parodiar eficientemente uma homilia quando se domina a retórica sacra: é por isso que a eficácia cómica, aqui, é máxima. Graças a Reckert (Reckert, 1983: 185-196) sabemos que Vicente conhecia muito bem lugares-comuns da oratória, usuais nestes casos, como as tão recorrentes alusões aos sintomas que anunciam a agonia de um ser humano, aplicadas num sentido metafórico, como referidas ao fim próximo do mundo, e organizadas em escala progressiva; recurso empregado por grandes oradores como Bernardo de Bustis, ou no anónimo *Speculum Morale*, obras várias vezes publicadas, entre finais do século XV e começos do seguinte. Porém, o conhecimento profundo de tais lugares comuns é usado, aqui, num sentido parodístico.

O Mundo, a Humanidade, a História, estão a dar sinais de irem acabar daqui a pouco tempo. Tal tema, nada novo na oratória religiosa, volta mais uma vez a ser pregado na inflamada invectiva vicentina. Não é por vez primeira que o tema aparece tratado na sua obra: ele é bem patente no *Auto da Feira* [*Copilaçam*, f. 36], na *Barca do Purgatório* [f. 49 v.], no diálogo dos diabos na *Lusitânia* [f. 243 v.], e de modo bem explícito e contundente, em *La Sibila Cassandra* [f. 12], como também tem sido revelado por Reckert (Reckert, 1983: 182-184). Queremos acrescentar agora que o assunto do "exame médico de um paciente" também está presente numa outra peça vicentina, onde é tratado, desta vez, em forma cómica: na mordaz sátira chamada de *Auto dos Físicos* [ff. 245 v. – 249 v.]. Digamos de passagem que o auto foi interpretado, de maneira absolutamente magistral a nosso entender, pela professora Maria José Palla (Palla, 2006: 23-55), como sendo um auto de natureza carnavalesca, onde, sob as vestes de uma farsa "médica", lateja uma complexa simbologia claramente alusiva ao Entrudo.

Não é em absoluto estranha, ao Carnaval medieval, antes muito pelo contrário, a *personificação*, não do mundo, neste caso, mas do próprio Carnaval. Interessa-nos especialmente o facto de tal personificação ir acompanhada, não raro, de um "diagnóstico" sobre a iminente "morte" do paciente, paciente que não é outro, que o próprio Carnaval.

É esta ideia que anda por trás dos famigerados "Enterros do Entrudo", com formas específicas como o chamado "entierro de la Sardina" (nomeadamente em Madrid e, a partir daí, noutras partes da Espanha) ou o "enterro do Bacalhau" ou, simplesmente, enterro do Entrudo, em Portugal (Trindade, 1953), ou ainda, sob formas insuspeitas, em tradições como o "Enterramento do Loro Ravachol", no entrudo de Pontevedra, só para lembrar alguns exemplos. No seu célebre e enxundioso estudo sobre o Carnaval, Julio Caro Baroja recolheu a cópia de umas "aleluyas" (folhetos de cordel recolhendo quadras populares enfeitadas de iluminuras alusivas aos textos dos versos), referentes às Carnes Tolendas de Barcelona, em alguma data impossível de determinar (pois não se recolhe no livro), mas que se pode situar entre os finais do século XIX e os começos do XX (Caro Baroja, 1979: 54-57). Nessas quadras fala-se do final do período tridual como de uma morte, a morte de um homem, cuja existência é cortada pela Parca: "La Parca [...] el hilo de su existencia [*id est*, do Carnaval]/ en un instante ha cortado", diz-nos a "Aleluya 24" (Caro Baroja, 1979: 55); morte que é chorada por todos: "van llorando los chiquillos/ su inesperada muerte", en la "Aleluya 25" (Caro, 1979: 56); pranto nem sempre trágico, pois muitos se lembram do defunto a carpir por ele com "lágrimas de buen vino", assim na "Aleluya 45": "lloran su cruel destino/ estos sinceros amigos/ con lágrimas de buen vino" (Caro, 1979: 56).

Foram estas, e outras, coincidências, que nos levaram a defender, talvez um tanto às pressas, somos conscientes disso, uma interpretação do *Sermón de Abrantes* no sentido de uma prédica de "Enterro do Entrudo", de "Enterro do Bacalhau", no nosso anterior estudo, já citado (Pociña López, 2007: 311-312). Segundo esta visão, que continuamos a defender, o sermão, pronunciado na Terça-Feira de Entrudo de 1506, muito provavelmente na noite desse dia para o seguinte, coincidiria plenamente com o contexto temporal próprio para este tipo de celebrações. O discurso anima a aproveitar "convenientemente" os últimos momentos de um mundo que fenece: esse mundo é o carnaval. Ao longo do texto, faz-se uma pintura muito acurada de um estado de demência geral que tem tomado conta do mundo. É a folia do Entrudo (fundamentalmente, SR., f. 252 v.). E, ao longo do parlamento, vão-se apresentando os sinto-

mas que nos declaram ser *esse mundo* que está a morrer. Coincidência com os "Enterros de Entrudo": é um homem que morre, e esse homem é o Carnaval, agora comparado com o Mundo. Mas o próprio Carnaval é um mundo: um mundo transfigurado por pouco tempo, por "um momento de sonho", que acaba logo, "na quarta-feira", segundo a tão conhecida canção de Vinícius de Moraes. No Entrudo, cada qual se disfarça de aquilo que não é, tenta levar, por uns dias, a vida dos poderosos deste mundo, esquece a sua própria miséria; segundo Gil Vicente, "apaña la ropa" (SR, f. 252 v.), um dos sintomas de morte recolhidos na pregação. Ora, não é difícil perceber a ação de se disfarçar por trás desse "sinal", desse sintoma: pois não é o disfarce um dos elementos mais importantes, talvez o mais importante, do Carnaval? Assim se diz que este mundo em decomposição apanha a roupa, "la ropa que halla, agena, y la suya" (*ibidem*); o desassossego é máximo, pois se pressente a morte já próxima: "–Quiérome vestir, quiérome llevantar,/ ¡oo, llevantadme! Quiero ser conde,/ quiero señoría, conde & donde." (SR. 253 r.), e continua: "¡No quiero esta rienta (= "renta"), dadme un obispado!" , "quiérome yr a Roma, quiero arcebispar,/ quiero ser papa...!" (*ibidem*).

É o desvario que domina o mundo, é ele o mal que o possui, o mal que está a acelerar a sua morte. Mas esse desvario é justamente a *folia* carnavalesca, portanto, a *folia* que está a acabar com o seu próprio dono e senhor – com o próprio Entrudo. Desvario, folia – loucura, em fim de contas. No momento de dar início ao seu sermão, Vicente assume o papel de um *Louco*, mais ou menos comparável aos seus famosos parvos. Pede licença para ser louco *por um curto espaço de tempo* ("aquesta vez sola"), o que será compensado pela liberdade que o próprio outorga ao seu auditório, jocosamente, de poderem ser os membros que o formam, néscios para toda a vida: "que me den licencia/ aquesta vez sola, ser loco por oy,/ y toda su vida, licencia les doy,/ que puedan ser necios con reverencia" (SR, f. 251 r.). Isso é dito logo no começo do sermão, cujo tema, exposto um pouco dantes, é "non volo, volo & deficior", traduzido no próprio texto como "no quiero, quiero, es por demás" (*ibidem*); parece que as palavras foram escritas, segundo recolhe a didascália adjunta ao texto na *Copilaçam*, por um *parvo*, por um *tolo* (*stultus*): "habentur

verba ista originaliter in pariete istius aulae quae scripsit aliquis stultus"[4] (*ibidem*). O autor continua dizendo o que não quer fazer (o *non volo*): não falará sobre coisas profundas, nao irá às funduras da retórica sacra tradicional, nem quer entrar em discussões abstrusas, mostradas no texto de modo evidentemente cómico, como o famoso exemplo: "no quiero arguyr si el fructo vedado/ si era mançana, o pera, o melón" (SR., f. 252 r.). Do que ele sim quer falar, e do que irá falar, é das "cosas que tienen más pies" (*ibidem*). Que coisas são essas, que têm mais pés? As coisas relativas à *dança*, pois claro!, a dança desenfreada: "quiero deziros que moça y vieja/ y viejo y moço, monja y frayle,/ todos andamos al son de su bayle,/ vós y yo, y aquél y aquélla" (*ibidem*), esplêndido painel do ambiente de Carnaval.

Gil Vicente não deixará de queixar-se da brevidade e celeridade com que este "mundo" folião foge de nós, escorrega-nos por entre as mãos. O *tópos* da *brevitate vitae* é recorrente em toda a História da Literatura Universal; mas não menos conhecido o lugar-comum da brevidade do Carnaval, lembrado por exemplo na canção de Vinícius que há um momento mencionávamos. Pormenor interessante: a dada altura do sermão diz-se-nos do "mundo", desse mundo que está a morrer, que "ya estaa al cabo de sus *tres jornadas*" (SR, f. 252 v., sublinhado meu). Ora que mundo é esse, que apenas dura *três* jornadas? Não é difícil adivinhar: *três* dias justamente dura o Carnaval.

No *Libro de Buen Amor* do Acipreste de Hita, descreve-se a passagem do Carnaval para a Quaresma mediante uma imagem simbólica: a batalha alucinante entre Don Carnal e Doña Cuaresma (Hita, 1996: 265-280, quadernas 1067-1127). Temos aqui o aspecto cósmico da agonia de Carnaval (melhor do que "*do* Carnaval"), como guerra que atinge toda a vastidão do mundo. Também, temos o Carnaval personificado, como Don Carnal. Aspectos que se encontram reflectidos no sermão vicentino, se bem que subtilmente misturados e complicados. Como também nos *Físicos*, onde o Carnaval é um padre apaixonado que morre. Como também no *Pranto de Maria Parda*, a velha que, depois de ter percorrido as ruas à procura de vinho, infrutuosamente, sente-se morrer e

[4] "Essas palavras achavam-se originalmente na parede da mesma sala (onde Vicente pregou o seu discurso), e foram escritas por algum idiota".

dita testamento. Talvez seja possível reconstruir todo um ciclo carnavalesco na obra de Gil Vicente, ciclo farsesco ao lado dos ciclos litúrgicos inúmeras vezes reconhecidos no seu teatro (Natal, Paixão...). Nessa direção apontam decididamente estudos como os de Maria José Palla (Palla, 2006) ou João Nuno Alçada (Alçada, 2003: 311-392); por seu lado, Cardoso Bernardes mostrou até que ponto as farsas e *sotties* medievais francesas, integradas no ciclo carnavalesco, influenciaram as farsas de Gil Vicente (Bernardes, 2006: vol. I, pp. 225-317).

Don Carnal, no *Libro* de Hita, é obrigado a cumprir uma penitência, facto que dá ao discurso um tom de moralidade ao qual, há que admitir, Gil Vicente também não é alheio. O dramaturgo português amplifica o tema, resumindo-o ao mesmo tempo, misturando em menos de 400 versos toda a pequena "história" do Entrudo, desde a destruição anual do mundo, mercê à loucura generalizada que provoca, até ao anúncio da iminente morte do próprio Carnal, após breve intervalo de três dias: eis a duração de "esse mundo" que "no puede turar", e "quiérese finar" (SR., f. 252 r.), eis também a duração da vida de esse homem que apresenta *nove* sinais certos (*id est, três vezes três*) de estar a morrer.

Referências bibliográficas

ABREU, Graça (2003). "Nascimento e fim: júbilo e reflexão", *in Gil Vicente 500 Anos Depois. Actas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa* (em 2 vols.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. I, 355-368.

ALÇADA, João Nuno (2003). *Por ser cousa nova em Portugal. Oito Ensaios Vicentinos*. Coimbra: Ângelus Novus.

BERNARDES, José Augusto Cardoso (2006). *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2 vols.

CARO BAROJA, Julio (1979). *El Carnaval (Análisis Histórico-Cultural)*. Madrid: Taurus.

CARVALHO, Joaquim de (1983). "Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar" (1ª ed.: Coimbra, 1948), reimpressão na *Obra Completa*

de Joaquim de Carvalho. História da Cultura-II, prólogo de José V. de Pina Martins. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 45-134.

HITA, Juan Ruiz, Arcipreste de (ed. 1996). *Libro de Buen Amor*, edição de Alberto Blecua. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.

MATEUS, Osório (1989). *Pregação*. Lisboa: Quimera (Cadernos "Vicente").

PALLA, Maria José (2006). *Trilogia Vicentina: A Roda do Tempo. O Calendário Folclórico e Litúrgico no Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Edições da Universidade Nova.

POCIÑA LÓPEZ, Andrés José (2006). *Gil Vicente y las Naves de los Locos*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones.

_____(2007). "Gil Vicente y el carnaval tradicional", *Estudios Humanísticos. Filología*, nº 29, Universidad de León, 283-315.

RECKERT, Stephen (1983). *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

TEYSSIER, Paul (1982). *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

TRINDADE, Cachulo da (1953). "O enterro do Bacalhau", *in Mensário das Casas do Povo*. Lisboa, ano VII, nº 82, pp. 14-16.

VICENTE, Gil (ed. 2002). *As Obras de Gil Vicente*, edição coordenada sob a direcção científica de José Camões (em 5 vols.). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Que prática tam avessa da rezam: um charivari cortesão no teatro de Gil Vicente

Márcio Ricardo Coelho Muniz
Universidade Federal da Bahia
Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 - CNPq

E se reclama
que sendo tam linda dama
por ser velho me avorrece
dizei-lhe que mal desama
porque minha alma que a ama
não envelhece.
(Gil Vicente. *O velho da horta*)

Oh! triste quem se enamora
de ninguém!
(Gil Vicente. *O velho da horta*)

Como se da sua própria vida se tratasse! Com efeito,
trata-se da sua própria vida, abandonada agora quase
por completo pela esperança [...]
(ZIMIC, 2003, p. 111)

1.

As epígrafes acima, de certa forma, sintetizam o modo como venho lendo a farsa *O velho da horta*, de Gil Vicente. Explico. As palavras de Stanislav Zimic, agudo leitor de Gil Vicente, comentam a fala final do Velho na cena em que o Alcaide, acompanhado por quatro Beleguins, vem prender Branca Gil, alcoviteira que finge intermediar os amores do idoso hortelão pela Moça. Seu amor, até então concretamente traduzido pela figura da jovem, evaporou-se, tornou-se nuvem, nada, quando o pano da farsa representada pela Alcoviteira caiu, e ele descobriu que Branca Gil vinha enganando-o e roubando-lhe. Consciente do ingênuo engano a que se submetera, o Velho exclama: "Oh! Triste quem se enamora/ de ninguém!". Zimic surpreende sinceridade na fala do Velho ["Como se da sua própria vida se tratasse!"], sensibiliza-se com o fim anunciado para os amores de nosso serôdio amante e ainda pergunta: "Será possível que o leitor não fique também comovido?" (2003, p. 111). Eu, leitor, comovo-me sempre ao ler a farsa.

O motivo maior de minha comoção relaciona-se diretamente à primeira daquelas epígrafes. Ao fazer com que o Velho defenda a tese de que a alma não envelhece – por isso achar tão natural seu amor pela Moça ("[...] minha alma que a ama/ não envelhece") –, Gil Vicente expressa um surpreendente realismo. Não falo de realismo de cena, situações ou personagem, cuja representação ganha ares verossímeis em seu teatro (BERNARDO, 1996, p. 350 e ss.); mas, sim, de realismo dos sentidos, das emoções, fruto da experiência ou da observação. Vicente sabe que os sentimentos não têm idade, podem alcançar-nos em qualquer momento ou ocasião. Permitir-se vivê-los ou expressá-los, sim, é uma decisão que se acomoda segundo conveniências e valores sociais, historicamente mutáveis. O amor de uma pessoa mais velha por uma mais nova, por exemplo, tão condenável à época de Gil Vicente, em nossos dias não causa mais tanta espécie. No máximo, discretos comentários conservadores ou invejosos olhares.

O texto de Stanislav Zimic sobre *O velho da horta*, se bem o entendo, constrói-se no sentido de dignificar o amor do hortelão, por entender que este é um dos propósitos do dramaturgo. Opondo-se a leituras

que se limitam a entender a farsa apenas em seus aspectos cômico e satírico, Zimic afirma que

> Pensar [...] que a obra tem apenas um estrito propósito satírico e exemplar [...] equivale a subestimar a grande subtileza e complexidade psicológica com que é retratada a personagem; equivale a menosprezar a capacidade de compreensão de Gil Vicente em relação a um muito precário problema humano – evidente de forma ampla em todas as suas obras – e equivale também a esquecer a sua finíssima sensibilidade de poeta do sentimento amoroso
>
> (ZIMIC, 2003, p. 107).

As falas retratando o sentimento que arrebata o Velho com a simples entrada da jovem em sua horta, ainda que eivadas de fórmulas e conceitos comuns aos poetas quinhentistas, transmitem não apenas a "finíssima sensibilidade" e enorme capacidade poética de Gil Vicente, mas principalmente conseguem configurar um amante tomado pelo amor, deslumbrado pelo objeto amado. Embora as respostas da Moça denunciem a aparente inadequação daquele discurso, pelo inesperado e pelo anacronismo, o amor do Velho inspira sinceridade e resulta tocante ao leitor que busca algo mais do que o discurso satírico na farsa vicentina. Difícil não se sensibilizar. Mais ainda quando, ao final, o castelo amoroso tão fragilmente construído pelo Velho desaba com a entrada do Alcaide e dos Beleguins, revelando a farsa das ações da Alcoviteira. Lirismo e drama amoroso são, a meu ver, elementos fortes na constituição d'*O velho da Horta*. Portanto, a defesa da dignificação do amor tardio de nosso amante, por parte de Zimic, tem minha inteira concordância.

Todavia, não podemos esquecer, Vicente escolhe o gênero da farsa – que, como já afirmou o próprio dramaturgo, são "todas chocarreiras/ nam são muito finas sem outros primores" (*Devisa de Coimbra*, 62-63)[1]

[1] Todas as citações de obras de Gil Vicente serão feitas a partir de VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols. Indicarei apenas o título da peça e o número dos versos citados. Quando a citação for de *O velho da horta*, limitar-me-ei à indicação dos versos citados.

– para tratar de amor tão delicado. Outros gêneros teatrais cultivados pelo poeta seriam certamente mais apropriados aos temas amorosos, como o auto romanesco[2]. "Dulce retórica y escogido estilo" são os predicados que o dramaturgo entende apropriados ao elevado amor que enlaça o príncipe Dom Duardos e sua amada, a princesa Flérida, no romanesco *Dom Duardos*; ou do cavaleiro Amadis de Gaula e sua "sem par" Oriana, no *Amadis de Gaula*. Mas, quando decide encenar o "grão fogo de amor" que atiça nosso serôdio amante, Vicente opta pela farsa chocarreira, sem os "primores" dos romances cavalheirescos.

A rubrica inicial do auto pouco diz sobre o contexto da encenação, o que nos poderia dar indicações do porquê da escolha do gênero. A rubrica limita-se ao argumento da farsa, rigorosamente anunciado. Ao lê-la, logo ficamos sabendo que um rico e honrado homem, passeando uma manhã por sua horta, deparou-se com uma jovem, "de muito bom parecer"[3], e por ela se enamorou perdidamente. Por intermédio de uma alcoviteira, "gastou toda a sua fazenda", mas não alcançou ganhar o amor da jovem. Ao fim, a Alcoviteira foi punida por seus atos, e a "moça [se] casou honradamente". Para além do argumento, somos informados pela rubrica de que a farsa foi encenada para D. Manuel I, em 1512. A propósito do quê? A encenação fazia parte de que festejo? O que a motivou? Nada sabemos. Todas as outras rubricas do auto quase nada mais indicam do que entrada e saída das personagens, pouco contribuindo para além de revelar a movimentação cênica.

Por outro lado, se tivermos em conta algumas referências temporais presentes na fala das personagens, como a da Velha, mulher de nosso amante, que lhe repreende o amor tardio relacionando ironicamente os repentinos desejos viris do Velho e a entrada da primavera – "Agora co as ervas novas/ vos tornastes vós granhão" (336-337)–, podemos inferir que a encenação deu-se na primavera de 1512. Se a isso somarmos a pro-

[2] Recorro aqui à nomenclatura desenvolvida por Antônio José Saraiva para classificar os autos de Vicente (Cf. SARAIVA, 1992). Lembremo-nos que no Prólogo à edição de 1586 do *Dom Duardos*, dirigido a D. João III, Gil Vicente volta a esta distinção de temas apropriados aos gêneros que cultivava.

[3] O elogio de tipo cortesão usado para descrever a Moça na rubrica não pode passar despercebido. Aplicado a uma vilã, revela-se inapropriado e pode já ser índice do farsesco que se deseja construir.

vável presença, compondo o público assistente, de boa parte dos nobres referidos na ladainha da Alcoviteira, dita para reanimar o desfalecido Velho, não será de todo inexato situarmos a encenação da farsa num dos saraus reais, espaço e situação lúdica no interior do qual bem se ambienta a leveza chocarreira de uma farsa, e contexto em que, sopõem os críticos, se encenaram boa parte das farsas vicentinas. Assim, ainda que não saibamos com exatidão os elementos motivadores da criação de *O velho da horta*, podemos inferir-lhe com certo grau de certeza o contexto: uma festa nos salões reais, festa para animar as quentes noites primaveris da corte, teatro dentro da festa, teatro para festa, enfim, uma das fortes motivações do teatro em qualquer época, teatro pelo teatro.

Solicitado a divertir a corte com seus autos, Vicente recorre a um tema tradicional, largamente encenado, teatral ou poeticamente, desde a Antiguidade até a contemporaneidade vicentina, nos poemas e diálogos dos *Cancioneiros* ibéricos: os amores serôdios. Pense-se, por exemplo, no anônimo castelhano *Diálogo entre el viejo, el Amor y la mujer hermosa*, ou o *Diálogo entre el Amor y um viejo*, de Rodrigo Cota, cuja estrutura, o diálogo sem ação, e narrativa dramática são distintas de nossa farsa, mas cujo tema, a inadequação do amor de um velho por uma jovem, é o mesmo. José Oliveira Barata afirma que "por certo" Vicente conheceu o diálogo de Cota (1993, p. 72). A similaridade do tema e do início das obras sugere esse contato[4]. A longa tradição do tema e as diferenças no desenvolvimento das ações e nas caracterizações das personagens são, porém, suficientes para afirmar a independência e certa originalidade de Vicente no tratamento do tema tradicional.

E aqui chego ao caminho indicado no título desse texto: a meu ver, Gil Vicente faz dessa festa teatral um verdadeiro *charivari* cortesão, atualizando com lirismo e riso o tema dos amores senis por uma jovem, e, de soslaio, cortejando e jogando com todos os nobres citados na longa ladainha da Alcoviteira, e provavelmente presentes na representação do auto.

---

[4] O *Diálogo* do Anônimo castelhano, por exemplo, se inicia com um monólogo do velho contra o mundo, seu pior inimigo, algo próximo à glosa do *Pater Noster* com que se inicia *O velho da horta*, no qual nossa amante pede proteção e apoio divino frente à fraqueza humana.

Segundo Miguel Ángel Pérez Priego, tanto o anônimo castelhano *Diálogo entre el viejo, el Amor y la mujer hermosa*, como o *Diálogo entre el Amor y um viejo*, de Rodrigo Cota, inscrevem-se no "género carnavalesco del *charivari*" (1997, p. 117). Da mesma forma, penso que é esta festa carnavalesca que melhor traduz o espírito da farsa *O velho da horta*[5]. Com a particularidade de o *charivari*, aqui, não se dirigir a uma pessoa específica, mas, sim, a um grupo de cortesões, e ter um tratamento mais leve, mais *gentil*, mais cortês, do que os festivos *charivaris* populares. De onde discordar de José Oliveira Barata quando aponta certo desmedimento de tamanho e "violenta sátira" na ladainha da Alcoviteira:

> [...] Gil Vicente dilata pequenos núcleos críticos que poderiam ser mais abreviados sem qualquer prejuízo para a economia dramática da obra. Pensamos concretamente na invocação que a alcoviteira faz de vários "santos" protectores do Amor. Através dessa longa ladainha soube Gil Vicente desferir uma violenta sátira aos nobres da corte, na sua maioria poetastros de menor valia sempre prontos a arder no fogo de Cupido. A hábil estratégia de Gil Vicente pode ser vista como forma de na corte *encenar o ridículo* dessa mesma corte, procedimento que não será único ao longo da sua produção (BARATA, 1993, p. 73. Itálico do autor).

Como bem lembra o crítico português, Gil Vicente é um hábil estrategista. Não me lembro de acusações sobre desmedimentos ou acentuadas desproporções na construção de cenas ou passagens em seus autos. Não que ele mantenha equilíbrio e proporções clássicas, seu teatro está ramificado na tradição dramatúrgica medieval, como bem já demonstrou José Antônio Saraiva (1992). O exagero, todavia, não é uma de suas marcas. Por outro lado, no ambiente em que inferimos tenha sido representada a farsa, o de um sarau na corte, em que devem predominar a leveza e a ligeireza da festa, "encenar o ridículo" dos amores senis é absolutamente possível, mas desferir uma "violenta sátira" a quem o assiste e, principalmente, é por ele *gentilmente* referido é muito pouco provável. Revelaria pouca habilidade para um artista que sabe que o riso deve ca-

[5] Outros autos de Gil Vicente já foram analisados em perspectiva de diálogo com essa festa medieval. Confira-se, por exemplo, ALÇADA, 2003.

ber no campo dos jogos cortesãos. Seria, no mínimo, uma descortesia. De onde, a meu ver, o cuidado com a caracterização da personagem do Velho, de que fala Zimic, e do lirismo que impregna todas suas falas. Por isso, falo em *charivari* cortesão.

2.

Hilário Franco Jr., em seu livro sobre a história do país imaginário chamado Cocanha (1998), informa que a palavra *charivari* surgiu provavelmente no séc. XIV, embora se possa atestar a presença de sua prática nos séculos anteriores. Jean-Claude Schmitt afirma que a primeira menção ao rito do *charivari* encontra-se numa obra literária do séc. XIV, o *Romance de Fauvel*, "escrito entre 1310 e 1314 por um clérigo tabelião [...], Gervais du Bus" (SCHMITT, 1999, p. 186). Segundo Franco Jr., o ritual marcava um protesto pelas transgressões cometidas por um indivíduo contra uma determinada comunidade, que, se sentindo prejudicada, saía às ruas para expor ao ridículo o transgressor da ordem (FRANCO JR, 1998, p. 128 e ss.).

Segundo outro estudioso da história do riso, o também historiador José Rivair Macedo, "o ritual apresentava-se na forma de um desfile, cujos participantes apareciam mascarados ou fantasiados, realizando gestos cômicos , insultuosos e obscenos, provocando enorme algazarra com gritos, risos e cantos, batendo em caldeirões, caçarolas, guizos, arreios de animais" (MACEDO, 2000, p. 244). Era uma espécie de "serenata grotesca" (FRANCO JR, 1998, p. 129).

E contra o que se insurgia a população que organizava o *charivari*? Contra uma jovem que escolhia casar-se com um rapaz estrangeiro a sua comunidade, tirando as oportunidades dos rapazes solteiros de sua aldeia, que por isso protestavam; contra moças de vida desregradas, que se casavam grávidas, que se envolviam com homens casados; contra adúlteros; contra homens dominados e que apanhavam de suas mulheres; contra os que eram muito violentos; mas, principalmente, contra as segundas núpcias de viúvos, principalmente os ricos, que já possuíam estabilidade social, pois tiravam moças, nas palavras de Jean-Claude Schmitt, "do 'estoque' das esposas potenciais a que os jovens da mesma aldeia ou das aldeias vizi-

nhas podiam pretender" (SCHMITT, 1999, p. 189), de onde o protesto pelo casamento daqueles. Importa lembrar, ainda com Schmitt, que o protesto não buscava impedir o casamento, mas, sim, conseguir alguma compensação pela "perda", que possibilitasse aos jovens irem "chorar suas mágoas" ao longo da noite nas tabernas (1999, p. 188).

Como se vê, "o *charivari* apresenta-nos traços importantes de manifestações ritualizadas de hostilidade coletiva denunciada pelo riso mordaz e cruel ao qual ficavam sujeitos infratores da ética familiar [e do grupo]" (MACEDO, 2000, p. 244). Uma festa, como tantas outras, conservadora das tradições, algo violenta e denunciadora das infrações.

3.

O *charivari* vicentino, a meu ver, não se constrói pela sátira mordaz, violenta, mas pelo riso cúmplice. Explico-me. A farsa d'*O velho da horta*, em síntese rápida, toma como mote de seu enredo o motivo central da festa carnavalesca do *charivari* medieval: os amores de um homem mais velho por uma moça, que, nas palavras de Jean-Claude Schmitt, deveria pertencer ao "estoque" dos jovens da aldeia, como de fato será o destino da Moça na farsa. Todavia, ao riso a que será submetido junta-se uma caracterização do Velho nitidamente simpática por parte do poeta, acentuando-lhe o lirismo das expressões amorosas e a sinceridade dos sentimentos, como chama atenção Zimic. Cumplicidade do público para com o Velho, mediada pela fina sensibilidade do poeta. Observemos a construção desse *charivari* cortesão. Centrar-me-ei em dois momentos distintos e distantes da farsa, mas que contribuem significativamente para a construção do *charivari* que se encena: a glosa do *Pater Noster*, fala inicial do Velho; e a ladainha da Alcoviteira quando do desmaio de nosso idoso amante.

As opiniões e interpretações sobre o significado da glosa do *Pater Noster* são diversas e, algumas vezes, conflitantes[6]. Para Segismundo Spi-

[6] Registro que não me foi possível consultar dois estudos sobre *O velho da horta* que bem podem iluminar questões que aqui trato. Refiro-me ao texto de María Victoria Navas, "O *Velho da horta* de Gil Vicente", publicado no livro *Homenaje a Alonso Zamora Vicente,* de 1988; e o texto de Stephen Reckert, "A sintaxe dramática de *O velho*

na, a glosa tem a função de "caracterizar o Velho e criar o cômico", revelando "sua beatice e ignorância religiosa, na execução puramente mecânica da oração" (1988, p. 23). Antônio Sérgio de Sousa, no pólo oposto, afirma que a glosa é "um dos mais nobres, mais religiosos, mais puros cantos de arroubo lírico que seria possível fantasiar" (Ensaios 1, p. xxxii, *apud* ZIMIC, 2003, p. 104). Zimic, apontando excessivo elogio na interpretação de Antônio Sérgio de Sousa, considera a glosa "uma expressão religiosa séria, digna e muito genuinamente sentida", entendendo que a oração revela "uma inflexão muito pessoal e com uma entrega completa de seus sentimentos" (2003, p. 104). Ainda segundo o crítico americano, "o cômico não aparece de modo algum em nenhuma parte da oração" (2003, p. 104). Recorrendo a um estudo de Luciana Stegagno Picchio que se dedica exclusivamente à interpretação da glosa do *Pater Noster* vicentino, Zimic lembra a afirmação da professora italiana de que, fora do contexto, a glosa causa uma impressão "di assoluta serietà, di ortodossa devozione" (PICCHIO, 1961, p. 192). De fato, numa leitura que não considere o contexto de enunciação, esta pode ser a impressão causada pela glosa do Velho. Todavia, como não considerar o contexto em que ela se insere, o da farsa? O estudo de Picchio, inclusive, pretende inserir a glosa num contexto ainda maior, o da poesia medieval goliarda, de propósito quase sempre paródico quando toma textos "sérios" para glosar:

> Ma basta che noi restituiamo la preghiera alla sua funzione introdutiva di una farsa scoppiettante di comicità perchè la sua intenzione risulti con chiara evidenza. É quanto noi intendiamo fare qui: dimonstrare cioè l'intento parodistico e satirico del "Pater Noster" del *Velho da horta* e per questa via affermare una volta di più la piena conoscenza da parte de Gil Vicente di schemi poetici di procedenza medivale e goliardica [...] (PICCHIO, 1961, p. 192-193).

Assim como Zimic, penso que as opiniões polares de Spina e de Sousa fogem muito daquilo que é possível ler na glosa feita pelo Velho. Por outro lado, não consigo desvinculá-la de seu contexto de enunciação, uma

da horta", publicado no livro *Estudos portugueses: homenagem a Luciana Stegagno Picchio,* de 1991.

farsa, encenada provavelmente num sarau real para divertimento da corte. Embora não a leia em sentido puramente cômico – creio que há certa solenidade perceptível, particularmente nas duas primeiras partes da oração, pela manutenção quase integral do texto em latim e pela glosa que o amplifica em tom respeitoso –, penso que, sempre considerando o contexto de enunciação, os males futuros que atingirão nosso pobre amante já estão sutilmente anunciados na súplica final da terceira parte da glosa. E, é claro, não devemos esquecer que estamos lendo texto teatral, construído para ser encenado e, por isso, há de se levar em conta o dizer, o gestual, a inflexão corporal e de voz, enfim, tudo aquilo a que certamente recorreu o ator[7] na busca da caracterização da personagem. Ainda que quase nada disto seja recuperável hoje – as rubricas da farsa não ajudam na reconstituição do tom assumido pelo Velho na encenação –, não há como desvincular este início do contexto geral da farsa. Atentemos para a Glosa do *Pater Noster*:

> *Velho:* Pater noster criador
> qui es in celis poderoso
> sanctificetur senhor
> nomen tuum vencedor
> nos céus e terra piadoso.
> Adveniat a tua graça
> regnum tuum sem mais guerra
> voluntas tua se faça
> sicut in celo et in terra.
>
> Panem nostrum que comemos
> cotidianum teu é
> escusá-lo nam podemos

[7] Não são poucos os críticos que consideram plausível a possibilidade de Gil Vicente ter também atuado em muitos de seus autos. Dados de sua biografia, como idade e naturalidade, foram muitas vezes retirados de falas de personagens que se imagina ele tenha representado. É claro, por sua provável idade avançada, o Velho da farsa é sempre lembrado como uma dessas personagens a que o próprio Vicente teria dado corpo (PRATT, 1931; SLETSJOE, 1965; TEYSSIER, 1985; RECKERT, 1983; entre outros).

inda que o nam merecemos
tu da nobis hodie.
Dimitte nobis senhor
debita nossos errores
sicut et nos por teu amor
dimittimus qualquer error
aos nossos devedores.

Et ne nos Deos te pedimos
inducas per nenhum modo
in tentationem caímos
porque fracos nos sentimos
formados de triste lodo.
Sed libera nossa fraqueza
nos a malo nesta vida
amen por tua grandeza
e nos livre tua alteza
da tristeza sem medida (01-19).

Repare-se que a oração em latim está quase integralmente reproduzida na Glosa[8]. Os acréscimos feitos, a glosa em si, parecem ter propósitos bem específicos em cada uma das três partes, para além de assegurar a rima que sustenta a musicalidade dos *versos*. Na primeira, termos qualificativos (criador, poderoso, senhor, vencedor, piedoso) exalçam os valores da divindade. Na segunda, realça-se a dívida do homem com a graça divina ("que comemos", "escusá-lo nam podemos/ inda que o nam merecemos", "nossos errores"). Até aqui, uma glosa que guarda, como disse acima, a solenidade da oração. Já na terceira parte os acréscimos são maiores[9] e seu conteúdo prepara a entrada no tom gracioso do início do

[8] "Pater noster qui es in caelis/ sanctificetur nomen tuum/ adveniat regnum tuum/ fiat voluntas tua/ sicut in caelo et in terra/ panem nostrum quotidianum da nobis hodie/ et dimitte nobis debita nostra/ sicut et nos dimittimus debitoribus nostris/ et ne nos inducas em tentationem/ sed libera nos a malo/ amen". Tomo a transcrição em Latim e a respectiva tradução para o português de VICENTE, 2002, vol. 5, p. 176.

[9] Dividindo-se a oração em latim em dez versos, como na nota anterior, repare-se que cinco deles estão inclusos na primeira parte da Glosa; outros três estão reproduzidos na segunda parte; e os dois versos finais estão presentes na terceira parte. Conside-

diálogo do Velho com a jovem. O tema da terceira parte é o das tentações que afligem os homens e que podem levá-los ao pecado (*et ne nos inducas in tentationem/ sed libera nos a malo*). Ao pedido, o Velho acrescentará duas justificativas, a fraqueza da perseverança humana ("porque fraco nos sentimos") e o baixo de nossa constituição ("formados de triste lodo"). E, por fim, outro pedido, mas que carrega um tom mais pessoal, a revelar uma particular condição do Velho, a tristeza que lhe abate na velhice ("e nos livre tua alteza/ da tristeza desmedida"), que será confirmada pela farsa e momentaneamente revertida pelo amor e pelo fogo da vida que lhe proporcionará a jovem ("Porque a minha hora d'agora/ val vinte anos dos passados" [129-130]).

Ainda que o tom da Glosa não seja o cômico, não consigo desvinculá-la do que se seguirá e interpretá-la como uma preparação para o cômico que se instaurará ao longo da farsa. E não apenas o cômico, mas a própria moralidade que o acompanha, pois a fraqueza que o cegará, levá-lo-á à "desmedida" do amor e jogá-lo-á na tristeza para a qual ele pede proteção. Sua reflexão ao final da farsa parece confirmar esta leitura: "Que sentias/ triste velho em fim dos dias?/ Se a ti mesmo contemplaras/ souberas que nam sabias/ e viras como nam vias/ e acertaras" (767-772). Comicidade e moralidade que farão rir, buscando correção, da condição de amante do Velho, como espera o *charivari*.

E não é necessário ir longe no texto da farsa para se confirmar isto. A estrofe seguinte à Glosa, que marca o encontro e o início do longo diálogo entre o Velho e a Moça, já o denunciam. Veja-se:

> *Entra a Moça na horta e diz o Velho:*
> Senhora benza-vos Deos.
> *Moça:* Deos vos mantenha senhor.
> *Velho:* Onde se criou tal flor?
> Eu deria que nos céus.
> *Moça:* Mas no chão.
> *Velho:* Pois damas se acharão

rando-se que a primeira parte da Glosa é formada por uma estrofe de nove versos e que a segunda e terceira são estrofes de dez versos, não é difícil perceber que os acréscimos na terceira parte, a última, são maiores.

Que nam são vosso sapato.
Moça: Ai como isso é tam vão
e como as lisonjas são
de barato.

A "benção" e os elogios que faz à jovem nada guardam da contrição que poderia ter a enunciação da Glosa que lhes antecede. Entra-se de imediato no discurso da lisonja amorosa, inclusive com a imagem tópica do contraste entre *céu* e *chão*, a que a Jovem logo tratará de desmascarar qualificando-a de *vã* e *barata*. Assim, se estou certo na leitura que proponho, temos logo ao início da farsa o delineamento do tom cômico que a perpassará ate o final. Todavia, se a Glosa ao *Pater Noster* e o longo diálogo entre o Velho e a Moça preanunciam o tema sobre o qual a farsa se constituirá, é a ladainha dita por Branca Gil, a alcoviteira que intermedeia os amores de nosso idoso amante, que melhor configurará o *charivari* cortesão que penso ser o vetor da farsa.

4.

No encontro com a Alcoviteira, logo após negar o chamado à razão de sua esposa, que reprova seus amores alegando a idade avançada ("*Velha*: Já vós estais em idade/ de mudardes os costumes" [346-347]), o Velho expõe a Branca Gil a situação que o aflige:

Velho: O caso é: sobre meus dias
em tempo contra rezão
veo amor sobre tenção
e fez de mi outro Mancias
tam penado
que de muito namorado
creo que me culpareis
porque tomei tal cuidado
e do velho testampado
zombareis (385-394).

Transformado em "outro Mancias" – o trovador galego já era à época modelo dos amantes infelizes e mártir do amor[10] – e ciente de que seu enamoramento é "contra rezão" e de que por "tal cuidado" poderá ser alvo de zombaria, o Velho dá o mote para as palavras e ações da Alcoviteira: "Mas ante senhor agora/ na velhice anda o amor/ o de idade d'amador/ de ventura se namora" (395-399). Segundo Branca Gil, a Ventura guerreira, agora, interessa aos novos, aos de "idade d'amador", a Ventura do amor , por sua vez, envolve os homens mais velhos. O tempo, "agora", é o do enredo da farsa, que a ladainha logo fará coincidir com tempo da representação, daqueles que a assistem, atualizando e contextualizando melhor as ações.

Quando, no auge da emoção amorosa, nosso idoso amante esmorece, a Alcoviteira desfia, então, a ladainha em que roga ajuda de grande número de "mártires" e "santos" cortesãos. Em realidade, nobres de destaque na corte de D. Manuel I, provavelmente presentes na encenação da farsa, por isso também *gentilmente* referidos, e, em sua grande maioria, de idade avançada:

> Ó precioso santo Arelhano
> mártir bem aventurado
> tu que foste marteirado
> neste mundo cento e um ano.
> Ó sam Gracia
> Moniz tu que hoje em dia
> fazes milagres dobrados
> dá-lhe esforço e alegria
> pois que és da companhia
> dos penados.

[10] Para identificação das figuras históricas referidas tanto na fala do Velho quanto na ladainha de Branca Gil, consultei e repito as informações presentes nos já clássicos estudos de FREIRE, 1944, e VASCONCELOS, 1949. O quinto volume, o das notas, das *Obras de Gil Vicente* preparado por José Camões (VICENTE, 2002) confirma e segue grande parte das notícias trazidas por aqueles dois mestres.

[...] Ó senhor
Tristão da Cunha confessor
ó mártere Simão de Sousa
polo vosso santo amor
livrai o velho pecador
de tal cousa.
[...]

Ó mártere santo amador
Gonçalo da Silva vós
vós que sois um só dos sós
prefioso em amador
apressurado.
Chamai o marterizado
dom Jorge d'Eça a conselho
dous casados num cuidado
socorrei a este coitado
deste velho.
[...]

Todos santos marteirados
socorrei ao marteirado
que morre de namorado
pois morreis de namorados (444-507).

O fidalgo castelhano João Ramírez de Arellano, tornado santo "marteirado" por longos "cento e um ano", dá início ao rol de nobres chamados a ajudar o companheiro em idade e em amores. O Tesoureiro da Moeda e irmão fundador da Misericórdia, Garcia de Moniz, torna-se milagreiro e apoiador dos que sofrem. O Capitão-Mor da Armada portuguesa que foi à Índia em 1506, Tristão da Cunha (1460-1540) – com idade próxima à de Gil Vicente –, junto com o poeta do *Cancioneiro Geral* e conselheiro do rei, Simão de Sousa, são chamados a livrar o "velho pecador/ de tal coisa". O também poeta do *Cancioneiro Geral*, Gonçalo da Silva, "santo amador", e o fidalgo da corte de D. Manuel I, Jorge d'Eça, "marterizado",

são convocados pelo lado dos casados para socorrer o pobre Velho desfalecido. E esses são apenas alguns dos fidalgos, de idade avançada, que fingidamente "morre[m] de namorado", mencionados pelo texto e chamados a ajudar na sofrida demanda do amante.

Impossível saber se todos os nobres referidos estavam de fato presentes, ainda que esta repetida estratégia de Vicente de convocar o público que o assiste a participar da encenação permita-nos inferir que sim. Também difícil hoje captar os sentidos das pequenas mensagens em entrelinhas que haveria em cada uma dessas menções, e que poderiam provocar o riso da platéia e dos referidos. Conhecia Vicente a vida privada desses nobres e suas histórias amorosas? Privava o poeta de conversas em que eles falavam dos encantos que as moças lhe produziam? Murmurava-se na corte sobre amores furtivos desses nobres com mulheres mais jovens? Sabiam os demais espectadores dessas histórias? Nenhum dessas perguntas é passível de uma resposta segura. Mas, da mesma forma, não é totalmente improvável uma resposta positiva para uma ou para todas as perguntas. De todos os modos, o que aqui interessa é que esse conjunto de nobres de idade avançada conforma, de certa maneira, o espelho coletivo dos amores serôdios sobre os quais a farsa, de maneira *gentil*, se constrói. Se a prática do amor juvenil era comum a esses nobres senhores não sabemos, mas o ridículo da situação que a farsa denuncia poderia atingir a todos. De onde todos rirem do *espelho às avessas* que é a história do Velho, de que são convidados a participar, ainda que pela simples referência.

Todavia, Branca Gil não clama a ajuda apenas de nobres senhores:

> Polo livrar [ao Velho]
> as virgens quero chamar
> que lhe queiram socorrer
> ajudar e consolar
> que está já pera acabar
> de morrer (508-513).

Um número semelhante de donzelas e damas da rainha D. Maria, "as virgens", são convocadas a socorrer o pobre amante desfalecido. Desfia-se, assim, não apenas um rol de nomes de jovens nobres, que muito

provavelmente acompanhavam a rainha na assistência da farsa e que se vêem lisonjeadas pela menção pública de seus nomes, mas também uma longa lista de qualificativos a realçar a beleza e as qualidades morais dessas jovens nobres:

> Ó santa dona Maria
> Anriques tam preciosa
> queirais-lhe ser piadosa
> por vossa santa alegria.
> [...]
>
> Ó santa dona Joana
> de Mendonça tam fermosa
> preciosa e mui lustrosa
> mui querida e mui oufana.
> [...]
>
> Santa dona Violante
> de Lima de grande estima
> mui sobida muita acima
> d'estimar nenhum galante.
> [...]
> Ó santa dona Maria
> de Taíde fresca rosa
> nacida em hora ditosa
> quando Jupiter se ria [...] (514-575).

Os muitos qualificativos aplicados às donzelas e damas da rainha D. Maria referidas na ladainha realçam aspectos de juventude e beleza ("preciosa", "fermosa", "lustrosa", "mui sobida", "fresca rosa") e contrastam com os adjetivos com que são caracterizados os "santos" e "mártires" convocados na primeira parte da ladainha. A dessemelhança qualificativa, para além da beleza, evidencia a diferença de idade dos grupos referidos: idosos senhores, jovens donas. Afinal, é disto de que trata a farsa, do amor de homens mais velhos dedicado a jovens donzelas.

5.

Deste *charivari* cortesão, festa do teatro num sarau na corte de D. Manuel I, não ressalta, como busquei demonstrar, uma "violenta sátira" ou mesmo um "riso mordaz e cruel" contra velhos e nobres amantes. A "finíssima sensibilidade" e a "grande subtileza" do poeta (Zimic, 2003), não permitem que o riso farsesco descambe para a sátira crua. Vicente opta pela elegância do jogo cortesão. O assunto é referido, figuras públicas são mencionadas e convidadas a participar do jogo, mas a farsa encena os amores do Velho hortelão, personagem de teatro, permitindo o riso e também a solidariedade de todos com seu sofrimento.

No entanto, como se representa um *charivari*, a moralidade reparadora se presentifica. "Rezão" e "siso" são repostos em seus devidos lugares, reconstruindo o equilíbrio que a paixão desestabilizou. A fala final do nosso enganado e triste Velho sintetiza e enraíza a moral defendida pela festa, pelo *charivari*:

> *Velho*: [...] ó velho siso enleado
> quem te meteu desestrado
> em tal contenda?
>
> Se os jovens amores
> os mais tem fins desastrados
> que farão as cãs lançadas
> no conto dos amadores?
> [...]
> Quero-m'ir buscar a morte
> pois que tanto mal busquei.
> Quatro filhas que criei
> eu as pus em pobre sorte.
> Vou morrer
> elas hão de padecer
> porque nam lhes deixo nada
> de quanta riqueza e haver

fui sem rezão despender
mal gastada (760-782).

A sátira é atenuada pelo lirismo. Rimos, mas somos cúmplices e solidários com a dor do Velho. Recebemos o ensinamento moral do inadequado da situação, da ameaça financeira e familiar que ela pode implicar, mas saímos convencidos da sinceridade dos sentimentos de nosso amante e, portanto, aceitamos a máxima: "alma que [...] ama/ não envelhece". Este movimento entre riso solidário e moralidade permite a Vicente cortejar aqueles que o assistem, referindo-os inclusive textualmente, e, ao mesmo tempo, "encenar o ridículo" do comportamento de alguns deles. É a festa do *charivari* cortesão.

Referências bibliográficas

ALÇADA, João Nuno. Charivari, *rébus* e heresia na fala do Diabo picardo do *Auto das Fadas.* Em: _____. *Por ser cousa nova em Portugal: oito ensaios vicentinos*. Lisboa: Angelus Novos, 2003, p. 311-392.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: HUCITEC/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARATA, José Oliveira. *Invenções e cousas de folgar: Anrique da Mota e Gil Vicente*. Coimbra: Minerva, 1993.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente.* Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Média*. Trad. de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FRANCO JR., Hilário. *Cocanha: a história de uma país imaginário*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Vida e obras de Gil Vicente "trovador, mestre da Balança",* Lisboa, Revista Ocidente, 1944, 2ª ed. rev.

MACEDO, José Rivair. Charivari e ritual judiciário: a cavalgada infamante na Europa medieval. *In*: TELLES, Célia Marques; SOUZA,

Risonete Batista (Orgs.). *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Salvador: Quarteto, 2005, p. 392-399.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo; EdUNESP, 2000.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Angel (Ed.). *Teatro Medieval: Castilha*. Barcelona: Crítica, 1997.

PRATT, Óscar de. *Gil Vicente: notas e comentários*. Lisboa: Livr. Clássica, 1931.

RECKERT, Stephen. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: IN/CM, 1983.

RIBEIRO, Cristina Almeida (ed.). *Velho.* Lisboa: Quimera, 1991.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 4 ed. Lisboa: Gradiva, 1992 [1ª ed. 1942].

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHMITT, Jean-Claude. Ritos. Em: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário temático do Ocidente medieval*. Coord. Trad. de Hilário Franco Júnior. Bauru/São Paulo: EdUSC/Imprensa Oficial, 2002, p. 415-430.

SLETSJOE, Leif. *O elemento cênico em Gil Vicente.* Lisboa: Casa Portuguesa, 1965.

SPINA, Segismundo. *Gil Vicente*. Brasiliense: São Paulo, 1998.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Il *Pater Noster* dell'*Auto do Velho do Horta*: interpretazione di um passo di Gil Vicente, *Annali Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, 3, Napoli, 1961, p. 191-198.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: ICALP, 1982.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas vicentinas: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Notas I a V*. 2 ed. Lisboa: Revista Ocidente, 1949.

VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/ Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002, 5 vols.

ZIMIC, Stanislav. *O velho da horta*. Em: ASSUNÇÃO, Ana rosa *e outros. Ensaios Vicentinos: A Escola da Noite*. Coimbra: A Escola da Noite, 2003, p. 97-112.

O alcance simbólico das aves nos emblemas de Frei João dos Prazeres

Filipa Medeiros Araújo
Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos

A atracção pela imagem é, sem dúvida, uma das características da sociedade moderna que mais a aproxima da cultura barroca, profundamente seduzida pela fruição visual proporcionada pela arquitectura refinada, que incrustava nos edifícios verdadeiras obras-primas das artes decorativas. Daí que a Literatura europeia se tenha deixado conquistar por essa estética de particular sensibilidade pictórica, cuja expressão máxima foi plasmada na fecunda tradição emblemática. É sobejamente conhecido que da fonte alciatense[1] emanou um torrencial fluxo criativo que invadiu os meios editoriais do velho continente, dando origem a obras descendentes do *Emblematum liber* nas mais variadas línguas. No entanto, essa corrente parece ter perdido força ao longo do seu percurso até Portugal, destino em que a produção emblemática "comparativamente ao que aconteceu em algumas outras regiões periféricas, foi modesta, tardia, frustrada e derivativa" (Amaral, 2008: 2).

Reconhecemos que a escassez do espólio sobrevivente, o aparecimento difuso das obras já na fase final do séc. XVII, a lamentável mutilação das ilustrações nos raros exemplares que chegaram ao prelo e a natureza subserviente de grande parte das composições, muitas vezes tomadas como meras imitações, adaptações ou traduções de livros estrangeiros, são factores de desânimo inicial para a investigação nesta área. Parece-nos, contudo, que a matéria

[1] O famoso *Livro dos Emblemas* mereceu mais de centena e meia de edições entre os séculos XVI e XVII, consagrando-se como uma das obras mais difundidas em toda a Europa, reformista e contrarreformista, promovendo além disso um profícuo trabalho de anotações, comentários e traduções, que preenchem um vasto período de multifacetada recepção desde a primeira edição (Augsburgo, 1531) até meados do século XVIII (Green, 1972). Em Portugal, Vasco Mousinho Castelbranco foi um dos primeiros cultores dos emblemas, em língua vulgar, quer numa parte do *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas* (1596), quer ainda nos *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemas* (ms. BNPortugal, Cod. 13167).

merece um estudo mais aprofundado, por motivos de natureza cultural, histórica e literária. Em primeiro lugar, o *corpus* subsistente, e resistente, testemunha o inequívoco conhecimento das tendências em voga nos grandes palcos literários internacionais, acentuando a ligação do nosso país à cultura europeia. Além disso, a forte dimensão iconográfica da emblemática teve inegável influência no desenvolvimento da azulejaria portuguesa, como arte aplicada da simbologia visual. Por último, cumpre afirmar que, para além de ser o primeiro livro de emblemas português a utilizar a estrutura tripartida (*inscriptio, pictura, subscriptio*), o *Príncipe dos Patriarcas* é talvez o único merecedor desse título, pelo que vale a pena conhecer melhor o seu contributo para o enriquecimento da Literatura nacional num contexto cultural que oferece ainda muitas surpresas por desvendar (Landwehr, 1976: 159).

Recordemos que o final do século XVI submeteu Portugal a um significativo movimento de reforma e reorganização das Congregações Religiosas, cujo tridentino ímpeto renovador fez renascer a Ordem dos Monges Negros[2]. As instituições monásticas concorriam fervorosamente pela influência sobre a orientação pastoral das almas, bem como a vida cultural e a acção sócio-caritativa, para além de competirem na capacidade de atrair a vocação imberbe dos jovens, que procuravam um ninho onde pudessem alimentar o sonho de realização pessoal.

Não admira, pois, que João Alves, tal como muitos outros meninos da cidade invicta, tenha desde cedo conhecido e admirado a grandiosidade da obra beneditina, pelo que aos catorze anos recebeu o negro hábito, no Convento de Tibães[3], cabeça e sede da Congregação, que formou uma "plêiade

[2] Note-se que D. Sebastião abdicou dos bens monacais do padroado régio em favor da Congregação, como recompensa à significativa acção expansionista dos frades que fizeram a mensagem de S. Bento percorrer todo o país e viajar até ao Brasil. De facto, a força e o dinamismo da sua presença no norte de Portugal ganharam corpo no imponente mosteiro de S. Bento da Vitória, cuja edificação foi decidida já no período de soberania filipina.

[3] Estudou depois Filosofia no Mosteiro de S. Miguel de Basto e Teologia no Colégio de Coimbra, alcançando profunda erudição nas Letras sagradas e profanas. Esta formação ensinou-o a polir as arestas do discurso com tal perfeição que granjeou o lugar de orador evangélico na Corte de Lisboa, e podemos considerar que os seus ouvintes tiveram acesso privilegiado à sua elegante oratória, uma vez que, apesar de ter colocado a sua natural eloquência ao serviço da divulgação da sua Ordem, como Cronista Geral a partir de 1683, o parco registo escrito remanescente não faz justiça

ilustre de monges, santos e sábios, pregadores e missionários, escritores e artistas" (Dias, 1993: 119). Pela leitura dos testemunhos literários que sobreviveram, podemos constatar que a pena de Frei João obedecia a dois amos: o intuito morigerador do literato seiscentista e o gosto hagiográfico do frade beneditino[4]. Deste modo, procurou inspirar-se nos exemplos de santidade para traçar um modelo de excelência para os caracteres políticos[5] e para os ministros do Senhor[6].

Foi esse pressuposto didáctico e pedagógico que presidiu à composição da obra que melhor ilustra o engenho criativo do autor seiscentista, *O Príncipe dos patriarcas S. Bento.* Este ambicioso projecto de homenagem ao legislador da Ordem previa uma série de quatro volumes[7], mas o inexorável gesto

---

ao seu copioso labor. Sobre o percurso biobibliográfico de Frei João dos Prazeres (Porto, 31.08.1648-Cucujães, 4.03.1709), filho de Francisco Alvares e Ana Barbosa, veja-se Diogo Barbosa Machado (1933:669) e Inocêncio Francisco da Silva (1860: 25; 1883: 337), bem como as fontes citadas por Geraldo Dias (1979: 352) e Martim de Albuquerque (2001).

4 Os *Apontamentos Beneditinos* de Frei Francisco de S. Luís (Ms. Singeverga, 83v.) exaltam a qualidade erudita e elegante das suas obras, mas infelizmente nem todas chegaram a passar pelos prelos, ditando o seu desaparecimento. Da memória desses manuscritos, subsiste apenas o nome imortalizado pela referência de Barbosa Machado, que menciona a *Vida do Cardial D. Verissimo de Alancastro,* o *Thezouro de Graças,* integrado no volume dos *Favores e revelações de S. Gertrudes*, e o *Theatro de Virtudes, e Vícios.*

5 Nomeadamente com o *Abecedario Real, e regia instruçam de Príncipes Lusitanos, composto de sessenta e três discursos políticos, e moraes. Offerecido ao sereníssimo Príncipe D. Joam,* impresso em Lisboa, na oficina de Miguel Deslandes, Impressor de Sua Magestade, em 1692. Sobre esta obra, veja-se o estudo de Luís de Almeida Braga (1943) e consulte-se a edição electrónica de Rolf Kemmler (2007). Acedido em 21 de Fevereiro de 2011, em
http://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecppc/textosempdf/02abecedarioreal

6 Com este propósito redigiu a *Epitome da admirável Vida de S. Gertrudes a Magna Virgem, e Abbadessa da Ordem do Principe dos Patriarchas S. Bento, na qual se resume o princípio da sua virtude; o progresso da sua Santidade, e o fim da sua vida com hum compendio de várias Oraçoens,* publicado pelo mesmo impressor, no ano de 1696, e reeditado na lisboeta Oficina de Música, em 1728 (*ud.* exemplar R.883P. da BNP).

7 Infelizmente, restam apenas os dois volumes impressos. O *Primeiro Tomo de sua Vida discursada em emprezas políticas e predicáveis pelo M.to R.do Pe. Pregador Geral Fr. João dos Prazeres Chronista da Religião deste Pay das Religioens Todas,* publicado em Lisboa, por Antonio Craesbeeck de Mello, em 1685, constitui um volumoso fó-

de Átropos impediu a conclusão do desígnio; no entanto, os dois tomos conservados mostram como, no ocaso do século XVII, a mentalidade barroca, faustosa e exibicionista, com sua exuberância ornamental, continuava a satisfazer o gosto dos escritos religiosos, fiéis à literatura hagiográfica como propaganda de exemplos inatingíveis pelas críticas racionalistas. Cegos ao fracasso da reforma tridentina, que não conseguiu vencer os vícios freiráticos dos seus ministros, perseverava a frenética glorificação dos fundadores por parte dos Cronistas, encarregues de entretecer os fios do glorioso passado com as conquistas da actualidade, de modo a criar uma imagem melhorada da realidade, uma característica da historiografia religiosa que floresceu nesse período. É obvio que o fruto desse labor denuncia a subjectiva visão dos frades, que vestiam a armadura de cavaleiros em verdadeiras batalhas apologéticas, para defender a honra da sua Congregação, segundo o paradigma do jesuíta Jeronimo Roman de la Higuera, cujos *Cronicones* (1611) pontificaram no domínio filipino.

Não admira, pois, que o Cronista Mor quisesse dignificar o prestigioso cargo, defendendo a sua Ordem, cuja gesta em terras portuguesas tinha já sido detalhadamente explorada pela *Beneditina Lusitana* de Frei Leão de S. Tomás. Conhecedor destas respeitosas páginas de historiografia monástica, João dos Prazeres decidiu optar pela hagiografia, embora explorando este filão com notável originalidade, de forma a deixar sem resposta os eremitas agostinhos, com quem os filhos de S. Bento desenvolveram uma particular "guerra dos cem anos"[8]. Na *Rezam e defen-*

lio de 364 páginas guarnecido com estampas. O *Segundo Tomo de sua vida discursada em emprezas políticas e moraes* foi dado aos prelos cinco anos depois, desta feita na oficina de Joam Galram. Barbosa Machado assegura que o frade beneditino tinha concluído o manuscrito do terceiro volume e preparado o quarto, a que faltavam apenas três empresas, garantindo que todas as obras se conservavam na livraria do Convento de S. Bento da Corte lisboeta (1933: 669). Inocêncio corrobora as informações do antecessor e comenta que estas publicações eram reputadas como correctas e citadas como autoridade pelo erudito Cândido Lusitano (Silva, 1860: 25).

[8] Esta polémica (1640 a 1740) foi desencadeada pela ousadia de Frei António da Purificação (1601-1658) que, no primeiro tomo da sua *Chronica da antiquíssima Província de Portugal da Ordem dos Eremitas* (Lisboa, 1642-1658), tenta provar que muitos santos antigos, bem como os mosteiros portugueses anteriores à fundação de Cluny (910), tinham sido agostinhos. O conterrâneo de Frei João iniciava assim um duelo entre as Ordens, que atingiu o auge quando Frei Manuel Leal de Barros

sam do titulo do livro, o autor expõe o motivo da obra e a argumentação baseada na atribuição do título de Príncipe dos Monges por parte dos papas e na datação da origem dos eremitas agostinhos, que não podia ser anterior ao IV Concílio de Latrão, em 1215[9]. Com refinada ironia, remata a sua prédica denunciando a falsidade das fontes referidas por Frei Leal, sem deixar de lembrar a retratação de Frei A. da Purificação no *Antidoto Augustiniano* (1660: 119), que transcreve e anota com comentários carregados de invectivas ao sábio Doutor[10].

Pode parecer estranho que as Ordens tenham desperdiçado tempo e energia a propósito de um pormenor protocolar que, no fundo, desmascarava as pretensões humanas dos servos de Deus que viriam a ser atacadas pelo Iluminismo crítico de Verney. Não era, porém, uma questão de somenos numa sociedade tão estratificada e a contenda serviu também para provar a destreza do Cronista beneditino, que se revelou, então, um estratega inteligente, porque soube escolher as armas mais eficazes. A prosa seiscentista, profundamente marcada pela sensibilidade barroca, aprendeu a valorizar o conteúdo com o artificialismo burilado

(1622-1691) publicou o *Chrysol purificativo em que se apura o Monacato do Grande patriarcha, Doutor e Príncipe da Igreja S. Agostinho* (Lisboa: por António Rodrigues de Abreu, 1674), ao qual o beneditino se propôs responder para restabelecer o principado do seu fundador, refutando os argumentos da pretensão dos invejosos que requeriam a coroa do Monaquismo ocidental.

9 Numa atitude de aparente benevolência, o autor justifica o engano do Padre Mestre com a pressa ou a falta de notícias, oferecendo o seu fraterno contributo para repor a verdade. Num discurso erudito dirigido ao "sábio leitor", o advogado de S. Bento apela ao testemunho do Cardeal Belarmino, de Hugo de S. Vitor, dos doutores de Lovaina e do Mestre Suarez para provar o estatuto apócrifo da Regra de Santo Agostinho invocada pelos Eremitas, invocando também os documentos papais e os registos das ordens participantes nos Concílios mais antigos.

10 Note-se a altivez do frade, que dedica uma empresa ao seu oponente, para ridicularizar o seu intento de espantar o ignorante (*Terrebo, si non percusse*). Provada a prioridade da Regra de S. Bento, tem início a glorificação hagiográfica, colhendo provas nos Doutores da Igreja e demais autoridades do Direito Canónico e Civil. No entanto, a obra não decidiu a contenda, que teria ainda uma fase jurídica, por causa da prioridade concedida aos Jerónimos na procissão do *Corpus Christi,* no ano de 1718. Dez anos depois, os Beneditinos apresentaram um protesto oficial na Nunciatura Apostólica de Lisboa, reivindicando a precedência, e, por fim, venceram (Dias, 1979:357).

da linguagem formalista, pelo que se pode afirmar que o estilo do *Príncipe dos Patriarcas* se integra perfeitamente na tendência literária coeva[11], cujo produto intragável "de frades babosos e místicos"[12] a crítica tende a ostracizar, desprezando o seu contributo para a depuração da expressão vernácula. Além disso, a bafejada destreza artístico-literária do orador demonstra cabal domínio da técnica emblemática, de que foi paladino em terras lusitanas, onde o género conquistou adeptos, sobretudo nos meios aristocráticos e eclesiásticos (Prieto, 1988: 442).

Importa lembrar que, nos séculos XVII-XVIII, este tipo de composição literária se tornou um autêntico exercício lúdico, pelo que Verney a considera uma das "ridicularias do Seiscentismo"[13]. No entanto, o *Príncipe dos Patriarcas* exemplifica com primor a criatividade plástica da prosa emblemática nacional, uma vez que cada episódio da vida de S. Bento é ilustrado por uma xilogravura e respectiva divisa que o cronista glosa profusamente. A perspectiva hagiográfica determina a ordenação das tripartidas sequências, constituídas por *lemma, pictura, subscriptio*, de acordo com o cânone estabelecido, ainda que os eruditos comentários ilustrativos ultrapassem os limites sintéticos dos epigramas de Alciato, dada a sua natureza argumentativa. De facto, esta técnica exige uma complexa combinação de competências semióticas, de forma a construir um pro-

---

[11] G. Dias conclui: "Quanto à cultura, Fr. João dos Prazeres é um maneirista com reminiscências clássicas; quanto ao gosto e geito de escrever, é um gongórico, tributário do cultismo e conceptismo" (Dias, 1979:358).

[12] Raul Brandão (1933: 275). *Vale de Josafat. Memórias.* Vol. III. Lisboa: Seara Nova. Entre os defensores do interesse linguístico da obra de Frei João dos Prazeres, salientamos Solidónio Leite (1914: 147), lembrando que o erudito Inocêncio Dias aponta o Cronista beneditino como autoridade, precisamente pela correcção linguística com que este exímio cinzelador do discurso epidíctico pretende impressionar o leitor.

[13] L. A. Verney (1950:120). *Verdadeiro Método de estudar.* Lisboa: Sá da Costa. O impacto desta arte em Portugal está por estudar, mas Rafael Bluteau, nas suas *Prosas Portuguesas,* vol. II (1728:11-106) considera a Prosa Simbólica e nela distingue os "corpos com letra", ou seja, emblemas que se tornaram paradigmáticos e comuns entre os escritores, o que comprova o seu uso, ainda que sem ilustração, numa recriação livre. De facto, no *Abecedário,* João dos Prazeres explora a composição artística das palavras construindo trios de conceitos segundo a ordem do alfabeto, de modo a apresentar um elenco de virtudes necessárias ao Príncipe.

duto artificial, de rendilhado formalista e filigrana conceptual, a partir de simples motivos simbólicos e de um lema conciso, como impõe a composição de cada uma das empresas, um tipo particular da herança emblemática, definido por Picinello (1695:§II)[14].

Não faltariam, pois, a Frei João modelos inspiradores, bem populares no nosso país[15], pelo que não deixa de ser significativa a originalidade que os censores[16] lhe reconhecem na novidade da aplicação das empresas, servindo de émulo a outros cultores inéditos[17]. Soube, de facto, construir casais felizes de figuras e lemas, que adquiriam significação própria, através da representação figurada de um conceito particular, explorando a articulação de saberes compilados pela ciência humana, pela mitologia da Antiguidade, pela poesia universal e pela tradição religiosa (Picinello, 1695: §II). O advogado de S. Bento aproveitou este criativo jogo de significativas correspondências entre imagens e palavras, para

[14] A obra de Philippo Picinello, *Mundus symbolicus* (1670), verdadeira enciclopédia da emblemática, começa por reflectir sobre a etimologia do termo grego, que significa "inserir um ornato", retratando o costume militar de pintar ou esculpir marcas gentílicas nos escudos celebrizado por Homero. Estes símbolos heróicos, como observa Paulo Arésio, ficaram conhecidos em Itália por 'impresa', ou seja, a imagem representativa da *gesta* ilustre.

[15] Nomeadamente Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Cristiano representada en 100 empresas.* Münster, 1640; Fr. Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores…* Burgos, 1659; Solórzano Pereira, *Emblemata centum, regio politica…* Madrid, 1653; Francisco Nuñez Cepeda, *Idea de el buen Pastor copiada porllos Stos. Doutores representada en Empresas Sacras com Avisos Espirituales, Morales, Políticos y Economicos para el govierno de un Principe Eclesiastico.* Leon, 1682.

[16] Frei Baltasar Pinto atribui-lhe mérito "que se remonta até às últimas Esferas da curiosidade, ostentando pomposamente seu engenho" e o Padre Mestre Manuel Veloso louva o expediente suplementar com que imitou "a indústria dos Sábios de Grécia", recorrendo às mensagens cifradas dos escuros enigmas para alcançar um "perfeito fruto do seu engenho logo no primeiro parto".

[17] Segundo atesta Barbosa Machado, Frei Cristovão de Almeida (1704) compôs a *Vida de N. Padre Santo Amaro, por Empresas "primorosamente debuxadas"* e Fr. Francisco da Encarnação escreveu a *Vida de Santa Gertrudes Magna em Empresas Políticas e Predicáveis,* de acordo com a notícia de Frei Marceliano da Ascensão, *Apontamentos bio-bibliográficos de Beneditinos ilustres,* nº 23, in *Vários Papéis,* Ms. da Biblioteca Pública Municipal do Porto, nº 871.

pintar com novo lustre os passos do Patriarca[18], pois a estratégia era sedutora motivação para dissertações didácticas e morais, ao serviço da teologia, parenética, história e educação. Prova dessa proveitosa adaptação são os manuais jesuítas, que usavam os emblemas como exercício pedagógico-recreativo.

Inúmeros e variados elementos pictóricos[19] explora o Cronista beneditino, pelo que se impunha neste estudo a selecção de uma amostra representativa, quer pela frequência, quer pelo valor simbólico. A escolha recaiu sobre o universo ornitológico, desde logo porque S. Bento costuma ser representado com um corvo de pão na boca, aludindo ao episódio de conspiração do invejoso monge Florêncio (empresa XXX, t. 2). Este tema mostra-se também significativo porque abrange nove exemplares e seis espécies distintas, para além de sugerir, desde logo, a ligação ao céu e à terra, de capital importância numa obra sobre um exemplo humano de santidade divina[20]. Em termos gerais, as aves representam os estados espirituais, a dimensão superior do ser, que está ligada ao conhecimento intelectual e à providência transcendente (Chevalier e Gheerbrant: 99-102). Não surpreende, pois, que o Mundo Antigo tenha cultivado a ornitomancia e que as mais diversas religiões figurem os anjos e as almas livres sob a forma de animais alados, ícones das operações da imaginação, naturalmente instáveis e próximas da liberdade celestial. Esta conotação simbólica foi estabelecida, desde logo, pela tradição ancestral dos *Fisiólogos* greco-latinos e depois pelos *Bestiários* medievais, entre os quais se destaca o *Livro das Aves,*

---

[18] Para além dos *Diálogos* de Gregório Magno, as fontes biográficas mais prováveis seriam a *Benedictina* de F. Nicolas (Salamanca, 1604) e *El Sol del Occidente N. Glorioso Padre de S. Benito* de Fr. Alonso de S. Vitores, T. I, Madrid, 1645; T. II, 1647. No entanto, o autor afirma ter consultado cento e quarenta e sete documentos (t.1, p. 197).

[19] Note-se que as gravuras dos dois tomos são assinadas por três ilustradores distintos. A maioria por Francisco Gomes (F. G. f.), as outras por Clemente Billingue (CB) e Duarte (C. Duarte, D. ou Du.).

[20] O particular potencial pedagógico dos seres alados foi ilustrado na obra de Soror Maria do Céu, *Aves ilustradas em avisos* (1734), que anuncia logo no início: "houve uma hora em que as aves mostraram mais liberdade nos bicos do que nas asas; com estas cortam o ar, com estes ensinam agora aos racionais" (Morujão: 288).

que tomaremos como referência, a par do *Tratado de los animales terrestres e volatiles,* de J. Cortés (1672).

Não será, portanto, despicienda a enfática presença da mais famosa de todas as aves na empresa de abertura, intitulada "Canta S. Bento em o ventre de sua Mãe". Ao recuperar a imagem da mítica Fénix, Frei João dos Prazeres evoca o extraordinário esplendor e a invejável longevidade deste ser, eternizado pelo poder de renascer das próprias cinzas, depois de incendiar o ninho feito de raminhos perfumados. Começa, assim, por delinear a sua estratégia de identificação entre o Patriarca e o Messias, através deste símbolo universal de ressurreição, imortalidade e renovação cíclica, desde cedo associado a Cristo[21].

Quando debuxada entre as chamas, como acontece na empresa sob escopo, a Fénix simboliza a vitória sobre a morte por acção do fogo reparador que ateia com o agitar das asas, não como pecador hipócrita e invejoso, autor da própria desgraça, mas como agente solitário da própria libertação. A escolha desta versão, seleccionada entre o vasto repertório de aplicações compiladas por Picinello que comprovam o multímodo aproveitamento da renascida ave na emblemática heróica[22], indicia o co-

[21] Já no Antigo Egipto, esta exótica ave, a quem Heródoto e Plutarco atribuíram origem etíope, era símbolo dos ciclos solares e das cheias do Nilo, naturalmente ligada à cor púrpura e à imortalidade do Sol. Para a fé Cristã, tornou-se ave sagrada a partir de Orígenes, porque representa o triunfo da vida sobre a morte, daí que fosse atribuída a muitos santos e mártires que atingem a vida eterna pelo sacrifício (Picinello: 322; Folieto: 151; Cortés: 505). A propósito deste símbolo, o Cronista cita expressamente os *Hieroglyphica* de Valeriano (tomo I, p. 100).

[22] De entre as inúmeras variantes representativas elencadas por Picinello que enfatizam a associação da Fénix a Cristo, a que reproduz uma pira fúnebre será talvez a mais comum, aludindo à imolação como demonstração de virtude, tal como o sacrifício de Cristo foi instrumento de salvação humana. No entanto, são aproveitados outros pontos de comparação, nomeadamente quando a ave transporta madeira, imitando o Redentor que carregou a cruz; ou quando se acentua a dimensão auto-regeneradora da Fénix, procurando equiparà-la à alma autodidacta que se purifica pela penitência. Cristo é o maior exemplo de autoreabilitação através da morte, porque se deu em alimento na última ceia.Todavia, a imagem da Fénix que arde ao ver o Sol pode também lembrar Maria, na atitude contemplativa com que assistiu à morte de Jesus entre as labaredas da sua glória. E para além deste sentido introspectivo, o mítico pássaro ilustra também a castidade da viúva fiel a um só marido, aludindo à virgindade e à Ascensão ao céu de Nossa Senhora, *unica Avis,* que vela como protectora dos infortúnios (Picinello: 322 sqq.).

nhecimento das normas do género, que estipulam a selecção de uma figura agradável à vista, digna e facilmente identificável e aconselham a junção de dois elementos que veiculem a mesma ideia, aumentando a graciosidade[23]. De acordo com estes princípios, Frei João elege o pássaro venturoso e singular, favorecido na longevidade e na capacidade de transformar em berço a sepultura, para evocar a imagem do patrono beneditino, que soube igualmente preparar o precioso leito para sacrificar a sua vida e atear as chamas do renascimento com suas obras. No entanto, o autor vai além da previsível comparação entre Cristo e S. Bento, na medida em que o primeiro regenerou o Povo de Deus e o segundo acendeu as labaredas da reforma monástica com a criação da sua Regra em 540.

Com efeito, o experiente retórico recorre a diferentes estratégias discursivas para salientar duas marcas específicas da excepcional glória beneditina: por um lado, a imunidade beatífica perante as leis da Natureza, equiparando esse estatuto às prerrogativas excepcionais da Fénix[24]; por outro, a precocidade da revelação dos dons divinos. O primeiro argumento apresentado neste sentido é o episódio uterino, que mostra como o ilustre descendente da casa Anícia começou por purificar o ventre da mãe, Santa Abundância, porque apesar de se ter tornado senhora da cidade de Núrcia não deixava de ser um ninho poluído pelo pecado original. O prodígio do feto coreuta não só comprova a superação da condição humana, como confirma prematuramente a Graça divina do Legislador das Ordens, que depurou ao longo da sua vida de abstinência e contínua penitência. Significativa é também a analogia com a manifestação *in utero* do Precursor de Cristo, bem como a comparação à vara de

[23] No capítulo introdutório do *Mundus symbolicus,* o enciclopedista apresenta os pressupostos teóricos e as autoridades que serviram de suporte metodológico à sua rigorosa análise. Revela, porém, alguma flexibilidade na aplicação das regras canónicas, uma vez que autoriza, por exemplo, a introdução de um corpo extraordinário, desde que não implique a mistura de coisas contrárias ou de convivência inusitada (Picinello: § III).

[24] Note-se que o conceito de Justiça apresentado pressupõe tacitamente que os decretos são muitas vezes devastadores para os humildes vales e compassivos para os elevados montes, sublinhando as desigualdades na aplicação das leis civis e naturais. As primeiras respeitam o estatuto privilegiado dos soberanos, as outras poupam os homens de excepção, como Jonas que escapou incólume do ventre da baleia.

Jesse, coroada de flores desde a raiz, que surgem entretecidas num complexo rol de *exempla* bíblicos, com o objectivo de hiperbolizar a *uirtus* do Patrono. Por isso se considera que o feito inesperado de S. Bento superou a conversão imediata de Pedro à pregação de Jesus, a abnegação de S. Paulo, a castidade de José e o desengano de João Baptista, sendo apenas comparável ao gesto de Cristo, que subverteu as leis do Tempo quando entregou a salvação aos Homens, pelo sacramento da Eucaristia, antes de remir a sua culpa.

Conclui, assim, Frei João dos Prazeres que o seu patrono se tornou a Fénix dos Patriarcas, por ser único e inigualável na virtude, depois de um longo percurso de reflexão que acentua a natureza compósita da empresa, fruto de uma ligação recíproca entre a matéria da figura e a forma do lema. A partir destes elementos indissociáveis são construídos dois níveis semânticos, um literal, outro alegórico, dado que os emblemas heróicos se distinguem pelo sentido global do conjunto, que sugere uma interpretação física ou moral, mas também uma leitura particular e implícita, de modo a deslindar o nexo metafórico entre a imagem e a *inscriptio*[25]. Neste caso, a divisa *Privilegium maiestatis* remete de imediato para a singular capacidade regeneradora da Fénix, e só depois de uma leitura mais atenta se percebe que o traço distintivo em destaque é a isenção relativamente às leis naturais. E esta associação torna-se ainda mais expressiva se tivermos em conta que a presença do mítico ser sugere, *ab initio,* o papel fundamental do reformador das Ordens, ainda que, neste primeiro momento, o cronista se concentre em demonstrar que a

[25] Segundo as directivas de Picinello, o lema deve restringir a ambivalência significativa, sem reproduzir adágios, porque estes têm um sentido próprio e isolado. A dupla tem de exprimir um significado imediato e outro construído, relativamente a uma verdade eterna e comprovada, seleccionando termos distintivos de cada corpo, numa composição breve e elevada, que pode conter uma só palavra, embora a pluralidade seja mais elegante. O teórico admite o recurso a versos, desde que sejam curtos e claros, sem hipérboles ou metáforas rebuscadas, ainda que o aproveitamento de jogos de palavras seja proveitoso, se evitar palavras vulgares ou redundantes. São também de excluir adjectivos e sinónimos, invocando também idiomas desconhecidos. São permitidas as três formas de frase, a primeira e a terceira pessoa, privilegiando, contudo, os lemas que evitam os verbos e usam partículas monossilábicas. Por fim, sugere-se a exploração criativa do nome, do cognome ou das armas gentílicas do herói.

fé do Pai universal de todas as religiões se manifestou antes do seu nascimento, porque era um dos eleitos de Deus para desempenhar uma missão na terra, tal como Cristo.

Importa sublinhar que esta argumentação original, desenvolvida a partir do carácter excepcional da ave etíope, tem continuidade na empresa nona, que evoca mais um acontecimento sobrenatural da biografia beneditina análogo à vida de Cristo. O título "Recebe S. Bento quando de Peito, o maior favor da Virgem Maria", conjugado com o motivo central do pelicano e a divisa *Nutrit priusquam nutriatur,* deixa antever a temática do alimento espiritual, glosada com notável perícia. A tradição lendária consagrou esta ave aquática como símbolo do amor paternal[26], alegando que alimentava as crias com o próprio sangue, o que favoreceu a ligação à imagem de Cristo ressuscitado[27].

Torna-se, por isso, evidente a intenção de Frei João dos Prazeres, que procurou justapor a figura do Legislador das Ordens à ave que se desentranha para alimentar os filhos, de modo a enfatizar mais uma vez a prematura aproximação a Cristo, comprovando não só a primazia da Ordem beneditina, mas também o estatuto predestinado do seu Fundador. Nesse intuito, o orador convocou os avisados testemunhos de Ponciano,

[26] Como refere Picinello, a empresa de D. João II adoptou este símbolo para representar o seu amor pelos súbditos, corroborado pela divisa *Pro lege et pro grege.* O enciclopedista explora detalhadamente o aproveitamento cristão do pelicano, também como imagem do prelado caridoso, associado a S. Paulo, capaz de dar a vida pelo próximo, seguindo o exemplo do Pai. No entanto, a ave surge nos *Emblemata* de Alciato como representante da gula (E. 90) e do mau orador (E.95 e 96), ainda que o *Livro das Aves* defenda que come apenas o suficiente para sobreviver (cap. 34).

[27] De acordo com o testemunho do bestiário medieval atribuído a Hugo de Folieto, o pelicano tornou-se símbolo místico de Cristo porque tinha o poder de reanimar com o próprio sangue as crias que feria com o bico, depois de chorar três dias sobre elas (cap. 34; Cortés: 487). Esta relação era favorecida pela sua natureza húmida que, segundo a física antiga, desaparecia com o calor solar e reaparecia no Inverno, bem como pelo facto de ter jorrado água e sangue das feridas do Salvador, que se tornaram fonte de vida e símbolo da mensagem eucarística. Além disso, a imagem da ave pintada com as asas abertas e os filhos a sugarem o sangue lembra o sofrimento do Messias, que foi crucificado pelos pecados dos homens, mas resgatou os irmãos da morte com o seu *sanguis uiuificus,* que se tornou alimento espiritual (Picinello:317). Com Amor, Jesus Cristo regenerou igualmente a sua amada Igreja, que sustentou com as próprias vísceras, pois é a incarnação do Verbo divino.

Plínio, Cícero, e até Erasmo, para frisar a visceral obrigação do governante, que deve garantir o sustento dos seus súbditos, mesmo antes de estes darem prova do seu merecimento. Assim fazia Alexandre antes das batalhas, pois o afecto de pai precedia a sua majestade soberana, e assim fizeram ilustres modelos maternais, que ofereceram o peito ao filho e aos que o haviam de servir, para atestar que nessa tenra idade se forja a virtude mais verdadeira. Com estes fundamentos, o cronista sustenta a tese de que a antecipação aumenta o valor dos principescos feitos[28], com a intenção de enaltecer o órfão S. Bento, cuja santidade foi alimentada pela "honestíssima doçura do leite" da Virgem. Intenta assim comprovar que todos os fiéis inspirados por Nossa Senhora desenvolvem um genuíno fervor pela vida virtuosa ao serviço da Igreja, um privilégio que foi concedido a S. Bento, nutrido por Deus antes de lhe confiar a sua vida. O pelicano, símbolo da Paixão de Cristo, aliado ao lema, *Nutrit priusquam nutriatur,* representa neste contexto a capacidade de entrega do Patriarca, que garantiu alimento espiritual ao próximo, num gesto de total abnegação e sacrifício, seguindo o exemplo do Salvador.

Parece-nos, portanto, inovadora esta interpretação alegórica da ave, porque não só destaca as obrigações paternais do Príncipe, como exalta os bons proveitos de uma gratificação precoce, imitando o que fez a Virgem puríssima ao Restaurador da fé. E para atestar o efeito positivo desse crédito adiantado pela Santa Mãe, o cronista beneditino retoma o motivo do desprendimento do Patriarca, na empresa XIV, que lembra o episódio do abandono de Roma para se retirar na caverna. O protagonista desta composição é o Pavão, conhecido como ave de Hera e ícone solar, pela sua cauda circular, sendo também símbolo de beleza e transformação, pois a formosa plumagem deriva da transmutação dos venenos

[28] Frei João dos Prazeres invoca diversos exemplos para comprovar as vantagens de um poder precocemente reconhecido, entre os quais destacamos: Cupido, o infantil deus que gere os relacionamentos amorosos; o radioso Sol, que distribuiu os raios antes de atingir a plenitude; e os fiéis soldados Petroianos, criados com os Príncipes para serem *ab initio* seus homens de confiança, de modo a que a educação confirmasse o seu amor natural.

que absorve ao destruir as serpentes[29]. No universo emblemático[30], quando este animal surge com a cauda em concha denota a sua beleza interior e quando tem a cauda armada prefigura o contraste entre as pulcras penas e feios pés, alertando para as ilusórias seduções do mundo em que convivem alegrias e tristezas[31].

Ora, foi precisamente esta *coincidentia oppositorum* que o Cronista quis explorar, quando escolheu juntar o conceito de desprezo e o símbolo da ostentação, correndo o risco de criar uma dupla inusitada, contrariamente às regras de composição emblemática. No entanto, essa contradição é apenas aparente, porque os traços semióticos que o autor pretende colher da ave de Hera prendem-se com as ideias de transformação e de totalidade. Começa por lembrar que o Príncipe dos monges negros foi agente de mudança na medida em que combateu os venenosos vícios com o desprezo, o que aumentou a sua probidade. Logo de seguida, a prédica do advogado beneditino concentra-se no *topos* da totalidade, explicando que, tal como a ave emplumada, o Santo de Núrcia soube colmatar as falhas da sua natureza humana com uma rigorosa educação, de modo a suprir as infantis lacunas, para que a velhice pudesse reflectir as flores da mocidade[32]. Deste modo procedeu Deus com S. Bento, plan-

[29] Na tradição cristã, tornou-se sinal da imortalidade e totalidade da alma incorruptível, por isso a iconografia o faz beber no Cálice eucarístico e serve de montada para conduzir o cavaleiro à Bem-aventurança (Cirlot: 356).

[30] A imagem do pavão despido evoca o oficial deposto por inveja dos outros ou o pecador desanimado que se esconde, como Adão, sendo sinal de virtude oculta ou de mutação. Quando surge acompanhado pelo Sol, lembra a imperfeita virtude do homem e a vã soberba. Além disso, a mutabilidade das cores reproduz a atitude dos aduladores e a cauda fechada o hipócrita que dissimula a sua natureza (Picinello: 315).

[31] O *Livro das Aves* (cap. 50) recorre às *Etimologias* (XII, 7, 48) para advogar que a designação da ave provém do 'pavor' causado pela voz assustadora, daí que represente também o pregador, que afasta os vícios com a virtude das suas palavras, bem como ilustra a acção purgativa dos inquisidores, juízes e médicos. Com base nas *Escrituras,* o Tratado associa o pavão aos efeminados, enquanto Cortés o apresenta como símbolo de vanglória, que se envergonha dos pés e serve de reflexão sobre a efémera formosura humana (cap. 20).

[32] O discurso argumentativo incorpora inúmeros testemunhos da Patrística e da Antiguidade, para mostrar que a doutrina precoce garante uma forma de prevenção eficaz, de modo a erradicar o vício antes de criar raízes. Com *exempla* do senso comum e sentenças de Plauto, Juvenal, Ovídio e Séneca, o orador demonstra que a missão

tando-o na descendência mais ilustre e predispondo-o para a glória desde o ventre, para que revelasse a virtude logo nos primeiros gestos, superando todos os defeitos que ameaçam a perfeição, como lembra a divisa *Defectus exanimat molem*. Frei João aponta, assim, o carácter do Legislador como resultado da educação cristã que recebeu e promoveu nos seus mosteiros, tendo dado prova cabal dos seus princípios no desprezo pela vida mundana.

Terá sido, de resto, graças a essa rigorosa formação de matriz cristã que conseguiu atingir a fortaleza da garça-real, símbolo egípcio da manhã e da regeneração vital, que domina a empresa XVII. Picinello, em sintonia com o *Livro das Aves* (cap. 48), associa esta ave de altos voos às almas justas, que se elevam para manter os olhos em Deus, longe de todas as tempestades mundanas (p. 277 sqq.).

Na verdade, a mensagem iconográfica deste capítulo é de tal forma eloquente que a empresa dispensa título, e o orador começa logo por afirmar que a garça merece emulação porque é um exemplo de superação. De facto, a ave voa acima das outras e enfrenta as nuvens em vez de se limitar a fugir da chuva, tal como o príncipe tem obrigação de atacar as causas e não os efeitos, à semelhança de Hércules e Alexandre. Enquanto ícone das almas superiores, a garça mantém uma postura contemplativa, refugiada na tranquilidade celeste, e por isso Frei João aconselha o afastamento de todos os perigos como estratégia de luta. Esta perspectiva procura evidenciar que o facto de S. Bento ter abandonado por diversas vezes a convivência mundana devia ser entendido como sinal de superior virtude e não de desânimo[33]. Corroborando a mensagem

dos pais não se esgota na geração da vida; implica perspicaz vigilância na formação do carácter, sobretudo quando se trata dos Príncipes, que devem servir de paradigma aos súbditos. Discute-se, assim, os princípios da educação régia, condenando Maquiavel para seguir S. Jerónimo, Plutarco e Cícero, que aconselham a austeridade do isolamento doméstico e o desenfado moderado, sempre sob a orientação de um mestre sábio e experiente.

33 Note-se que os exemplos guerreiros e as sentenças de Erasmo, de Plutarco, das Escrituras Sagradas e dos Padres da Igreja enriquecem o discurso de Frei João, que enumera vários episódios históricos para comprovar que o monarca, apesar de misericordioso, não deve poupar o inimigo para prevenir o crescimento das plantas daninhas. Seguindo a lição do general digno, que pune a dissimulação e procura vencer o

do emblema anterior, o cronista constrói uma hábil estratégia de contra-argumentação, de modo a alegar que essa foi uma táctica inteligente para não sucumbir à desgraça. Este triunfo sobre a morte, para além de lembrar o exemplo de Cristo, justifica a vitória sobre S. Agostinho na coroa do monacato, porque este desistiu do mundo, enquanto S. Bento se afastou dos Homens impuros para os regenerar, como afirma S. Odo.

A analogia à garça termina com a convicção de que o Príncipe imitou o seu voo contemplativo e isolado em busca de um refúgio onde se mantivesse a salvo das tormentas, como adverte a divisa (*Ne succumbat)*. Todavia, embora se tenha distanciado da convivência mundana, nunca esqueceu os seus, em especial a irmã Escolástica e a ama Cirila, para quem construiu um mosteiro na cidade italiana de Efide, actual Affile. Este episódio, retratado na empresa XXVI, do tomo segundo, adopta como motivo central a cegonha, conotada com a piedade filial, pois socorre os pais na velhice. E ainda que pela atitude imóvel e solitária convide à contemplação, revela-se uma guerreira capaz de destruir serpentes, como ilustra a figura pintada[34], para alimentar os seus. Foi este aspecto, segundo Picinello, que justificou a identificação deste ser alado com a Justiça e a Misericórdia de Jesus, valores fundamentais da vivência cristã.

Por conseguinte, facilmente se percebe que esta ave tão previdente na criação dos filhos ilustre uma faceta mais familiar da benta biografia, que serve de pretexto para criticar o desamor das mães que se recusam a amamentar e enaltecer o cuidado das amas[35]. O cronista assevera o dever dos príncipes agradecerem a dedicação de quem os criou e imitar o seu

adversário com as mesmas armas, o Patriarca, movido e munido com o amor de Deus, rejeitou os vícios mundanos e puniu a pátria romana, antro de pecado, deixando-a sem Sol, para secar sem o alimento espiritual. Assim Cristo castigou a figueira infrutífera e partiu em busca de novos inimigos. O motivo do abandono, comum a S. João Baptista, leva o autor a anunciar novas reflexões nos tomos seguintes de modo a provar que o desterro beneditino foi aviso celestial e não fuga (t.1 p. 197).

[34] A cegonha é apontada, por unanimidade, como modelo de amor filial na obra de Alciato (E. 30), no *Livro das Aves* (cap. 24) e no tratado de Cortés (cap. 24), que acentua também a sua fidelidade conjugal e o cuidado maternal que revela. Na alegoria da "Grande Sabedoria", duas cegonhas aparecem a voar num espaço circular fechado pela figura de uma serpente. Na actualidade, tem a missão de transportar bebés porque esta ave migratória regressa com o despontar da natureza e assume-se também como ícone de longevidade milenar graças ao jejum (Cirlot: 130).

zelo, por isso a cegonha costumava decorar os ceptros, e aproveita este símbolo para louvar o seu mestre espiritual por ter erigido o mosteiro alpino de S. Salvador para acolher Cirila. Recordando a morte prematura da mãe, o autor acrescenta que foi escolhida como aia a parente mais virtuosa para não degenerar a virtude do sangue, gerado por uma santa mãe e alimentado pela Virgem. Era, de resto, uma mulher sábia, pois ilustrou a Regra da Ordem negra e manteve aceso o fogo divino no seu corpo terreno, produzindo o leite e o mel com que Deus prometeu sustentar o seu povo eleito (Êxodo, 3:8). De facto, a virtude melíflua e a nobreza láctea da Ama acompanharam o Patriarca no milagre de Efide, e este recompensou o sustento corporal com pasto espiritual, como compete ao Príncipe magnificente que garante uma recompensa proporcional ao seu carácter gigante, daí que emane da divisa - *In gratiam educationis* - a ideia de protecção e gratidão sugeridas pela imagem.

Verifica-se, portanto, que o Santo confirmou na idade adulta os prenúncios divinos exaltados nas empresas anteriores, retribuindo com generoso reconhecimento a educação e os dons recebidos. E tão eficiente foi essa formação que S. Bento atingiu a excelência da rainha das aves, mensageira da mais alta divindade greco-latina e do fogo celeste[36]. Importa lembrar que a águia foi o ser alado mais difundido nas empresas e

[35] Numa longa apologia da reciprocidade entre a gratidão filial e o cumprimento da natural obrigação materna, o autor convoca argumentos poéticos (canto de Horácio, Ovídio e Lucrécio), as leis do Direito Civil sobre a amamentação na classe nobre, os exemplos excepcionais de D. Filipa de Lencastre, de Maria de Médicis e de Hécuba, e também os preceitos de D. Francisco Manuel de Melo, na *Carta de guia de casados* (1651). Frei João dos Prazeres cita também Virgílio para salientar o efeito aperfeiçoador da criação e acrescenta que os Gracos e D. Afonso Henriques sorveram grandiosos valores no leite das amas, pelo que estas não deviam ser de condição muito inferior, nem de origem desconhecida ou estrangeira, para que da sua influência enxertada não saísse inclinação externa.

[36] Este símbolo universal da paternidade, do poder e da capacidade intelectual, pelo dom de contemplar o Sol, foi associado a S. João Evangelista e a Cristo na Idade Média, uma vez que as asas estendidas lembram os recortes do trovão e da cruz (Picinello: 263 sqq.). Imagem arquetípica de iniciador e psicopompo na cultura oriental, também a tradição cristã lhe reconhece poderes sobrenaturais, como o rejuvenescimento e a vitória sobre a morte, daí que conduza as almas a Deus. Não esqueçamos, porém, a sua face lunar, pois o seu perverso poder de rapina, inflexível e devoradora, aproxima-a do Anticristo e dos soberanos cruéis e orgulhosos (*Livro das Aves,* cap. 56).

nos emblemas, representando o nível supremo de poder, persistência e amor (García Arranz: 154), embora surja apenas uma vez no *Emblematum liber* de Alciato (E.33), como símbolo de fortaleza. Ciente da riqueza simbólica da embaixatriz de Júpiter, Frei João dos Prazeres utilizou-a em quatro empresas, cada qual salientando uma característica distinta, que merece particular atenção[37].

A primeira representação, no emblema XXI do tomo inicial, ilustra a sua vertente caçadora, associada à divisa *Discernitur principiis,* que nada parece ter a ver com o título "Faz São Bento o primeiro milagre em Efide". Com efeito, a associação de ideias nesta empresa é particularmente original, uma vez que a partir de um ícone convencional o orador constrói um lema que incide sobre a necessidade de o Príncipe se mostrar animoso logo no princípio do seu governo, para conquistar o respeito de todos. É este o ponto comum com a águia que transporta a vítima nas garras, na medida em que esta demonstra a sua força e sagacidade logo nos primeiros voos[38].

Posto isto, o cronista compara o trajecto da rainha dos céus, determinada e destemida, ao percurso do Príncipe, também ele ascendente e prolongado no tempo, tendo confirmado o seu poder natural com o exercício precoce da sua arte, de modo a engrandecer a sua força e legitimar o seu estatuto[39]. Assim procedeu o santo Legislador, quando colou

---

37 Cortés relata uma lenda antiga, segundo a qual o corpo de S. Bento teria sido encontrado por uma águia num rio, depois da destruição do Mosteiro de Monte Cassino onde estava enterrado com Santa Escolástica (p. 405).

38 O simbolismo da águia varia de acordo com a presa. Assim sendo, quando transporta uma tartaruga, alude a uma vida austera e a S. Miguel, que resistiu às vontades terrenas. Quando persegue um peixe à tona da água, num gesto *contra naturam,* representa os audazes, mas se caça serpentes imita a morte de Cristo, vingador dos pecados mundanos, e inspira o religioso, que deve afastar-se das tentações terrenas. Ao lutar contra o dragão, segue o exemplo da Cruz, diante de todos, e o combate com a hidra prova a sua vitória sobre qualquer inimigo, como fizeram os portugueses na Índia. No triunfo sobre o armado cervo, que cega com pó, revela astúcia (Picinello: 261).

39 Frei João cita a empresa de D. Afonso I de Aragão, para demonstrar que o monarca beneficia em vencer as dúvidas com empenho e conquistar o amor do povo com seu cuidado para confirmar a soberania, ainda jovem. Além disso, dá o exemplo da coroa lusitana, cujo enérgico lançamento assegurou a continuidade do voo elevado na dinastia de Avis e só com o Rei estrangeiro chegou o castigo divino, in-

miraculosamente o crivo de barro para confortar as lágrimas de Cirila, inspirado pela rémora, que aplica toda a energia concentrada no seu pequeno corpo. No intuito de reforçar o elogio, o experiente orador aplica duas técnicas de *amplificatio*. Por um lado, situa este episódio biográfico junto ao templo de S. Pedro, para ligar o restaurador das Ordens à pedra fundadora da Igreja; por outro, compara S. Bento ao astro solar, de forma a evidenciar que o ministro de Deus se revelou já no esplendor da sua virtude, contrariamente ao Sol, que nasce tímido[40]. Assim sendo, o Patriarca beneditino, qual águia, cumpriu o lema *Discernitur principiis,* ao desvendar a superioridade do seu carácter no primeiro milagre que poderia até parecer um feito menor, se não fosse um extraordinário sinal de amor e de humildade, à semelhança do inaugural prodígio de Cristo.

Bem distinta é a característica lendária salientada pela empresa XVI, onde a soberana dos ares surge inofensiva, ao lado de um rebanho, totalmente concentrada no Sol[41], sob a epígrafe "Respondeu S. Bento ao anjo que eram tantas as mercês que tinha recebido de Deus, que se achava impossibilitado a pagá-las". Esta disposição acentua a intrínseca ligação da ave ao astro, tendo em conta a sua capacidade para suportar a luz solar e voar mais alto[42], o que sugeriu a Frei João dos Prazeres a analogia

terrompendo o percurso até à Restauração de D. João IV, que voltou a desferir a flecha. Para além deste tributo nacionalista, muitos são os exemplos avançados pelo advogado beneditino, de modo a evidenciar a vantagem de comprovar precocemente um privilégio adquirido.

40 Numa curiosa interpelação intimista ao leitor, o avisado pregador declara a intenção de elevar as excelências de S. Bento acima da estrela maior, pois não era apenas o mais luzente dos Patriarcas, mas o reformador de todas as religiões. O seu papel consistiu em espalhar luz, uma vez que renovou a virtude, purificou as almas, alimentou a fé, uniu o mundo à santidade e confortou os desanimados, mostrando desde cedo a máxima virtude e poder.

41 A águia com as asas presas simboliza a perda de virtude e quando voa em céu aberto a aproximação a Deus com boas obras, convidando os homens a seguir o exemplo de Cristo que reencontrou o Pai no céu.

42 O tratadista espanhol aponta esta particularidade como critério para testar a capacidade das crias (Cortés: 397); enquanto o *Livro das Aves* (cap. 56) a considera como prerrogativa natural da sua posição altiva e solitária. Nos emblemas coligidos por Picinello, é descrito um semelhante ao presente, no qual a águia pousada no solo aprecia o romper do dia, de tal forma que esse momento de alimentação espiritual lhe tolhe o apetite físico.

entre esta condição privilegiada e os dons concedidos a S. Bento pela providência divina.

O cronista sublinha, porém, que nunca essas mercês foram causa de vanglória, sendo entendidas como instrumentos para ajudar o humilde servo no serviço a Deus, sempre de olhos postos na luminosidade celestial, que se torna benéfica para os justos e alimenta a atitude contemplativa dos devotos. Neste contexto, a postura vigilante da ave no alto dos montes identifica-se com a posição do Prelado, que deve usar a perspicácia intelectual de quem observa, solitário, a partir de um recôndito natural para prover às necessidades dos súbditos, ao mesmo tempo que lhe compete elevar a alma, afastando-se das baixezas terrenas. A águia lembra o soldado preparado para vigiar e lutar, cuja força ocular iguala o poder das garras, e serve de inspiração ao cronista para plasmar o desprendimento que o Fundador colocara no desempenho da sua missão, sem se preocupar com outro interesse para além de agradar ao Senhor, desprezando até o sustento do corpo[43]. Por isso S. Bento, quando solicitado pelo Anjo, nada pediu, antes agradeceu a liberalidade do seu Amo, que o revestira de honras superiores ao seu mérito. A maior de todas seria a "íntima correspondência" com que sempre o favoreceu e como não podia ser avarento quem recebeu com prodigalidade, o Legislador beneditino desejou apenas seguir a luz de quem tanto o ajudou, como preconiza o lema - *Non auara dum iuuatur*.

Com esta atitude resignada e grata, ofereceu o Santo Patriarca modelo aos senhores e aos servos, para que cumprissem abnegadamente a

[43] O orador fundamenta a sua opinião com *exempla* de total dedicação colhidos no fértil campo da Antiguidade, recorrendo a autoridades greco-latinas (Cícero, Séneca, Plutarco, Luciano) e eclesiásticas, para exortar os vassalos a evitar a febre da ambição, cultivando sempre uma devoção moderada para não inflamar as asas na aproximação ao Sol, ou cair na desgraça como o ingrato pastor de Apolo. Aconselha, por outro lado, o soberano a precaver a ousadia dos servos, usando o critério do jardineiro que primeiro conhece as plantas e depois as estima, de acordo com o seu merecimento, como fazia o avô de D. Pedro II. Na sequência do discurso, encontramos novo louvor à casa de Bragança, na irónica resposta que o Duque, D. Teodósio, deu a Filipe III, afirmando que os seus ascendentes já o tinham provido de todas as honras possíveis.

sua missão. Foi por isso agraciado pelo Pai com cinco excelências[44], duas das quais representadas pela águia. Na empresa XVII, a ave voa para o ninho com uma pedra no bico, ilustrando a primeira prerrogativa - "que sua Religião duraria até o fim do mundo". Esta imagem, segundo Picinello, certifica a estratégia instintivamente usada para temperar o calor natural e favorecer o amadurecimento atempado dos ovos[45], pelo que o autor português aproveitou, então, o motivo das propriedades protectoras das pedras Tites e Acates contra os ventos e as serpentes, para sugerir que S. Bento, tal como a águia, afiançou a conservação e a longevidade da sua prole através de uma garantia divina[46]. Como determina a divisa *Ne pereat immunitas*, o Patriarca encontrou em Deus e na sua mensagem o escudo protector para combater os inimigos e aumentar os beneméritos da sua Ordem, dado que o Espírito Santo o tinha revestido de todas as preeminências da ave real[47].

---

44 A segunda excelência garantia a firme ligação da Ordem beneditina à Igreja Católica, mesmo no fim dos tempos; a quarta prometia o castigo dos inimigos se não se arrependessem; e a quinta a recompensa dos amigos da Congregação fundada por S. Bento.

45 Segundo o enciclopedista, as pedras podem também significar a persistência do animal, que volta sempre ao local onde nidificou, tal como Cristo se manteve perto da sua Igreja. Por seu lado, o tratadista espanhol atribui aos minerais um papel coadjuvante na dilatação do corpo na altura de desovar (Cortés: 398). No *Livro das aves* (cap. 56) diz-se que os seixos servem para aguçar o bico.

46 Para explicitar a empresa, Frei João recorda que a mesma matéria enforma toda a terra, embora a fertilidade dependa da influência dos astros; do mesmo modo se explica a igual natureza dos homens, que se distingue pela nobreza intrínseca ou pelo favorecimento da *fortuna,* como concluiu Aristóteles. De facto, a retórica do Estagirita fortalece a dissertação do orador, que evoca as particularidades geográficas e botânicas para comparar a excelência da águia, superior na valentia, no ânimo e no instinto. Conhecedor dos *Hieroglyphica* (1556) de Valeriano, o Cronista interpreta a acção das pedras Tites e Acates para afastar os ventos e as serpentes como uma prerrogativa divina que assegura a protecção da prole e sua longevidade.

47 Note-se que o cronista beneditino recorre aos critérios estipulados por Nazianzeno e por Plínio ao analisarem os indícios de favorecimento divino, respectivamente, nos homens e nas águias. Conclui, assim, que S. Bento ostentou todas as insígnias de soberania características da ave de Júpiter, nomeadamente: as asas compostas, porque antecipou ao nascimento o canto de louvor a Deus; a coroa de santidade, porque foi alimentado ao peito da Virgem; o título de Atlante do céu, pelo vigor da sua profícua virtude; a vivência solitária nos cumes, pois cultivou o isolamento e a elevação face aos vícios; o ninho construído sobre o sangue de cordeiro imolado, por ter edificado

Edificantes versos da poesia de Virgílio e Petrarca, bem como esclarecidas passagens das páginas sagradas, suportam a argumentação figurativa com que Frei João apresenta o patrono como descendente e herdeiro dos Patriarcas e Profetas, título que o recompensa por ter transformado a virtude em obras e assim ter conquistado a imunidade divina para a sua prole, coroada com o louro do Espírito Santo[48]. No entanto, apesar de Deus ter apadrinhado o criador e a criação, isso não significa que não colocasse à prova os discípulos beneditinos, como adverte a empresa XIX, representativa da terceira excelência: "Que todos os que morressem em a sua Religião se salvariam". Neste emblema, reencontramos a figura da águia, em terra, voltada para o Sol, mas desta vez acompanhada pelos filhotes, numa clara remissão para o seu costume de apurar o seu legítimo herdeiro, qual príncipe sagaz que perscruta os descendentes com o mesmo rigor da sua avaliação aos vassalos[49].

Ora, esta imagem judicativa parece de certo modo contradizer o princípio cristão do amor universal. O orador, porém, pretende apenas salientar que, tal como Cristo, também S. Bento teve de escolher os seus apóstolos, por isso procurou conhecê-los antes de confiar neles e sujeitou-os à tentação para os distinguir dos heréticos que fraquejam perante a implacável luz divina. Esse escrutínio, feito de acordo com os preceitos estipulados pela regra monástica, colocava-os à prova para

---

a sua ordem sobre a penitência; e por fim, a protecção das pedras benfazejas, pois granjeou a misericórdia divina para a sua Ordem.

48 Esta árvore, insensível à ira dos raios, acolheu a primeira ave de Zeus, daí ser símbolo de nobreza de origem, um argumento que salvou os homens ao longo da história, como alegam as *Crónicas.*

49 Segundo a tradição lendária, legitimada por Aristóteles, a ave submete as crias ao exame solar para eleger o seu sucessor com prudência e justiça. Frei João dos Prazeres, invocando o mesmo princípio de que nem sempre os frutos reflectem a virtude do progenitor, defende que também essa qualidade manifestou o fundador da Regra. Através de lições colhidas na história da Humanidade, o orador mostra as vantagens do monarca que une esforços em vez de lutar e que evita acender revoltas com a injustiça, provando que o árbitro deve reconhecer o valor individual e tomar uma decisão consciente, à semelhança do que fez o Apóstolo dos monges em função da piedade, apanágio dos espíritos nobres.

que pudessem ser coroados de glória, tal como define a divisa *Probantur ut coronentur*[50].

Da águia imitou o Príncipe a coragem face aos rivais, a elevação do voo, a liberalidade na repartição da presa, a perspicácia na vigília e a associação restrita aos seus pares. Mostrando-se "sublime no voo, universal na piedade, ostentoso na regalia, magnífico na liberalidade e valeroso nas batalhas" (p. 249), o Patriarca beneditino correspondeu ao perfil traçado na Regra, cujos raios iluminavam o carácter dos monges dignos de herdar o morgado celeste e entrar num templo isento de mácula. Deste modo, a virtude sublime do Legislador beneditino alcançou a universalidade, como a voz dos Querubins, não só pelo seu modelo de santidade, mas também pela liberalidade proverbial (*Si Benedictus non fuisset, Petrus mendicasset).* Além disso, revelou-se ostentoso na caridade e valente no exercício da penitência, satisfazendo os requisitos da aérea rainha e do Pai celeste[51].

Também o advogado do *Príncipe dos Patriarcas* cumpriu diligentemente a sua missão, compondo uma obra que, apesar da forma exuberante, foi enriquecida pela erudição nos autores greco-latinos e solidamente fundamentada nos textos da Patrística e das Sagradas Escrituras, para além do recurso a autores coevos, no âmbito da poesia e da ciência, complementado pela consulta de documentos historiográficos e teológicos. Sem nunca menosprezar o contributo das vivências humanas, o ver-

[50] Frei João produziu um longo discurso, carregado de *exempla* históricos e enriquecido com uma dramatização da fala do Diabo diante da fuga das almas para prevenir que a garantia de salvação, afiançada por divina prodigalidade, não se resumia a morrer com o hábito. Pela técnica da repetição, o pregador amplia o efeito de lendas e milagres e hiperboliza o número dos monges que faziam parte do povo escolhido. Deste modo, tece um elogio que autoriza a carga emotiva do enunciado, marcado por interjeições e pormenores descritivos, de forma a enfatizar a eficácia selectiva e purgativa da Regra, desde que respeitada e praticada com verdadeira fé.

[51] No entanto, não deixa de ser irónico que os últimos anos de Frei João dos Prazeres tenham sido obscurecidos por uma profunda e doentia melancolia, uma vez que a Providência divina previa esse castigo para os professos que desrespeitassem as normas, ameaçando-os com a pena de expulsão ou perda de discernimento. O beneditino foi assim impossibilitado de terminar o último volume desta obra em que empregou servilmente a sua rebuscada expressão retórica, num "estilo algo túrgido e espalhafatoso", em que desfilam metáforas e alegorias, antíteses e hipérboles, numa enxurrada vertiginosa de elementos maneiristas (Dias, 1979: 359).

sado orador articulou saberes e experiências, de forma a construir no seu discurso epidíctico um jogo de espelhos, em que os reflexos do príncipe, do religioso e do homem se reproduzem infinitamente, numa técnica muito cara à estética barroca[52].

No que diz respeito ao universo ornitológico, recorde-se que a analogia com a capacidade regeneradora da Fénix e a afinidade com entrega abnegada do pelicano reforçam a identificação com Cristo, fundador da Igreja e salvador do seu povo, tal como S. Bento renovou as Ordens e se sacrificou em prol dos outros. Por outro lado, a comparação com o pavão salienta a condição humana do Santo que foi superada pela educação espiritual, ao mesmo tempo que o paralelismo com a garça, símbolo de elevação moral, exalta a supremacia do fundador das Ordens. Além disso, o símile da cegonha apresenta-o como exemplo de líder, de patriarca justo e misericordioso. Por fim, a metafórica ligação do bendito Legislador à águia recupera a estratégia de aproximação à biografia de Jesus, pela manifestação precoce do seu poder milagroso, pela total dedicação à missão divina, pela postura protectora em relação ao próximo e pela criteriosa metodologia de selecção do povo de Deus.

Partindo desta amostra, torna-se evidente que o cronista português soube usar a linguagem ilustrada para potenciar o extraordinário alcance simbólico das aves, bem conhecido pelos eruditos, mas universalmente entendido pelos mais simples, que se limitavam a observar a natureza[53]. Esta constatação a propósito do primeiro livro de emblemas português a utilizar a estrutura tripartida (*inscriptio, pictura, subscriptio*) vem de alguma forma contrariar a avaliação da emblemática lusitana como fenómeno de qualidade "far from exceptional" (Amaral, 2008: 2), convidando os investigadores a conhecer melhor a notável recriação reciclada que

[52] Aliás, os censores coevos, entre eles, Frei Jerónimo de Santiago, cujo testemunho se lê nas Licenças iniciais da obra, consideraram-na plena de "estremadas rezões de estado para Príncipes, de novas políticas para os grandes, de selectos conceitos para os Pregadores, de humanidades para os Historiadores, e finalmente de sólida doutrina para todos".

[53] Cf. prólogo do *Livro das aves*: "Com efeito, o que a Escritura indica aos mais sabedores indicará a pintura aos mais simples: tal como o sabedor se deleita com a subtileza da escrita, também o espírito dos simples é atraído pela simplicidade da pintura".

Frei João dos Prazeres propõe para o material simbólico já consagrado pela tradição.

Daí que a obra inicialmente gizada para legitimar a supremacia do Patriarca beneditino proponha um inesgotável desafio interpretativo aos leitores motivados a descodificar a teia semântica deste monumento de homenagem ao patrono da Europa, porque o que se descobre, afinal, é uma porta aberta para o labirinto de sentidos da estética barroca. Esse é, de resto, um verdadeiro universo por desvendar no que toca ao contexto português, o que se torna particularmente interessante pelo contraste que impõe entre uma cultura acostumada a explorar as imagens através da dimensão alegórica das palavras e a sociedade actual, habituada a explorar as imagens apenas em função do valor simbólico dos números.

Bibliografia

Albuquerque, Martim de (2001). Simbolismo e ideário político em Portugal no séc. XVII: notas a propósito de Fr. João dos Prazeres, o príncipe dos patriarcas e o abecedário. *Revista da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa*, vol. 42, nº 2: 1763-1792.

Amaral Jr., Rubem (2008). Portuguese emblematics: an Overview. Em: Luís Gomes (ed.), *Mosaics of Meaning Studies. Portuguese Emblematics*, Glasgow: Glasgow Emblem Studies, Volumen 13: 1-20.

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1994). *Dicionário dos símbolos,* traduzido por Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Editorial Teorema.

Cirlot, Juan-Eduardo (1981). *Diccionario de símbolos,* Barcelona: Editorial Labor S.A.

Cortés, J. (1672). *Tratado de los animales terrestres y voláteis y sus propiedades,* Valencia: Imprenta de Benito Macê.

Dias, Geraldo Coelho (1979). Frei João dos Prazeres, O.S.B., A polémica monástica e a literatura emblemática. *Revista de História*, 2: 351-364.

Dias, Geraldo Coelho (1993). O Mosteiro de Tibães e a reforma dos beneditinos portugueses no séc. XVI. *Revista de História*, 12: 95-133.

García Arranz, José Júlio (1996). *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica lustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

Green, Henry (1872). *Andrea Alciati and his books of emblems: a biographical and bibliographical study*. Londres: Trübner.

Hugo de Folieto (1999). *Livro das aves*. Ed. M. I. Rebelo Gonçalves. Lisboa: Colibri.

Landwehr, John (1976). *French, Italian, Spanish an Portuguese Books of Devices and Emblems 1534-1827. A Bibliography*. (Bibliotheca Emblematica VI). Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert.

Leite, Solidónio (1914). *Clássicos esquecidos*. Rio de Janeiro: J. R. dos Santos. 147-157.

Machado, Barbosa (1933). *Bibliotheca Lusitana.* Tomo II. Lisboa: Bertrand (1ª edição, Na officina de Ignacio Rodrigues, 1747).

Morujão, Isabel (2010). "Emblemas e Problemas em *Aves ilustradas em avisos"*. Em Ignacio Arellano e Ana Martínez Pereira (eds.), *Emblemática y religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)*. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert. 283-301.

Picinello, Philippo (1695). *Mundus symbolicus in emblematum uniuersitate formatus, explicatus… , in latinum traductus a R. D. Augustino Erath*. Coloniae Agrippinae: Iohannis Theodori Boetii (1ª edição. Venetia, Presso Combi & La Noù, 1670).

Prieto, M. Helena Ureña (1988). A emblemática de Alciato em Portugal no século XVI. Em: *O Humanismo Português (1500-1600). Primeiro Simpósio Nacional.* Lisboa, 21-25 de Outubro de 1985, Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa. 435-461.

Silva, Inocêncio Francisco da (1860 e 1883). *Diccionario Bibliographico Portuguez,* Tomos IV e X. Lisboa: Imprensa Nacional.

A atualização lexical de textos literários clássicos

José Maria Rodrigues Filho
Universidade de Mogi das Cruzes / SP

Uma das correntes do ensino da literatura consiste no estabelecimento dos textos classificados como "clássicos" (canônicos) para o receptor atual. A própria terminologia de "textos clássicos",no caso "Os Lusíadas", pressupõe, além da sua historicidade postulada pelo rótulo, a distinção entre afinidades pessoais e oposições de todas as ordens, talhadas na dissintonia entre tempo e espaço e no caso específico com a recepção da contemporaneidade.

Vários métodos, estudos e propostas operam a atualização do léxico do "corpus" em questão, levando em conta a situação enunciativa do receptor-aluno-atual, a partir das representações a que certos semas do texto equivalem com relação ao repertório de literacia de que o aluno dispõe. Por meio de um dinâmico procedimento atualizador, serão criadas possibilidades melhores de fruição, pela passagem da língua à fala, mantendo ao mesmo tempo um questionamento crítico dos aspectos pungentes da atualidade.

O estudo da literatura de forma moderna pondera pela especificidade da linguagem literária, a possibilidade de valoração do componente institucional do fenômeno em questão. No caso de textos canônicos estabelecidos pela tradição cultural, estes sempre aparecem envolvidos na seleção de critérios de abordagem os quais residem na dimensão sócio-cultural relacionada historicamente à importância que eles ao longo dos tempos vêm pesando na balança dos méritos sócio-humanísticos, solicitados como prática ilustrativa correspondente à consciência coletiva de um povo. Daí a classificação de "clássico", "modelo", "protótipo" ou quaisquer outras formas de classificação para obras que ainda ecoam, estimulando o contínuo "navegar" dos séculos.

No caso de "Os Lusíadas", o que se tem verificado quanto à decodificação de sua polissemia e conseqüente docência, não obstante, as contribuições das transmutações para teatro, quadrinhos, vídeos e outras séries inseridas em processos de multimídia, como fez Ruth Escobar em "A Viagem", que foi vista por inúmeros alunos de todas as séries, é um certo componente de inflexibilidade identificadora e de assimilação quanto à adesão ao texto e aos conteúdos do mesmo. O que se coloca em questão é: como ensinar este épico do século XVI para um aluno-receptor-atual? Como surpreendê-lo na diacronia da dimensão histórica do feito marítimo retratado nos versos, nas oitavas e nos cantos? Como fazê-lo sentir através da dimensão estética dos versos de Camões, os sentimentos, apelos e principalmente lançá-lo na reflexão?

Para tanto o professor pode se deparar com iniciativas de caráter multimídicos feitas no Brasil e em Portugal. Através desses métodos que usufruem da metalinguagem vinda das traduções intersemióticas, a grandiosidade do poema agora pode chegar a platéias diversas, preservando-se a linguagem clássica, bem como o conteúdo épico-histórico. A artista portuguesa Gisela Cañamero do grupo Arte Pública, pertencente ao núcleo profissional da Associação de Artes Performativas de Beja, no Alentejo, Portugal, radicalizou, transmutando o texto para o rap. Outra experiência foi levada a cabo pela crítica literária Nelly Novaes Coelho e o quadrinista Fido Nesti que em conjunto apresentaram a seleção Versos de Amor e Morte, editada pela Editora Peirópolis. Outra adaptação é do já mencionado cartunista Nesti, que publicou "Os Lusíadas" em quadrinhos, com um resultado plasticamente impecável. Ousadias não faltaram, quando a Editora Nacional editou o épico camoniano para um ambiente contextual de ficção cientifica, de forma integral e sequencial. Neste trabalho, o pernambucano Laílson de Holanda Cavalcanti mostra um Camões cerca de mil anos depois, na forma de um ciborgue e as caravelas são naves espaciais.

Camões e sua obra ainda são matéria-prima para muitas outras tentativas. Há tiras de "Piratas do Tietê", já houve filmes acerca do episódio de Inês de Castro em 1945 e acerca da vida de Camões em 1946 pelo diretor de cinema Leitão de Barros. Em 1965 a fadista portuguesa Amália Rodrigues gravou um LP inteiro com fados baseados nos poemas de Ca-

mões. O famoso escritor prêmio Nobel José Saramago, escreveu uma peça de teatro designada por "Que farei com este livro?"em 1979, na qual questiona os momentos finais da vida de Camões e sua missão de poeta patriota. Já aqui, entre nós, pela Universidade de São Paulo, o professor titular da cadeira de Literatura Portuguesa, Francisco Maciel Silveira, parodiou a vida e obra de Camões no texto: "Ó Luís, vais de Camões?no qual de forma risível, vê-se um carnavalesco de nome Luís que monta um desfile de carnaval cujo tema é a epopéia de Camões. Há ainda muitos ensaios, teses, congressos e simpósios e até literatura de cordel, numa publicação do cearense Gonçalo Ferreira da Silva, com o exemplar "O Gênio de Camões". Isto somente para ilustrar a capacidade de sobrevivência e a vitalidade de um clássico.

Trata-se aqui, fundamentalmente, de um fenômeno de tradução semântica dos significantes, sintagmas, metáforas ou esquemas poemáticos de estilo de época contidos no "corpus", elaborado para outro receptor, e não para o desta nossa época.

Nessa questão,muitas hipóteses de pesquisa se configuram como obstáculos para a relação ensino-aprendizagem dos textos canônicos antigos.

Tal fato envolve primeiramente um estudo de léxico, enfocado no trânsito semântico do tecido mito-poético para um padrão mais assimilável previsto para a nova retórica. Para tanto, o professor deve conhecer os fundamentos da linguagem da época, a situação histórico-enunciativa de criação, e adaptá-la ao contexto do receptor. Trata-se de uma proposta de ação combinatória dos processos lingüísticos aplicados aos conceitos correntes de interação entre o leitor e o texto diacrônico.

Uma presente dimensão pedagógica, então, se estabelece, não como fim único, mas como consciente atitude do professor perante o aluno. Assim um discurso metalingüístico apropriado em termos de estratégia de ensino aponta, na prática da análise, para o campo da crítica lingüístico-textual dos textos literários.

Por se tratar, também, de um texto culturalmente lusofônico escrito em língua portuguesa de Portugal e ainda epocal, a geografia lingüística também é um fato a ser considerado.

Deparando-se, a título de exemplificação, com os primeiros versos de "Os Lusíadas" na sua parte incoativa da proposição, e passando a ci-

tá-los, seguem-se: “As armas e os barões assinalados que da ocidental praia lusitana / Por mares nunca dantes navegados / Passaram ainda além da Taprobana / Em perigos e guerras esforçados / Mais do que prometia a força humana / E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram//”.

O tratamento,ditado aqui pela operação envolvida é condizente com o estabelecimento contextual. O que mais se destaca, no caso, é a questão da atualização do léxico da velha retórica, que necessita de ser aclimatado para um novo discurso poético voltado para o receptor-atual, num processo de passagem de uma língua escritural renascentista para a língua que rege o repertório lexical e intelectual do receptor. Há que se considerar de que ele flutua quanto à sua inserção cultural do século XXI e nas problemáticas espacio-temporais do trânsito histórico, nomeadamente, tratando-se do aluno brasileiro atual, que desconhece a história portuguesa. São casos normais e particulares de enunciação-receptiva, e a assimilação e fruição estéticas carregam informações vagas de caráter implícito e explícito em relação ao conhecimento, ou dimensão de literatura clássica no repertório do receptor.

Combinando com a segunda oitava,encontra-se, complementando a exemplificação, o que se segue:

“E também as memórias gloriosas / Daqueles Reis que foram dilatando / A Fé e o Império, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando / E aqueles que por obras valorosas / Se vão de lei da Morte libertando: / Cantando espalharei por toda a parte / Se a tanto me ajudar o engenho e a arte //”.

Já como ponto de partida, o professor ao apontar como condições pré-operatórias interpretativas e aclaratórias, esclarecerá os dados acerca do autor,da época, e do fato histórico envolvido, na sequência a viagem de Vasco da Gama à Índia e deve em seguida estabelecer uma atualização temática entre as conquistas marítimas dos séculos XV e XVI, e a conquista do espaço realizada no século XX. Pode-se pensar numa projeção do filme "2001: Uma Odisséia no Espaço” como forma de se pensar semioticamente na atualização fílmica das epopéias clássicas.

Esta é uma ação presentificadora extralingüística e extraliterária de matriz histórica e fundadora do sentido que convém, e que seja antepos-

ta à dimensão lingüística, passando a apresentar dessa maneira a possibilidade de uma notação sincrônica do texto em questão com as realidades dos dois momentos das enunciações: a do autor e a do receptor. Aventa-se neste passo, a postura crítico-histórica em relação aos atos do Homem sobre os quais este fato importante está emblematicamente incrustado na problemática destes tempos modernos quanto à visão econômica neoliberalista da globalização, implicada na troca de culturas, tão comum hoje, pela mundialização de valores transnacionais.

Como ponto de partida para o procedimento de integração entre língua escrita e fala e conseqüente decodificação, o levantamento destacado das palavras-chave demanda uma importante ação didática. Ao serem decupados vocábulos, tais como: "armas", "barões", "Trapobana", "perigos", "guerras", "força humana", "Novo Reino", "Reis", "Fé", "Império", "terras viciosas", "África", "Ásia", "andaram devastando", "morte", concebe-se a partir destes referentes somente relativos às duas oitavas iniciais da obra, às marcas lingüísticas que podem ser esquematizadas isotopicamente e designadas de tematização básica de "Os Lusíadas", quanto aos objetivos de toda esta obra a partir do enunciado: "cantando espalharei por toda a parte", portanto a responsabilidade escritural do enunciador-Camões.

Passa-se em seguida à conferência da representação que o aluno de hoje tem a respeito desses lexemas, perfazendo o trajeto de ir da semiose e da semântica do texto para a imagética e conceitos particulares, e é bem o caso, em função de se tratar de um aluno formado, nos dias atuais, por uma cultura icônica e visual multimídica bastante transitória e relativista.

Fixa-se assim um processo dialético entre os sujeitos envolvidos: (professor/aluno) bem como o objeto estético (a epopéia) e o histórico (as Grandes Navegações Portuguesas) pertinentes, em consonância com o Renascimento e a Atualidade.

A relação fica estabelecida, dramatizando-se em sala de aula, pela exposição e pelo diálogo interpretativo, a trajetória do Homem e do mundo, de forma épica afinal, por conta de uma relação de comunicação interativa numa forma pré-estabelecida de quebra dos conceitos funcionais e tradicionais, consolidados pela conjuntura rígida do conhecimento escolarizado. Não ocorre, assim, a tendência a exercer o fazer persua-

sivo do professor, mas sim a do fazer interpretativo, interativo e atualizador da língua literária com o repertório psicolingüístico do aluno.

Os termos decupados apresentam-se assim ao interceptor-leitor atual, de forma provocativa. No caso, o aluno é convidado a interpretar os termos decupados relativamente ao que ele pensa a respeito dos conceitos de "Fé", "Império", "guerra", "devastar", "Ásia" e "África" pelo senso comum e daí a sintonização sincrônica e diacrônica com o texto, num ambiente de cooperatividade ou de conflito de recepção com a semântica da estética camoniana,agora não mais vista de ordem objetiva quanto aos fatos históricos, mas subjetivamente quanto às representações intelectuais do receptor. O ambiente de interação a partir da conferência de dados lingüísticos e semânticos pode ser entendido como socialização do texto épico camoniano com a realidade cognitiva e vivencial do aluno, estabelecendo assim uma conversa mais legítima e pragmática, enriquecendo a aula no eixo ensino-aprendizagem.

O caráter dialógico do texto literário e o componente interpessoal tornam-se patentes e visíveis ao serem examinados,ou melhor, colocados em teste no exercício das marcas de subjetividade e intersubjetividade próprias da sala de aula.

Os lexemas destacados do excerto camoniano, no plano do estabelecimento da compreensão da primeira leitura, acabaram recebendo através da orientação do professor uma pragmática de interação por meio da correlação com os esquemas lingüísticos e semânticos da dinâmica argumentativa, questionadora da ação verbal, informalizada programaticamente pela aula expositiva dialogada de livre- associação. Assim, este texto, nomeado nos manuais de "clássico", ganha uma outra dimensão, além, de sua situação renascentista épico-poética, mas também,integrado a uma extensão multi-poética com vistas a uma situação contextual condizente com o repertório semântico-existencial do aluno.

As relações constatadas vão ao encontro da vivência midiática do aluno.No caso do lexema "Império",este poderá, analogicamente, ser relacionado ao filme "O Império Contra-Ataca" ou mesmo à hegemonia americana; no caso dos lexemas "Fé" e "Guerra", à guerra do Iraque; no caso de "armas", à violência urbana brasileira; acerca do verbo "devastar", este poderá ser associado ao problema ecológico. Isso só de-

verá enriquecer o texto de Camões e o atualizar, pois conforme já dizia Eliot "o presente modifica o passado", no caso, redimensionando a questão do Homem como ser histórico.

Fica estabelecida, assim, uma situação mais concreta de recepção à medida que esta ação verbal, lingüística e semântica fica atribuída ao paralelo entre o texto clássico e o falante, instituindo um novo papel do professor como interveniente e medidor entre o passado e o presente, ancorando a situação receptiva de um texto literário, portanto artístico, para um discurso interpretativo pragmático auto-referencializado por esta metalinguagem que atualiza a obra do renascentismo português, agora contemporizada às tensões da atualidade.

Esta produção recepcional, ativada mediante a interpelação do texto didático e do professor além dos textos fundadores, no caso históricos e geográficos, colabora para a construção dialética de uma reflexão profunda,tematizando os impasses enfrentados pelo Homem face à História e ao desconhecido, vivenciados no passado e no presente. Neste passo da intercomunicação pragmática, funcionam discursos inter-relacionados revistos pela constatação da presença do texto clássico, da exposição do professor e das intervenções do aluno, projetando esferas discursivas diferentes, frente, mutatis mutandis, ao mesmo fato intermediado na enunciação da sala de aula. Os papéis dos envolvidos, então, participam de um esquema de ação preexistente na didática moderna, previstas nos PCNs em que as posições questionadoras se tocam no eixo da cooperatividade e do diálogo.

A este procedimento dá-se o nome da "atualização" pela qual o texto canônico institucionalizado cumpre o seu papel de verdade ou verossimilhança quanto aos valores da "universalitas", daí, como exemplo, a recepção do soneto "Amar é fogo que arde sem se ver" manifestado na voz de Renato Russo que se mostrou perfeitamente condizente com as suscetibilidades do público atual.

Confirma-se assim, quanto aos "Os Lusíadas", que se trata de uma atualização semântica do texto épico-poético e que a História do Homem sempre se repete e a linguagem é a ratificação desse processo dinâmico e sequencial. A referencialidade encontrada na epopéia lusíada e nos textos fundadores, no caso a História das Grandes Navegações Por-

tuguesas, fica disponibilizada ao aluno, plasmando a sua visão de mundo no aqui e agora, do século XXI, portanto, num processo atualizador em que a escrita e a fala enlaçam-se no campo da compreensão inteligente e crítica do texto. Poder-se-ia chamar esse procedimento de análise literária, no quanto de teor transposto da Teoria Literária foi necessário para esse excurso. No entanto, a aplicação dos pressupostos lingüísticos e semânticos, fica também enfatizada quanto ao redimensionamento do léxico envolvido no enunciado poético.

Configura-se,assim, na sala de aula um ambiente de discurso da arte e de discurso da vida, a partir do entendimento sincrônico do enunciado mito-poético, como uma forma prevista além da escolarização do conhecimento,agora para a interação comunicacional de ordem estética e experimental, verbalmente implementada pelo professor e pelo aluno.

Além de amadurecer a análise,a atualização dos significantes lingüísticos propicia o enquadramento da fala da vida e das ações cotidianas numa esfera de atividade didático-pedagógica quanto ao ato da fala impressa de Camões e quanto ao ato da fala de comunicação do professor e quanto ao ato da fala da recepção do aluno, num debate literário e ideológico profícuo,focado no trânsito das épocas e das situações de recepção.

Há que se levar em conta que ao se inquirir o aluno acerca dos lexemas extraídos do "corpus", ter-se-á criado pela ressignificação lexical, uma condição básica de metadiscursividade, na qual o receptor-aluno funciona como colaborador da intelecção no desenvolvimento tópico do diálogo, garantindo o desdobramento da reflexão das relações semânticas de termos de caráter relevante para os dias atuais.

Assim, o professor cria condições para que o aluno tenha consciência da amplitude significativa desses significantes, em função de suas crenças, sentimentos e observações. Acrescenta-se a isso, o quanto que as épocas históricas têm a oferecer por meio dos seus registros documentais, no caso "OsLusíadas", para uma melhor compreensão e internalização da magnitude das questões modernas. A valorização desses vocábulos, dentro do repensamento histórico-sociológico, ficou diretamente ligada à concepção lingüística do falante, registrada em seu repertório como uma norma lingüística subjetiva, fazendo com que o mesmo

aluno crie critérios de aceitabilidade psicossocial da linguagem do texto clássico,este,agora motivado pela atualização do código, dialeticamente enfocado pela sua ressemantização.

BIBLIOGRAFIA

LIMA, Luis Costa. *A Literatura e o Leitor*, 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

A "frauta ruda" e a "horríssona bombarda": Barbárie e Civilização n'*Os Lusíadas*

Pedro Madeira
Faculdade de Filoloxía da Universidade da Corunha

De uma forma geral, os comentadores de *Os Lusíadas* basearam as suas interpretações num axioma: o poema épico canta heróis que representam as virtudes morais de um povo e justifica simbolicamente a necessidade da expansão de um império civilizador. Louva, por isso, os heróis e a pátria. Como o império depende da ideia de civilização, a ideia de bárbaro é uma necessidade.

Muitos críticos estabeleceram mesmo um correspondência linear, e igualmente axiomática, entre a classe dos bárbaros, excluídos da civilização do Império, e os Muçulmanos. Essa verdade indemonstrável serviu alguma vezes para resolver ambiguidades incompatíveis com a suposta univocidade moral da epopeia. Creio, porém, que esta postura demasiado inflexível, e que não admite nenhuma ambiguidade no discurso de louvor, resulta em exercícios críticos pouco sensíveis às estratégias que permitem, pelo menos desde Virgílio, insinuar correntes de sentido contrárias ao discurso "épico" oficial, e que isso resulta particularmente lesivo para a obra maior de Camões, visto que muitos dos seus aspectos mais fascinantes podem ser obscurecidos, ou até censurados, à maneira da crítica racionalista, com base num entendimento linear da epopeia.

Stephen Jones notou, por exemplo, que os símiles épicos de Camões tendiam a estabelecer a confusão entre Mouros e Portugueses, uma vez que ambos são várias vezes comparados aos mesmos objectos, mas não lhe descobriu sentido, e atribuiu-a a descuido do poeta. A interpretação que apresenta para a dupla comparação com Átila, por exem-

plo, pressupõe que os Portugueses são heróis ideais, ao passo que os Muçulmanos são "corrupted barbarians"[1].

Nota também a inesperada simetria entre dois símiles com matéria zoológica no Canto III. Segundo Jones, em III, 47 e 48, "the Moslems (...) are the bull and the portuguese a bull mastiff". Menos de vinte estâncias depois, em III, 66 e 67, eis que se invertem os papeis, e "the portuguese led by king Afonso" são agora "a bull in rut" (JONES, 1974: 241. Para este autor a questão é simples. Os mouros são "cães" e "Camões expects his reader to forget that the image of the dog is employed, only a few lines before, to praise the Portuguese". Conclui, à maneira de Agostinho de Macedo: "Such innattention of cumulative effect is typical of all the poet's nature similes" (JONES, 1974: 241).

Sugere, assim, que Camões usa o nome "perro" de forma não problemática como sinónimo de "Mouro". A palavra não seria mais que um insulto convencional, marca ideológica da língua do século XVI[2]. Mas será verosímil que Camões esqueça uma comparação que fez na mesma estrofe? Será sensato esperar que o leitor se esqueça? É o próprio Jones quem nota que o uso da designação "perros" (sinónimo de cão) tão próxima da comparação com o "molosso" (subespécie de cão) "exacerba" (JONES, 1974: 241) a confusão, mas não parece disposto a admitir que a proximidade semântica das palavras corroa a correspondência linear entre "cão" e Portugueses[3].

No meu artigo, tentarei mostrar que estas coincidências podem não ser acidentais. Parece-me, de facto, que Camões sugere uma cumplicidade entre Mouros e Portugueses, baseada na partilha de valores próprios da empresa expansionista comercial e bélica. Os valores próprios da civilização aparecem associados à cultura cavaleiresca, ao culto da violência e ao interesse comercial, indissociáveis do projecto épico, e é aí que parece es-

---

1 Jones 244: "the daring juxtaposition of ideal hero and corrupted barbarians would compel the poet's audience to a sense of their own precarious position".

2 Cf. Faria e Sousa t. 1, 350.

3 Num outro trabalho, desenvolvido no âmbito do Seminário "*Lusíadas* Comentados" orientado pelo professor João Figueiredo no Programa em Teoria da Literatura da FLUL, e que espero vir a recuperar, faço um estudo dos quatro símiles com touros incluídos na epopeia de Camões. Nele procuro demonstrar que a confusão é muito maior do que Jones sugeriu, dada a extraordinária irregularidade estrutural de alguns símiles.

tar o terreno comum sobre o qual se estabelece um entendimento, que compensa, às vezes de modo surpreendente, as diferenças religiosas.

Os habitantes da ilha de Moçambique, os primeiros interlocutores do Gama no Oceano Índico, confundem imediatamente os Portugueses com Turcos[4]. De facto, sob muitos pontos de vista, os turcos são, deste lado de África, o que os Portugueses são do outro (existe até uma simetria geográfica entre Lisboa e Meca, cabeças de dois impérios, cujo eixo é a linha que divide África ao meio, do Norte para o Sul, mais ou menos a mesma linha imaginária, definida pela Cidade do Cabo e o Cairo, que foi *slogan* do império britânico). Calecute é o palco do encontro decisivo entre dois impérios que concorrem pelos mesmos recursos, e que parecem partilhar mais ainda.

O que me interessa explorar é a hipótese de os Mouros não serem os "bárbaros", mas pelo contrário, os representantes de uma cultura "épica" que desloca a "barbárie" para os povos alheios aos valores dos impérios comerciais, que correspondem, em *Os Lusíadas*, a uma projecção da Idade do Ouro em África. Esses povos podem ser entendidos como o "outro" sobre o qual se constrói a civilização comum que Mouros e Cristãos partilham em Melinde.

Antes de prosseguir com leituras de alguns passos do poema, impõe-se uma consideração preliminar. Este ensaio não pretende responder a todas as questões que levanta, e muito menos integrar estas observações numa interpretação abrangente da ideologia d'*Os Lusíadas*. É o desejo de ajudar a lançar uma luz mais favorável sobre o poema, e de dar uma modesta contribuição para a revisão crítica de que tem sido alvo nos últimos quinze anos, que motiva este trabalho.

1 - A poesia bucólica n'*Os Lusíadas*

A importância da poesia bucólica, das reminiscências pastoris e dos ecos do Mito da Idade de Ouro já foram reconhecidos pelos estudiosos da obra de Camões que se dedicaram ao estudo d' *Os Lusíadas*. De resto, já na antiguidade clássica a poesia bucólica era sentida como parente próxi-

[4] Cf. I, 62.

ma da epopeia. O próprio Teócrito, fundador do género, retomou episódios e personagens da epopeia homérica. Mas às duas associavam-se perspectivas filosóficas e políticas radicalmente diferentes. Virgílio, o grande modelo clássico do bucolismo quinhentista, tornou explícita a tensão entre os géneros, e começou frequentemente as suas éclogas, como Camões, com a recusa do canto épico.

Tentarei mostrar, por meio de uma selecção de exemplos, que Camões usa esta tensão entre os géneros e o Mito das Idades para construir significados diferentes do esperado de uma epopeia. Creio que podemos identificar n'*Os Lusíadas* técnicas semelhantes às que Virgílio usa, na leitura de R. O. A. M. Lyne, para produzir uma epopeia que oferece "a variety of ways of interpreting the events enacted" que ultrapassam a "epic voice", constituindo-se como "further voices", na terminologia deste crítico (LYNE, 1992: 1). A pluralidade de vozes põe em causa, necessariamente, a possibilidade de uma epopeia unívoca, à qual teria de corresponder um monopólio da "voz épica". Por "vozes" este crítico não entende o jogo dramático, mas sim, "devices (...) to insinuate ramifying meanings and messages to those prepared to listen" (LYNE, 1992: 1-3). Dito de outra forma, a intrusão de "vozes" discordantes não corresponde, ao contrário do que o termo podia sugerir, ao discurso directo que a narrativa concede a personagens que antagonizam os heróis, ou os seus projectos. A possibilidade de uma epopeia unívoca depende, essencialmente, da coincidência da "voz" do narrador com a "voz" épica. Esta coincidência não é posta em causa pelo discurso das personagens, mas antes por mecanismos retóricos subtis que fazem da epopeia, desde Virgílio, um género complexo, e avesso a simplificações.

O discurso do Velho do Restelo é a passagem d' *Os Lusíadas* em que se encontra mais desenvolvida uma reelaboração camoniana do Mito das Idades. Aqui, o Mito associa-se de forma explícita a uma ideologia contrária à da empresa "épica" comandada por Vasco da Gama. Interessa-me analisar especificamente a formulação do mito, mais do que o sentido da oposição desta personagem.

Nos termos deste discurso, a empresa épica é assimilada à "desobediência" que precipitou o homem de uma Idade de Ouro pacífica numa Idade de Ferro dominada pela guerra:

> Mas, ó tu, geração daquele insano
> Cujo pecado e desobediência
> Não somente do Reino soberano
> Te pôs neste desterro e triste ausência,
> Mas inda doutro estado, mais que humano,
> Da quieta e da simpres inocência,
> Idade de ouro, tanto te privou,
> Que na de ferro e armas te deitou
>
> (IV, 98)

Nesta apóstrofe aos marinheiros, estes são considerados continuadores de um "pecado" e de uma "desobediência" primordiais. Sublinho dois aspectos que definem esta visão: a decadência do género humano não é gradual, mas directa, de uma idade de paz e harmonia, para outra de guerra e dissensão. Não há estádios intermédios. A decadência não decorre de uma tendência cósmica, mas de um "crime" primordial que é reiterado ao longo da História; não é uma fatalidade, pelo contrário, a ideia de responsabilidade é essencial à admoestação do Velho.
Mais à frente, nas três estâncias que encerram o canto IV, a natureza da transgressão que funda a Idade de Ferro é esclarecida:

> Oh! Maldito o primeiro que, no mundo,
> Nas ondas vela pôs em seco lenho!
> Dino da eterna pena do Profundo,
> Se é justa a justa Lei que sigo e tenho!
> (...)
> Trouxe o filho de Jápeto do Céu
> Fogo que ajuntou ao peito humano,
> Fogo que o mundo em armas acendeu,
> Em mortes, em desonras (grande engano!).
> Quanto milhor nos fora, Prometeu,
> E quanto pera o mundo menos dano,

Que a tua estátua ilustre não tivera
Fogos de altos desejos que a movera!

Não cometera o moço miserando
O carro alto do pai, nem o ar vazio
O grande arquitector co filho, dando
Um nome ao mar, e o outro, fama ao rio.

Assim, o dom civilizador por excelência, o fogo, é visto como uma perturbação da tranquilidade representada pela Idade de Ouro. Este fogo é marcadamente alegorizado, e é uma aquisição psicológica, mais do que técnica: é instalado por Prometeu no "peito humano" e converte-se nos "fogos de altos desejos", isto é, no desejo de grandes feitos, a"vã cobiça" (IV, 95) condenada na já proverbial abertura do discurso. Os feitos infames de Dédalo, Ícaro e Faetonte, que têm consequências trágicas, resultam, portanto, da desmesura de heróis que não reconhecem os limites da sua condição. Creio que é legítimo dizer que, deste ponto de vista, a desmesura é o próprio fundamento da Civilização humana. Estes desenvolvimentos da ideia contida na estância 98, tornam mais rica de sentido a associação entre o ferro e o fogo que, como veremos, corresponde sistematicamente n'*Os Lusíadas* à guerra.

Se por "perspectiva pastoril" se entender esta composição de alusões mitológicas, parece-me, então, justa a asserção de Hélder Macedo: "Da perspectiva pastoril associada à Idade de Oiro, a própria metáfora da celebração épica (...) é produto e sintoma da decadência que fizeram [sic] cair a humanidade na Idade de Ferro" (GIL e MACEDO, 1998: 128). A maldição lançada sobre a navegação é enquadrada pelos mitos e reforça a assimilação da expedição marítima de Vasco da Gama ao "pecado" que lançou a humanidade na discórdia e, consequentemente, na guerra.

Ora, a simplificação do Mito das Idades, que em Hesíodo eram quatro (OVIDIUS, 1985, 89-150), é certamente uma inovação de Virgílio. Na Écloga IV, só há referência a duas idades a que correspondem vários pares de oposições. A decadência é, também aí, atribuída a uma "prisca fraus", de que restam "uestigiae" no mundo do tempo da escrita

do poema. Camões alude ao texto de Virgílio, e em particular à passagem em que a "fraus" parece funcionar de forma muito semelhante aos "altos desejos" de Camões:

> Pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis,
> quae temptare Thetim ratibus, quae cingere muris
> oppida, quae iuebant telluri infindere sulcos.
> alter erit tum Tiphys et altera quae vehat Argo
> delectos heroas; erunt etiam altera bella
> atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles.
>
> (VIRGIL , 1999: 31-36)

A ideia de que o erro primordial pode ser repetido, mesmo reactualizado, pelos actos dos homens (concentrada na forma "iterum") é central, e dela depende uma boa dose de responsabilização do homem actual, que modera substancialmente o fatalismo de que o Mito se revestia em Hesíodo (COLEMAN , 1999: 113). A construção da identidade colectiva *n'Os Lusíadas* passa por um diálogo constante com estas linhas de Virgílio, cuja influência se estende muito para lá do episódio do Velho do Restelo.

Hélder Macedo considera que o discurso do Velho do Restelo, que vimos de analisar, e a projecção da Idade de Ouro em África[5], constituem uma condenação da "militância bélica que a (...) 'lei maldita' [do Islão] considera justa". A posição de Camões é justificada por este crítico pela urgência da ameaça à Europa Cristã que os Muçulmanos representaram até à batalha de Lepanto. "A nobre e antiga linguagem da tradição pastoril", que adquirira "em Sá de Miranda uma nova pertinência de valor moral absoluto que nunca poderia aceitar qualquer guerra como justa" (GIL e MACEDO , 1998: 131), seria canalizada, em Camões, para uma condenação dos inimigos (externos) da Cristandade. Parece-me, no entanto, que o "subtexto pastoril", chamemos-lhe assim, se mantém activo, como valor absoluto, ao longo do poema, e que constitui um exemplo dos processos de construção de sentido através de "vozes" que acompanham a voz épica, insinuando "unexpected political material" na epopeia (LYNE , 1992: 217). O principal argumento a favor desta hipótese é o facto de a 'militância bélica' constituir a base de um entendimen-

[5] O exemplo dado é retirado da descrição da "Máquina do Mundo" que a Ninfa faz ao Gama (cf. X, 94).

to entre portugueses e muçulmanos. De um ponto de vista puramente "pastoril", ambos os lados são igualmente condenados.

É em nome de valores partilhados que o rei "amigo" e muçulmano de Melinde pede ao Gama que lhe relate a história de Portugal:

> Não tanto desviado resplandece
> De nós o claro Sol, pera julgares
> Que os Melindanos tem tão rudo peito,
> Que não estimem muito um grande feito.
>
> (II, 111)

O rei de Melinde pretende, com a referência ao "claro Sol", mostrar que também é "civilizado", que tem cultura. De resto, o facto de este rei Muçulmano falar com os portugueses num discurso compósito de alusões rebuscadas à cultura clássica, e que muita estranheza provocou, desde há muito, aos exegetas[6] não pode ser entendido de outra maneira. Surpreendentemente, seguem-se duas estrofes que contêm um catálogo de personagens infames da mitologia clássica que foram conduzidas a fins trágicos pelos seus "cometimentos" imoderados: os Gigantes "soberbos", Perito e Teseu, "ignorantes", e, o paradigma da fama maldita, Heróstrato[7]. Para todos os efeitos, estas façanhas dúbias são comparadas com a viagem marítima portuguesa:

> Não menos é trabalho ilustre e duro,
> Quanto foi cometer Inferno e Céu,
> Que outrém cometa a fúria de Nereu.
>
> (II, 112)

---

[6] Cf. José Agostinho de Macedo, no comentário ao poema *Censura das Lusíadas*, na secção correspondente.

[7] Cf. II, 112-113. A semelhança do encerramento deste Canto com o fim do Canto IV, que já vimos, é verdadeiramente desconcertante. Note-se que ambos os discursos, para além das semelhanças para que chamo a atenção no corpo do texto, são pronunciados por personagens que se destacam por encerrarem um Canto. Na última estância, o Rei de Melinde introduz termos que serão praticamente reproduzidos na fala do Velho de Restelo: "Se (...) com tais obras nos engana / O desejo de um nome aventajado". Por estar fora do âmbito deste trabalho, não explorarei as possibilidades desta semelhança de termos..

Do ponto de vista da Idade de Ouro, a aventura marítima é reveladora de uma arrogância comparável à dos gigantes, que cometeram o Céu. Encontraremos ecos desta ideia, mais adiante, quando falarmos das demonstrações de poder bélico.

O facto de a curiosidade do Rei Mouro o levar a perguntar em primeiro lugar "Pelas guerras famosas e excelentes / Co povo havidas que a Mafoma adora" (II, 108) sublinha que, no essencial, esta cultura partilhada corresponde a valores cavaleirescos.

A contrapartida da cumplicidade entre Mouros e Cristãos é a exclusão dos povos que não partilham os valores da Idade de Ferro. O Rei de Melinde começa por se distanciar, perante o capitão português, encarado como embaixador de uma potência civilizada, dos "costumes bárbaros, alheios, / Que a nossa África ruda tem criado" (II, 110). Já anteriormente, no primeiro encontro com Muçulmanos na Ilha de Moçambique, estes se tinham declarado "Estrangeiros na terra, Lei e nação; / Que os próprios são aqueles que criou / A Natura, sem Lei e sem Razão" (I, 53). A atitude que estas palavras exprimem parece contrastar violentamente com a perspectiva da Elegia I, "O poeta Simónides": "a valorização (...) dos 'próprios' da terra em contraste com os 'nós' que a foram conquistar aos que já a foram conquistar" (GIL e MACEDO, 1998: 386). Mas, ao "nós" da Elegia, corresponde, na Epopeia um grupo que inclui as duas potências concorrentes, continuando a excluir os "próprios da terra", sobre quem se projecta a Idade de Ouro em X, 94:

> Olha as casas dos Negros, como estão
> Sem portas, confiados em seus ninhos,
> Na justiça real e defensão
> E na fidelidade dos vizinhos.

Este quadro parece invocar as descrições da Idade de Ouro, em que a Justiça vivia entre os homens e não tinha de ser imposta pela força. Desse ponto de vista, o sentido próprio da palavra "Lei" em I, 53 impõe-se sobre a derivação por extensão metonímica que o contexto parecia sugerir (Lei = Religião). É possível que haja também uma

alusão à descrição de Ovídio da Idade de Ouro, onde a ideia de uma sociedade justa "sem lei"[8] é muito forte.

Ao longo do Canto V, Vasco da Gama descreve ao Rei de Melinde os seus primeiros encontros com as gentes "rudas" de África (o epíteto é importante), e reitera a estranheza absoluta destes homens para os homens cultos, próximos da "clareza" da Razão. Refere-se a um "estranho (...) de pele preta" que "apanha / De mel os doces favos" que é raptado "per força"(V, 27). Os portugueses perturbam pela violência um quadro que em muito se assemelha à "simpres inocência"[9] de uma Idade de Ouro em que a terra oferece o sustento sem exigir o suor dos homens. A comunicação é impossível: "Nem ele entende a nós, nem nós a ele, / Selvagem mais que o bruto Polifemo"(V, 28, 3-4). No interior de um discurso cuja eficácia semiótica depende exclusivamente da partilha dos valores e dos códigos da cultura que produz as epopeias, Vasco da Gama encontra o "estranho", ou, numa terminologia mais em uso, o "outro", com quem não partilha o suficiente para comunicar. À semelhança de Polifemo, representação do homem selvagem na epopeia homérica, não contacta com o mundo das cidades e das viagens marítimas senão em circunstâncias excepcionais[10]. Relata, mais adiante, o encontro com um grupo de "Etíopes", cuja vida pastoril é descrita com recurso a referência directa ao género bucólico:

> Pela praia arenosa a nós vieram
> As mulheres consigo e o manso gado
> Que apacentavam, gordo e bem criado
> (...)
> Cantigas pastoris, ou prosa ou rima,
> Na sua língua cantam, concertadas

---

8 Ovidius, I, 89-90: "Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo, / sponte sua, sine legem fidem rectumque colebat".

9 Cf. IV, 98. Sobre o mel na Idade de Ouro, veja-se, por exemplo, a Écloga IV de Virgílio: "et durae quercus sudabunt roscida mella" (v.30). Note-se que aqui a recolha do mel não depende do trabalho árduo do apicultor, como no Livro IV das Geórgicas.

10 Polifemo também é uma figura fundadora da poesia bucólica. Teócrito, o fundador incontestado do género, fez dele pastor, poeta e personagem recorrente na sua obra.

Co doce som das rústicas avenas,
Imitando de Títiro as Camenas.

(V, 62-63)

A língua, que nunca representa um obstáculo junto do rei de Melinde, provoca novamente estranhamento nesta passagem. Na verdade, não se trata aqui de uma barreira linguística. O que está em causa é que, no limite, a linguagem dos heróis não é compatível com a dos povos cuja identidade é construída sobre o eixo semântico do pastoralismo e da Idade de Ouro. Nos dois encontros com "negros", os portugueses vêem frustradas as suas tentativas de obter informação sobre a Índia, que constitui a sua preocupação exclusiva. A estes "negros" se refere o Gama como "povo rudo" (V, 69, 6).

O desprezo pelo ouro, a que não é atribuído valor, característica que define a Idade que recebe o nome deste metal, indica a ausência de uma rede de trocas comerciais, ou de viagens marítimas, que também não são conhecidas do homem "selvagem". Todo este complexo nó semântico converge na estância V, 28, quando o Gama mostra "da rica pele / De Colcos o gentil metal supremo" e a "quente especiaria". As duas riquezas que os portugueses esperam encontrar na Índia não conseguem despertar o mais ligeiro interesse no "negro" capturado. A longa perífrase associa claramente o desejo do ouro à viagem marítima, e à primeira aventura épica da mitologia greco-romana, a demanda do Velo de Ouro. Em IX, 64, os portugueses são mesmo identificados como os "segundos Argonautas".

As "promessas de minas / De ouro" (IV, 97) de que fala o Velho do Restelo, a imprecação, pela voz do próprio poeta, contra o "avaro vício" de Tarpeia que cega "juízos" e, acima de tudo, "consciências" (cf. VIII, 96-99) articulam-se entre si e encontram no Mito das Idades uma coerência que lhes garante o estatuto de valor moral absoluto, contrário à visão política dominante.

2 - "Ferro e fogo": a música dos canhões

O fogo, para além do sentido alegórico que vimos no Canto IV, tem também um sentido concreto, ou mesmo técnico: é da conjugação do ferro e do fogo que nasce a artilharia, segundo Monçaide, "o fundido metal que tudo rende". As palavras de Monçaide contemplam mesmo a possibilidade da demonstração da "polícia" pela artilharia (cf. VII, 72). Isto põe em evidência que a civilização que representam não se distingue da brutalidade. A profecia que relata a história do Império Português no Oriente evoca repetidamente a destruição operada por "ferro e fogo", confirmando esta ideia[11].

Noutros lugares, a retórica literária camoniana insiste no barulho ensurdecedor e aterrador das armas portuguesas. Voltemos então a Melinde. Antes da troca de palavras, portugueses e melindanos trocam música, mas a música própria da pompa militar: "assi festeja / Um ao outro, a maneira de peleja" (II, 91, 7-8). O estardalhaço da artilharia portuguesa atroa o "céu, a terra e as ondas" e os "instrumentos altíssimos" "ferem" o céu. Este ruído "altíssimo" parece querer perturbar o próprio equilíbrio cósmico (cf. II, 90), numa imagem explicitamente incompatível com a harmonia entre o universo e os homens da Idade de Ouro, e ilustrativa dos altos desejos[12]. Os Mouros respondem com foguetes e com "Música (...) estranha e leda / De áspero som, horríssimo ao ouvido / De trombetas (...) / Que sem concerto fazem, rudo estrondo" (II, 96, 5-8). Numa leitura isolada destes versos, fica-se com a sensação de que o desconcerto e a aspereza dos sons arrepiantes devem ser atribuídos à "estranheza" daquela música relativamente à europeia. Mas, lidos em articulação com o seu contexto mais próximo, o "estrondo" parece ser a palavra exacta para caracterizar a música "de peleja", uma vez que as "bombardas" dos portuguesas são também "horríssonas". As armas dos portugueses são, aparentemente, mais "horríssonas" que a música dos Mouros, que têm de "[t]apar com as mãos (...) os ouvidos". O "instrumento inusitado / Que tamanho terror em si

[11] A expressão aparece em X, 27 e X, 65. Mas a repetição deste padrão é quase obsessiva no canto X, como uma simples pesquisa lexical pode comprovar.

[12] Por falta de tempo, não posso aprofundar a muito tentadora ligação ao episódio do Adamastor.

mostrava" faz dos portugueses vencedores de um paradoxal exercício "musical" cujo objectivo último é demonstrar superioridade pelo ruído. A lógica que preside a esta música contrasta com o "doce som das rústicas avenas" dos pastores de V, 63.

No plano metanarrativo, o correlato deste par é a oposição entre a "fúria grande e sonorosa (...) / Que o peito acende e a cor ao gesto muda" da "tuba canora e belicosa" e a música da "agreste avena ou frauta ruda" (I, 5). A música que dá coragem aos soldados e inspira terror nos inimigos está para a poesia épica como a "doce música" pastoril está para a bucólica e, por extensão, para toda a Lírica. O adjectivo "rudo" é usado para qualificar tanto a poesia lírica, como África ou o seu "povo", como vimos ao longo do trabalho, ou seja, os *otia* por oposição aos "trabalhos", qualificados pelo adjectivo "duro"[13].

O muçulmano Monçaide vê nos Portugueses a mesma "militância bélica" que valoriza nos seus, e trava amizade com eles. Na Estância VII, 29, é ouvido avidamente por Vasco da Gama e os seus marinheiros, por estar disposto a dar, finalmente, informação sobre a Índia. Ao contrário dos "selvagens" da costa ocidental de África, Monçaide conhece o valor do "ouro" e da "especiaria", as riquezas comerciais da Índia, de que em primeiro lugar os informa. Mas isso não parece razão suficiente para que os portugueses o oiçam, diz-nos o narrador, como os antigos gregos escutavam Orfeu:

> Qual se ajuntava em Ródope o arvoredo,
> Só por ouvir o amante da donzela
> Eurídice, tocando a lira de ouro,
> Tal a gente se ajunta a ouvir o Mouro.
>
> (VII, 29)

Os portugueses são, nos termos deste símile, assimilados a seres inanimados (ainda que vivos) e intrinsecamente surdos. No mito órfico, estes prodígios atestam o poder da poesia, e o mesmo tipo de prodígio cumpre fre-

[13] Há outras actividades associadas à Idade de Ferro, nos termos da IV Bucólica de Virgílio, que também são qualificadas por este adjectivo; dou alguns exemplos: "Júpiter, armado, forte e duro" (I, 37), "o duro Marte" (II, 112), "dura guerra", IV, 74 "duro arado" (IV, 8).

quentemente esta função na poesia bucólica antiga. No entanto Monçaide está longe de ser um poeta. O mesmo narrador irá terminar o poema em tom amargurado, numa imprecação contra a "gente surda e endurecida" (X, 145, 4) que vem cantar. Surdos, precisamente, para a poesia, de que Orfeu é a figura tutelar, e de que Camões é representante. A linguagem de Monçaide é sedutora para os ouvidos portugueses porque os valores "épicos" partilhados prevalecem sobre as diferenças religiosas.

Sente-se aqui também um eco da morte de Orfeu, cantada por Ovídio no Canto XI das *Metamorfoses*. O canto de Orfeu parava, literalmente, pedras em pleno voo, e anulava a fúria destruidora das Ménades despeitadas, mas, no momento em que se torna ensurdecedor, o ruído bélico que elas produzem afoga o Canto de Orfeu e anula os seus poderes prodigiosos[14]. Certamente que a música associada à empresa épica n'*Os Lusíadas* está muito mais próxima das ménades ovidianas: endurecidas pela fúria guerreira e por isso surdas e imunes à poesia. Assim, a comparação de Monçaide com Orfeu tem um valor irónico, e implica uma censura aos Portugueses.

3 - Dois impérios concorrentes

Em Calecute, Portugueses e Muçulmanos competem pelo favor do Samorim. Surpreendentemente, Camões põe tanto uns como outros a apelar à cobiça do monarca de Calecute, tentando intimidá-lo com a exibição de poder militar (e que o Gama nunca se inibiu de mostrar, por palavras ou por actos, durante a viagem (ALVES, 2001: 582)). São o "temor" e "a força da cobiça / A quem por natureza está sujeito" (VIII, 59) que, num primeiro momento, dispõem o Samorim a favorecer os Portugueses. Os seus conselheiros, no entanto, foram subornados pelos adversários dos Portugueses. Seja qual for o

[14] Ovídio, XI, 15-19: "cunctaque tela forent cantu mollita: sed ingens /clamor et infracto Berecyntia tibia cornu / tympanaque et plausus et Bacchei ululatus / obstrepuere sono citharae. Tum denique saxa / non exauditi rubuerunt sanguine vatis". Um pouco mais à frente, nos versos 45 e 46, Ovídio refere-se à capacidade que a música de Orfeu tem para mobilizar seres inanimados, nomeadamente as árvores, que Camões também refere: "te carmina saepe secutae / fleverunt silvae".

lado para que se inclinam, é a cupidez que os move, e que impede um juízo desinteressado. Mais à frente, é "a cobiça do proveito" que leva o Samorim a "obedecer" ao Gama (VIII, 77). Mas mudará ainda de ideias, sempre refém da própria cobiça, que o faz hesitar ante visões douradas mas incertas (ALVES, 2001 : 607).

Ora, já em IV, 44 a cobiça dos poderosos fora apresentada como causa das guerras de agressão e de conquista[15]. Seria de esperar que o império português apresentasse outros argumentos para justificar a sua superioridade sobre o império "Mouro". Mas, ao contrário do que prometia a Dedicatória hiperbólica do poema, a actualização do império é feita pela força, e não pela justiça[16],e um império imposto só pela força não é necessário, mas contingente, como o ilustra o exemplo de X, 41:

> Até que a força só de braço aprendem
> A abaxar a cerviz, onde se lhe ate
> Obrigação de dar o reino iníco
> Das perlas de Barém tributo rico.

A própria paz, que o Gama "pretende / Por firmar o comércio que tratava" (IX, 13) é subordinada ao lucro. A paz não é mesmo mais que uma palavra vã, na boca do Gama, que "bem sabia" que depois de si viria uma expedição militar que "submeteria" a Índia (VIII, 57). A paz é uma das mentiras ou, usando uma expressão do próprio Gama, uma das "palavras dobradas" (VIII, 75) do seu discurso: quando oferecia paz (VII, 62), mesmo subordinada ao lucro, mentia. A armada que virá depois do Gama encontra paralelo nas "naus de Meca"[17]. A reciprocidade é absolutamente explícita em IX, 4. Aí os Portugueses são os concorrentes que vêm "tomar o comércio" aos "Mouros". Ambos ocultam ao lado adversário a vinda da armada de guerra que virá para reclamar a cidade.

A oposição política depende duma comunhão de interesses:

---

15 Segundo uma estrofe já citada, o "falso nome" dos mouros parece decorrer da agressão militar. Cf. Madeira 77-78.

16 X, 58: "a vitória verdadeira / É saber ter justiça nua e inteira".

17 Cf. IX, 1.

Posto que os maus propósitos entenda
O Gama, que o danado peito encerra,
Consente, porque sabe por verdade
Que compra co a fazenda a liberdade.
(VIII, 92)

O Gama entende os "propósitos" do Catual[18] porque perseguem o mesmo objectivo, quanto mais não seja porque representam empresas políticas semelhantes. Hélio Alves comenta do seguinte modo a anfibologia dos dois primeiros versos: "[o]s segredos do 'danado peito', atribuíveis pela lógica vituperadora ao catual, podem até mais facilmente, pela sintaxe, qualificar a conduta do Gama" (ALVES, : 614) De acordo com esta leitura, é a própria hesitação anfibológica que é usada por Camões para produzir sentido, ou seja, os dois sentidos convivem, sem que nenhum se imponha sobre o outro, e dessa interacção resulta mais-valia semântica.

Este passo, em que o Gama se torna finalmente cauteloso (MADEIRA, : 237-241), parece até a exemplificação de uma sentença proferida (por um Mouro) no Canto I: "Que da tenção danada nasce o medo" (I, 80). Já Faria e Sousa, nas *Lusíadas Comentadas*, notara que esta máxima se encontra de forma mais desenvolvida no Canto II:

Que onde reina a malícia, está o receio
Que a faz imaginar no peito alheio
(II, 9)

É a reciprocidade da "malícia", que leva à troca de seres humanos, reduzidos a mercadoria, que ocorre depois do próprio Gama ter sido trocado por "fazenda" (OVIDIO, : 94-95). IX, 14, que é uma enumeração das mercadorias que o Gama leva da Índia, inclui os "Malabares" que o Gama "tomou" quando lhe foram devolvidos os seus feitores. Como num jogo de xadrez, os dois lados trocam peões.

Noutros lugares é o próprio estabelecimento do império que parece depender deste tipo de comércio. Em X, 132 a conquista do

[18] Que está "corrupto pela Maometana gente" (VIII, 81).

Oriente representa a aquisição de especiarias, e o lucro, a troco de sacrifício humano:

> As árvores verás do cravo ardente,
> Co sangue português inda compradas.

O império português é mais uma vez representado como um império comercial e a guerra é motivada, ainda, pela cobiça. Esta passagem da profecia de Tétis é, formalmente, um exemplo daquilo que se condena em IV, 92. As vitórias portuguesas são apenas vitórias militares, que não correspondem à "vitória verdadeira", segundo o mesmo mecanismo de confronto de uma sentença moral com os *exempla* fornecidos pelo poema (ALVES, 2001 : 632).

Poder-se-ia ainda argumentar, como muitas vezes se faz, que Camões é um representante, já um pouco serôdio, de uma ética guerreira, cavaleiresca, e do espírito de cruzada. Se assim fosse, seria de esperar que a glória militar fosse um valor em si mesma. Mas, no discurso do Gama, mesmo a glória parece ser valorizada por assegurar um comércio rendoso:

> E, se queres (...)
> Comércio consentir (...),
> Por que creçam as rendas e abastanças
> (Por quem a gente trabalha e sua)
> De vossos Reinos, será certamente
> De ti proveito, e dele [D. Manuel] glória ingente (VII, 62)

O Gama sugere aqui, com a falta de tacto que o caracteriza, que D. Manuel receberá glória, e o Samorim apenas lucro. Mas depressa o Samorim reclama para si também "grão glória" (VII 64) por receber esta embaixada.

Assim, não é apenas o conhecimento da língua castelhana que faz de Monçaide o "intérprete" dos Portugueses. Monçaide é também intérprete das suas intenções, e das razões "ocultas e escuras" da sua viagem. É na condição de "desterrado" (VII, 24) que Monçaide compreende os Portugueses, e é essa afinidade que permite que

ajam como se "longa fora já a amizade" (VII, 28)[19]. Segundo os termos estabelecidos pelo poema quando se refere a génese do projecto imperial[20], a condição de desterrado pode ser vista como própria do servidor do império.

Assim termino a minha breve análise, com a qual pretendia apoiar a tese de que os valores morais absolutos também estavam associados, em Camões, à Idade de Ouro "pastoril". Penso ter aduzido também alguns dados, que corroem a identificação da Idade de Ouro com uma época mítica e a de Ferro com a realidade histórica. A ideia foi usada por Hélder Macedo para excluir uma operatividade dos valores morais "pastoris" na epopeia de Camões (GIL e MACEDO, 1998 : 131), mas talvez essa atitude crítica se apoie demasiadamente na suposta objectividade da voz épica (LYNE, 1992: 225). Parece-me mais adequado associar as Idades a modos de vida diferentes, uma vez que ambas são projectadas no espaço real da viagem (e não apenas na Ilha dos amores)[21]. Mais uma instância do "racionalismo imanentista" de Camões que, numa atitude próxima do Evemerismo, usa o mito clássico para ilustrar tensões que se reportam, assumidamente, ao espaço e ao tempo históricos.

Parece-me, para além disso, que o eixo ideológico fornecido pelas duas Idades da Écloga IV de Virgílio serve para estabelecer uma cumplicidade entre Mouros e Portugueses cristãos, ambos desterrados pelos seus desejos. Creio que isto significa uma censura destes últimos a quem cabe, pelo menos, a responsabilidade de tornar efectiva a diferença religiosa nominal, que se dilui na ânsia urgente, e implacável, da civilização.

---

[19] A figura do amigo-intérprete pode, ela própria, exemplificar uma máxima da Carta II: "Onde ha inueja não ha amizade, nem a pode haver em desigual conuersação" (sublinhado meu) (Camões 196-197).

[20] D. João I é "o primeiro Rei que se desterra" (IV, 48) não por sair ele próprio de Portugal, mas por ter sido no seu reinado que Portugal conquistou terras em África pela primeira vez.

[21] Por uma única vez, Camões sugere também uma idade intermédia, de Bronze, projectando-a na Pérsia. Considerar degradante não ter "das armas sempre os calos" é, evidentemente, o ponto de vista do espírito cavaleiresco da Idade Épica. Cf. X, 103, 1-4.

Obras citadas

ALVES, Hélio dos Santos (2001). *O sistema da poesia épica quinhentista: Camões, Corte Real e os contemporâneos.* Coimbra: CIEC/Acta Universitatis Conimbrigensis.

COLEMAN, Robert (ed.) (1997). *Eclogues*. London – New York – Melbourne: Cambridge University Press.

GIL, Fernando e Hélder Macedo (1998). *Viagens do olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*. Porto: Campo das Letras.

JONES, Roger Stephen (1974). "The Epic Similes of 'Os lusíadas'." *Hispania*. Vol. 57, 2: 239-245

LYNE, R. O. A. M. (1992). *Further Voices in Virgil's Aeneid*. New York: Oxford University Press, (1ª. ed. 1987).

MADEIRA, José (2000). *Camões contra a Expansão e o Império*. *"Os Lusíadas" com Antiepopeia.* Lisboa: Fenda.

OVIDIUS NASO, P. (1885). *Die Metamorphosen*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

VIRGIL (1999). *Eclogues, Georgics, AeneidI-VI*. Cambridge – London: Harvard University Press.

Todas as citações dos Lusíadas foram retiradas da edição de Emanuel Paulo Ramos (Luís de Camões (1980). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora. As citações da Lírica de Camões foram retiradas da Edição de António Salgado Júnior (*Luís de Camões: Obra completa.* Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1988).

Ostentação do obscuro: o *Polifemo* de Gôngora e os *loca dira* de Corte-Real

Hélio J. S. Alves
Universidade de Évora

1.

A dado passo da *Eneida,* ao descrever brevemente o Capitólio dos tempos primitivos, um bosque e um penedo (a rocha Tarpeia) supostamente habitados por um deus desconhecido, Virgílio escreveu: "Já então o espírito funesto desse lugar infundia temor religioso aos medrosos camponeses" (*iam tum religio pavidos terrebat agrestis/dira loci*).[1] O poeta deu assim nome a um tipo de espaço literariamente estabelecido que infunde o medo pelo aspecto físico e pelos sinistros augúrios que o envolvem: *locus dirus*.

O *locus dirus* por excelência era o Hades, o Inferno greco-latino. Virgílio, Ovídio e outros poetas integraram elementos desse género em descrições do mundo inferior. Trata-se, porém, de elementos soltos e pontuais que não chegam a constituir um tópico, quer dizer, um tema complexo, assente em lugares-comuns ou *clichés* capazes de serem adaptados, modificados e desenvolvidos.

Foi na época de Nero, recheada de dúvidas sobre a solidez política e moral do Império, que se assistiu à vera e efectiva criação do *locus dirus* enquanto tópico literário. Séneca, o tragediógrafo, emprega-o às vezes nos seus dramas de violência e horror, o seu sobrinho Lucano, no poema *De Bello Civili* (*A Guerra Civil,* mais conhecido por *Farsália*), tornou a descrição de lugares funestos fundamental à épica flaviana, e Estácio, em particular na *Tebaida,* desenvolveu essa tendência épico-trágica.

[1] *Eneida*, VIII: 349-350.

Lucano faz contrastar deliberadamente o seu discurso anti-cesário com o tópico preponderante da idade áurea da poesia latina, o *locus amoenus,* de eterna Primavera, beleza profunda e completa harmonia. A *Farsália* é a narração descritiva dum desastre, dum *crimen* perpetrado por romanos contra romanos, cujo máximo responsável, no poema, é Júlio César. É com Lucano, sobretudo, que se torna impossível a sobrevivência de espaços agradáveis, onde viceja o amor, o prazer e o bem. Tudo inspira o receio, o medo, o pavor, o desespero. As cores são sombrias, a violência é tenebrosa.

A saga auto-destrutiva dos reis-irmãos Polinices e Etéocles inspira a *Tebaida* de Estácio, que conta a história dessa Tebas símbolo atroz da dissensão e da morte. Também aqui, o *locus dirus* apresenta-se pujante como tópico expressivo. Aproveitando recursos oriundos dos seus predecessores, mas com linguagem e personalidade própria, a *Tebaida* aparece na história literária ocidental muito como um poema épico-narrativo de descrições agoirentas, de lugares horrendos e de acontecimentos funestos com grande significado colectivo.

Séneca, Lucano e Estácio foram todos lidos na Idade Média, e os primeiros humanistas começaram a imitá-los. Nas literaturas ibéricas, é patente o interesse temporão pelos dois primeiros, provavelmente ligado ao facto de terem nascido na Península. Desconheço investigações específicas sobre a presença de Estácio na Ibéria medieval e quinhentista, mas não pode haver dúvida de que, a partir da vitória das tendências classicistas e renascentistas no humanismo peninsular, também ele foi um poeta conhecido e reconhecido. Toda a herança que vem de Virgílio e Ovídio, e passa pela intensificação das monstruosidades morais e políticas que se descrevem nas tragédias de Séneca e nas epopeias de Lucano e Estácio, facilitou o desenvolvimento poético do *topos* do lugar medonho e funesto.

2.

As indagações que se seguem foram-me inicialmente sugeridas por palavras do cultíssimo investigador que foi Eugenio Asensio. Num artigo em que ele supôs, aliás sem razão, que o poema da *Felicissima Victoria… de Lepanto* esta-

ria pejado de «abundantes imitaciones de *Os Lusíadas*», alguns versos sonoros dessa epopeia de Corte-Real traziam-lhe irresistivelmente à lembrança trechos e poemas de Gôngora (Asensio 1974: 312-13).

Asensio comenta que as sugestões de escuridão em certas descrições da *Felicissima Victoria,* «con sucesiones artificiosas de la vocal mágica *u* o la *o* entre consonantes sordas, apagadas», lembram o *Polifemo* gongorino. Embora não dê detalhes, não é difícil perceber em que passagem da fábula de Gôngora estaria Asensio a pensar: com certeza, na célebre descrição da morada do ciclope que abre a parte narrativa do *Polifemo*. É esta sugestão que pretendo explorar neste trabalho.

Os versos de Corte-Real citados pelo grande lusófilo espanhol são apenas dois: um do Canto VI, «Una humosa, turbia, oscura niebla» (fl. 83r), e outro do Canto IX, «La sombra de la fosca y triste noche» (fl. 130r).

Mas não se trata de casos isolados. Corte-Real elabora outros versos com idêntica função representativa, como «Turbias, humosas nuves la luz quitan» (Canto XIV, fl. 187r) ou «Con humoso rumor se ha submergido» (*Idem*, fl. 189v). Repare-se como, no primeiro exemplo, a própria palavra *luz* contribui paradoxalmente para a imitação de obscuridade, e como, no segundo, um cultismo é chamado a produzir expressividade fónica semelhante, desta vez acrescida do sentido de desaparecimento na água.[2] A observação de Asensio reporta-se, portanto, a uma prática reiterada na *Felicissima Victoria*, poema onde o apagamento vocálico surge em múltiplas variantes reportadas às cenas que pretende mimetizar.

Mas a semelhança entre o poema de Corte-Real e o *Polifemo* de Gôngora não se fica pelas sonoridades, uma vez que alastra também ao domínio topográfico. O primeiro dos versos "escuros" da *Felicissima Victoria* citados pelo insigne filólogo espanhol faz parte duma descrição da morada de Vulcano, o ferreiro dos deuses, como o próprio Asensio fez questão de assinalar. É bem possível que esse facto tenha contribuído para estimular a memória do crítico, uma vez que a narração do *Polifemo*

[2] Há uma interessante discussão deste termo em Lope de Vega, *La Dorotea* (1632), Acto III, cena 7: «JULIO: … y entre sus esferas de espuma se zambulló en sus ondas. FERNANDO: Mejor se dice *sumergirse*. JULIO: También dice el castellano *somurgujóse*, y aunque es significativo, es áspero».

começa com a recordação dum espaço geográfico que é praticamente o mesmo daquele exposto no Canto VI da epopeia de Lepanto. As coincidências vocabulares, no mar Tirreno de ambos os poemas, preparam igualmente descrições de lugares esconsos e nebulosos. A aproximação entre os poemas de Corte-Real e de Gôngora, sugerida por Eugenio Asensio, parece, assim, obter alguma legitimidade.

Vejamos o famoso trecho descritivo da morada de Polifemo sobre o qual irei centrar a atenção das próximas páginas:

> Guarnición tosca de este escollo duro
> troncos robustos son, a cuya greña
> menos luz debe, menos aire puro,
> la caverna profunda que a la peña;
> caliginoso lecho, el seno obscuro
> ser de la negra Noche nos lo enseña
> infame turba de nocturnas aves
> gimiendo tristes y volando graves.
>
> De este, pues, formidable de la tierra
> bostezo el melancólico vacío
> a Polifemo, horror de aquella sierra,
> bárbara choza es, …

Esta famosa descrição contém um ainda mais famoso dístico, certamente um dos mais célebres de toda a literatura espanhola: *infame turba de nocturnas aves/gimiendo tristes y volando graves*. Ambos, descrição e dístico, tornaram-se caso modelar, nas literaturas modernas, do *locus dirus*. Trata-se também dum caso modelar de expressividade fónica, até "musical" e imitativa, como Dámaso Alonso, Colin Smith e outros foram assinalando.[3]

[3] A corrente teórica da Estilística aproxima-se, sob este aspecto, das teorias de eufonia poética do Renascimento. A determinação do valor "obscuro" da vogal *u* não era apenas uma intuição de Dámaso Alonso, entre outros críticos literários, mas era também consensual no século XVI (Vega Ramos 1992: 29-31, 315-316 e *passim*).

3.

As experiências de Corte-Real com a expressividade "obscura" não se ficam pelos versos isolados que já se citaram, nem pela cena única das forjas vulcânicas. A *Felicissima Victoria* faz algumas outras incursões, embora breves, na matéria do *locus dirus,* que trazem novos e directos elementos de comparação com a habitação de Polifemo.

Principalmente a partir da *Felicissima Victoria,* encontram-se, como vimos, sinais claros do investimento poético do autor sobre a descrição e expressão da obscuridade. A publicação do poema em língua castelhana pode ter, inclusivamente, facilitado a sua circulação em Espanha, aliás promovida por uma rara carta do rei Filipe II em elogio do poeta que foi integrada na edição. O vigoroso impressionismo de Corte-Real na linguagem da *Felicissima Victoria* e o carácter sensorial da poesia de Gôngora podem ter tido, com alguma naturalidade, ponto de encontro no *locus dirus.* Ao menos é isto que se pode adivinhar, lendo uma passagem como a seguinte:

> Qual aquella ave fea, infausta y triste,
> Por las nocturnas sombras va bolando
> Con funestos aullidos offendiendo
> La gente…
>
> (Corte-Real 1578: fl. 39v)

Acham-se nos dois primeiros versos aqui citados não menos do que quatro coincidências de vocabulário com o célebre dístico de Gôngora, acrescidas de uma coincidência parcial no som e na grafia, sinonímica no conteúdo (*infausta*). Ademais, apercebemo-nos logo que Corte-Real desenvolve a aliteração consonântica das fricativas (a*v*e, *f*ea, in*f*austa, *v*a, *v*olando, *f*unestos, o*f*endiendo) e das nasais (i*n*fausta, *n*octur*nas,* so*m*bras, g*en*te e os dois gerúndios), e as respectivas assonâncias vocálicas entre consoantes oclusivas, ao mesmo tempo que o poeta, num gesto que podemos interpretar como autoreferencial, chama a atenção para o efeito dos sons nos ouvidos (*aullidos ofendiendo/la gente*).

4.

É, no entanto, com o último poema épico de Corte-Real, o *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda,* impresso póstumo em 1594, que o *locus dirus* atinge o seu espaço português de maior peso e dimensão. Ali, a escuridão e as paisagens tenebristas, que envolvem a narrativa trágica do casal protagonista, encontram-se num grau que me atreveria a designar sem rival na poesia ibérica do século XVI.

A atmosfera de mau agouro insinua-se desde o nascimento da heroína Lianor, no Canto Primeiro, com a visita das Fúrias ao leito da recém-nascida e o seu horrível canto prognosticando-lhe um fim terrível. Mas a primeira aparição efectiva do *locus dirus,* logo magistral, acontece na descrição da morada do Ódio no Canto Terceiro. Uma vez que as circunstâncias da narrativa de Corte-Real não interessam à questão aqui discutida, passo directamente à exposição do trecho, fazendo notar desde logo a presença, na habitação do Ódio, de elementos temáticos que constam da morada gongorina de Polifemo:

> Em torno era cercada de fragosa
> Intratavel, ferrenha penedia,
> Ouvemse em cada parte aues nocturnas
> Com funesto gemido, e voz carpida.
> La na primeira entrada junto à praya
> Se faz hum aposento entre penedos,
> Entre cauernas negras onde hum fogo
> Escuro, e negro lume, as carcomia.
>
> (Corte-Real 1594: fl. 33r)

A ressaltar, de imediato, o extraordinário verso que remata e culmina a citação. A incorporação do fogo negro, de origem virgiliana,[4] associa-se às sugestões plásticas obtidas pelas sílabas assonantes em *u* ligadas de muito perto às consonâncias *cr/gr, rc* (*Escuro*, *negro*, *carcumia*) e *um* (*lume*, *carcumia*). Mas seria um erro considerar este verso isoladamente, pois surge como o culminar dum procedimento destinado a acentuar a posição enclausurada do sítio nos três versos

[4] *Eneida*, VI: 384.

anteriores (*entr-ada*; *entre*, *entre*), partindo dum efeito de eco (*pri*-meira-*pr*aia, apos*en*to-p*en*edos, cav*ern*as-*neg*ras e a insistência em en*tr*-) e juntando assim, à impressão de escuridão, o realismo quase táctil da rugosidade das paredes num espaço de dimensões estreitas e apertadas. Se, de acordo com Dámaso Alonso, infame turba de nocturnas aves é a própria «imagem fonética da obscuridade» (apud Vilanova 1957: I, 396), então escuro e negro lume as carcomia é a imagem fonética da obscuridade escabrosa.

Se o trabalho poético de Corte-Real, recheado de impressionismo tenebrista, parece uma antecipação dos versos mais "escuros" de Gôngora, a passagem é rica também em termos iguais ou muito próximos aos que servem para retratar o tugúrio de Polifemo: penedia, penedos, aves nocturnas, gemido, cavernas, negras, negro. Para aumentar a coincidência entre os trechos português e espanhol, será pertinente informar que a morada do Ódio é situada por Corte-Real no mar Tirreno… [5]

Há variadíssimos outros *loca dira,* ou elementos soltos seus, no último poema épico de Corte-Real, quase sempre acompanhados de variantes da expressividade sensorial e musical já aqui comentada. Além do caso da morada do Ódio, destacam-se outros dois exemplos no mesmo Canto III, e ainda outros nos Cantos IV, V, VII, IX, XII, XV, XVI e XVII! A grande frequência do motivo justifica o epíteto de "nocturna" que me apraz dar à epopeia de *Sepúlveda*.

Ofereço mais esta citação dum *locus dirus* pela importância aparente das suas semelhanças com o mais célebre dístico de Gôngora. A nau de Sepúlveda navega no Índico, aproximando-se da costa oriental de África. Amanhece. Os maus agouros, que o piloto sentiu durante a noite, não cessam com o nascer do Sol. O mesmo Sol, quando aparece, mostra-se sem brilho. E é aí que o piloto vê os pássaros:

> vio pellos ares
> Tristes nocturnas aves com gemidos

[5] A informação geográfica fora fornecida por Vénus a Cupido no Canto II: «Lá no Thyrreno mar, hum sitio esteril:/Espantoso se ve, de ondas cercado,/Onde a fera Raunusia vingadora/Tem sua habitação… ».

Carpidos, e chorosos, vio grão turba
De outras muitas
(Corte-Real 1594: fl. 71v)

Está aqui a *turba*, está aqui a expressão exacta *nocturnas aves,* estão aqui os *tristes… gemidos.* Com a substituição do substantivo *gemidos* pelo verbo *gemer* no gerúndio, temos a maior parte dos vocábulos presentes no famoso dístico de Gôngora, idênticos em espanhol e em português. Ademais, Corte-Real utiliza o lexema *turba* para designar um bando de pássaros, exactamente como no *Polifemo,* numa acepção que parece rara no castelhano da época e que Gôngora, segundo afirma Vilanova (1957: I, 402), utiliza ali pela primeira vez na sua obra. Mas não se trata apenas de léxico. Corte-Real serve-se do encavalgamento para exprimir o movimento de rotação das aves em torno da nau, mas nem por isso deixa de lado rimas internas e assonâncias. É bem possível que, no conjunto lexical e sonoro, os poetas estejam a imitar uma fonte comum, um *locus dirus* de Séneca, Lucano ou Estácio. Contudo, a superior identidade lexical e fónica entre Gôngora e estes pássaros de Corte-Real sugere a probabilidade dum contacto sem mediações.

É certo, porém, que esta é apenas uma das variantes de inclusão de pássaros funestos na obra de Corte-Real. O caso detectado na *Felicissima Victoria* e os dois já aqui citados do *Sepúlveda* não esgotam o tema na vasta obra poética do escritor português. Surgem tão-somente como aqueles em que a proximidade às famosas aves de Gôngora é mais flagrante. E devem ser vistos, em meu entender, como parte dum fenómeno mais vasto, o tópico descritivo em que se inserem, e no qual um e outro poetas tiveram enorme relevo.

Bibliografia

ASENSIO, Eugenio (1974), "La fortuna de «Os Lusíadas» en España (1572-1672)" *in* Idem, *Estudios Portugueses,* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

CORTE-REAL, Jerónimo (1578), *Felicissima Victoria concedida del cielo al señor don Iuan d'Austria en el golfo de Lepanto de la poderosa armada Othomana,* Lisboa: Antonio Ribeiro.

_____ (1594), *Naufragio e Lastimoso Sucesso da Perdiçam de Manoel de Sousa de Sepulveda, e Dona Lianor de Sá sua molher e filhos, vindo da India para este Reyno na não chamada o galião grande S. Ioão que se perdeo no cabo de boa Esperança, na terra do Natal. E a perigrinação que tiverão rodeando terras de Cafres mais de 300. legoas tè sua morte,* [Lisboa]: Simão Lopez.

GÓNGORA, Luis de (2010), *Fábula de Polifemo y Galatea,* ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Cátedra.

VEGA RAMOS, María José (1992), *El Secreto Artificio. Maronolatría y Tradición Pontaniana en la Poética del Renacimiento,* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Universidad de Extremadura.

VILANOVA, Antonio (1957), *Las Fuentes y los Temas del Polifemo de Góngora,* Revista de Filología Española – Anejo LXVI, 2 voll., Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Dois comentários setecentistas sobre a obra poética de Francisco de Sá de Miranda

Thomas Earle
University of Oxford

Creio que foi há mais de 30 anos que soube que existia um comentário manuscrito às poesias de Francisco de Sá de Miranda, feito provavelmente no século XVII e incluído num exemplar da primeira edição das obras, saída em 1595. A informação foi-me fornecida pelo nosso saudoso colega, o Prof. José Vitorino de Pina Martins, que teve o dito volume na sua magnífica biblioteca, e que teve também a gentileza de mo mostrar. Foi um gesto generoso, muito típico dele, para com um jovem investigador estrangeiro.

Os anos passaram, no entanto, sem que eu pudesse examinar com mais pormenor o precioso volume. Finalmente, em Janeiro deste ano, tive a oportunidade de o ler e transcrever no Centro de História do Banco Espírito Santo, que adquiriu a biblioteca do Prof. Pina Martins depois do seu falecimento e a instalou num edifício da Baixa lisboeta, onde pode ser consultada por investigadores. Pôr os livros ao dispor dos estudiosos é foi uma decisão, da parte do Banco, dum mecenato realmente esclarecido, porque o fundador da colecção, a qual agora passa a chamar-se Biblioteca e Arquivo de Estudos Humanísticos, não tinha os recursos para fazer dela um centro de estudo. Hoje em dia, porém, graças ao Banco Espírito Santo, é possível passar na biblioteca o tempo necessário para aproveitar a riqueza do acervo, cuja recuperação, que ainda hoje continua, é devida aos esforços de uma equipa chefiada pela Prof. Vanda Anastácio.

Na verdade, o acervo é bem rico, sobretudo na parte que concerne à obra mirandina, porque nele há não só um, mas dois comentários à poesia, um incluído num exemplar da primeira edição – o exemplar que vi há tantos anos atrás – e o outro, igualmente manuscrito, nas margens

dum exemplar da segunda edição, de 1614, edição muito diferente da primeira, e em certos aspectos mais completa.[1] Este comentário, também com toda a probabilidade do século XVII, era para mim completamente desconhecido. Nesta comunicação farei uma descrição dos dois comentários, tentarei sugerir as razões que motivaram o trabalho dos seus vários autores anónimos, provavelmente durante muitos anos, e finalmente indicarei a forma como os comentários podem ter alguma utilidade para o investigador moderno.

O exemplar da edição de 1595 que contém o primeiro comentário a que me referi não é daqueles livros bonitos ou de luxo que o Prof. Pina Martins se prezou de adquirir e exibir na prateleiras da sua biblioteca. Faltam-lhe o rosto e todos os textos liminares que alguém teve o cuidado de copiar à mão, quando o livro foi encadernado, não muitos anos depois da publicação da obra. No entanto, o Prof. Pina Martins sabia bem o valor científico do volume, em outros aspectos modesto, porque contém uma nota manuscrita, que julgo ser da sua autoria, que reza assim: «Exemplar especialmente valioso pelo antigo comentário manuscrito ou anotações contemporâneas ou quasi contemporâneas».[2] Como veremos, a frase «contemporâneas ou quasi contemporâneas» é exagero, mas seria difícil negar o valor do achado.

O nosso saudoso colega acertou também em hesitar entre «comentário» e «anotações», porque o comentarista da edição de 1595, a quem passaremos a chamar 'A' devido ao seu anonimato, poucas vezes exprime opiniões próprias acerca do texto, isto é, poucas vezes comenta. Por vezes, permite-se umas palavras de interpretação, mas prefere normalmente anotar uma palavra ou uma frase de determinado poema, chamando a atenção do leitor para uma passagem paralela na obra de outro autor. De uma forma geral, faz isto com grande precisão, copiando textos e dando referências certas, tão certas, que muitas vezes é possível não só identificar a obra que A está a consultar, mas até a edição.

A interessava-se por praticamente toda a obra em verso de Sá de Miranda, exceptuando apenas as composições curtas na medida velha.

---

1 As respectivas cotas são 606 (1) e 635.

2 Até à data não pude encontrar, entre a vasta produção impressa do Prof. Pina Martins, qualquer referência aos comentários.

Anota 14 dos 25 sonetos incluídos na primeira edição, e dá atenção especial à 'Canção a Nossa Senhora', que se encontra na mesma secção do livro. Examina também toda a poesia satírica do nosso poeta, incluindo a écloga 'Basto', e toda a poesia bucólica, quer em português, quer em espanhol, embora da écloga espanhola 'Nemoroso' só toque no lamento final, 'En la muerte del buen pastor Nemoroso, Laso de la Vega'. Na verdade, só há um poema extenso na medida nova do qual não tem nada a dizer, a misteriosa 'Elegia a uma senhora muito lida'.

Como no caso de todos os comentaristas setecentistas de Sá de Miranda, a identidade de A é totalmente desconhecida. A evidência das leituras sugere que pode ter sido padre. Com efeito, é presumível que só um teólogo tivesse um conhecimento pormenorizado do comentário sobre o Cantar dos Cantares de Frei Luís de Sotomaior, obra vastíssima de mais de mil páginas. Pode-se aventar também a hipótese de A ter sido uma única pessoa. A maneira de anotar os textos não varia muito ao longo do livro, nem tampouco a letra, sobretudo se tomarmos em conta a possibilidade de este comentarista ter trabalhado em Sá de Miranda durante vários anos. No entanto, há uma diferença física nalgumas notas que dá nas vistas: a cor da tinta. A emprega normalmente uma tinta ainda hoje negra, mas às vezes usa uma substância muito mais pálida. É provável que a tinta pálida pertença à fase final do trabalho, quando revia as notas para acrescentar material novo, como por exemplo na nota ao verso «Olhai as aves do ar», da Carta a Mem de Sá.[3] A comenta, em tinta negra, «Videte aves hic do Evango.», e acrescenta em tinta pálida, evidentemente mais tarde, a referência: S. Mateus 6:26. A referência está correcta, como normalmente acontece com este anotador escrupuloso.

Os hábitos precisos de A fornecem alguns dados relativos à data das suas anotações. Como já foi dito, é exagero dizer que são contemporâneas da primeira edição de 1595 das obras de Sá de Miranda. No entanto, não deixa de ser verdade que A viveu muito mais perto do período do poeta, que morreu em 1558, do que nós. Lia normalmente edições setecentistas, e algumas do século anterior. Os livros mais recentes que con-

[3] A foliação da primeira edição de 1595 é confusa e irregular. Nesta comunicação as referências reportam-se à edição mirandina de Rodrigues Lapa, 3ª ed., 2 vols (Lisboa: Sá da Costa, 1960-77), II, 75.

sulta são a 2ª e a 3ª parte dos *Sermões* do Padre António Vieira (1679 e 1683, respectivamente), que cita uma só vez, e uma obra mais relevante para esta questão, o comentário às *Rimas* de Camões da autoria de Manuel de Faria e Sousa, de 1685. Já que A dá o número da coluna do comentário, deve ter citado a versão impressa, e não a manuscrita, como às vezes acontecia (PIRES, 1987: 89).

O único poeta português que A cita, além de Camões e o próprio Sá de Miranda, é o épico Gabriel Pereira de Castro, cuja *Ulisseia* saiu pela primeira vez em 1636, isto é, muitos anos depois da morte de Sá de Miranda, que ocorreu em 1558. (Note-se, de passagem, como o anotador acumula não fontes, mas passagens paralelas). Sempre que se refere a esta obra, A chama-lhe *Primeira Ulisseia,* o que indica que cita a primeira edição, mas depois de a segunda ter saído, em 1642/43. Este facto leva-nos a supor que o anotador trabalhou na segunda metade do século XVII. De facto, nunca cita um livro oitocentista.

O caso do outro comentário à obra mirandina existente na Biblioteca e Arquivo de Estudos Humanísticos é algo diferente, a começar pela edição utilizada, a segunda, de 1614. É evidente também que este comentário é da autoria de mais de uma pessoa, que designaremos B e B2, porque, como o seu confrade A, são anónimos.

Em primeiro lugar, B e B2 distinguem-se pela letra. A de B é redonda; a de B2 muito mais vertical e angular. A maneira de tratar os textos mirandinos também é diferente, já que B é um comentador no verdadeiro sentido da palavra, que exprime noções suas acerca das poesias além de encontrar fontes e passagens paralelas, enquanto B2, tal como A, normalmente não faz mais que acumular referências. Finalmente, B2, que provavelmente ainda estava vivo nos princípios do século XVIII, faz crítica ao trabalho de B, que julgo ter sido o seu antecessor.

Assim, logo no início no comentário à ecloga Alejo B escreve, na margem do lado direito: «Mostra que ele foi o primeiro português que escreveu em verso decassílabo: o mesmo disse na dedicatória da 4ª égloga», ao que B2 responde, na outra margem: «Porém enganou-se o Sr Sá como mostra evidentemente Faria e Sousa.»[4] B2 segue, portanto, o co-

[4] MIRANDA, 1614: fol. 77v. A letra dos comentários nem sempre é facilmente decifrável. Em vez de reproduzir a ortografia, necessariamente incerta, dos comentaris-

mentador das *Rimas* de Camões, que mantinha que o primeiro poeta a escrever na medida nova em Portugal fora D. Manuel de Portugal (SOUSA, 1685: II, col.162).

Ao contrário de A, B e B2 não se interessavam por toda a obra mirandina. Só comentam dois dos sonetos, e mesmo a respeito desses têm pouco a dizer. Do soneto em espanhol 'Amor tirando va por cielo y tierra' B observa simplesmente: «Cortesão mas mui profano» (MIRANDA, 1614: fol. 6). Apesar da controvérsia suscitada por 'Alejo', nenhum dos comentadores fala muito das éclogas, com a excepção de 'Encantamento', que é em português. Tudo muda, porém, quando o leitor chega a 'Basto' e às cartas satíricas, acerca das quais B se exprime amplamente, emitindo opiniões próprias que fazem dele o mais interessante dos três comentaristas ou anotadores da poesia mirandina.

B e B2 conservam o anonimato total, e dizem quase nada de si próprios. Por esta razão, tal como no caso de A, os livros que citam fornecem-nos a única maneira de estabelecer a data das suas intervenções. Contudo, mesmo esta técnica produz resultados menos satisfatórios do que no caso de A, porque B, ao se referir a Séneca, o seu autor clássico predilecto, ou à Bíblia, não nos informa da edição que está a seguir. No entanto, como já foi dito, é possível conjecturar que o trabalho de B antecede o de B2. É evidente que B escrevia depois de 1614, data da 2ª edição das obras de Sá de Miranda, e ainda depois de 1639, quando Faria e Sousa publicou o seu grande comentário aos *Lusíadas.* É forçoso admitir que a letra não é um guia infalível, mas as citações do comentário sobre as *Rimas,* que saiu quase meio século mais tarde, depois da morte de Faria e Sousa, parecem ser escritas por B2. Parece ser da mão do mesmo estudioso a referência mais tardia constante do comentário, ao *Lexicon antiquitatum romanarum* de Samuel Pitiscus, cuja primeira edição é de 1713.

Finalmente, o factor que mais me inclina a pensar que B, tal como A, escrevia na segunda metade do século XVII é o seu entusiasmo, tipicamente setecentista, pela obra de Séneca. B e B2, mas sobretudo B, citam o filósofo estóico obsessivamente, muito mais do que

tas, optei por transcrever as suas palavras utilizando a ortografia moderna.

qualquer outro escritor greco-romano, chamando em apoio do seu comentário citações de 17 *Epistulae morales* e de seis tratados filosóficos.[5] Assim, B apresenta-se-nos como um estóico cristão, como muitos intelectuais da época.

É agora altura para tentar encontrar razões para o trabalho dos comentaristas, trabalho infrutífero, porque nada do que escreveram foi publicado. No entanto, eles tinham provavelmente em vista uma edição em livro, porque em ambos os comentários há indicações de uma preocupação com o estabelecimento de um texto fidedigno. Tanto A como B tentam corrigir erros de impressão e cotejam leituras alternativas, além de terem composto as notas que formam a temática desta comunicação.

Em finais do século XVI e no início do século seguinte, o estudo sistemático da literatura em vernáculo começou a tornar-se moda. Já antes do período em que A e B acumulavam as suas anotações tinham saído vários comentários a obras literárias escritas nas línguas da Península Ibérica, sobretudo em Espanha. Garcilaso, por exemplo, tinha recebido um total de quatro, um deles editado em Lisboa.[6] A, pelo menos, conhecia o comentário de El Brocense, a que se refere na sua discussão do verso «Eurídice en el prado ponzoñoso» del 'Fábulo do Mondego' (MIRANDA, 1960-77: I, 90). Havia igualmente as glosas de Hernán Nuñez a Juan de Mena, de que A também se serviu,[7] e ainda a enorme *Celestina Comentada,* na altura inédita e portanto desconhecida aos nossos comentaristas.[8] O único escritor português que tinha sido o alvo de semelhante atenção foi Camões, mas dos vários comentários, ou tentativas de comentários da obra camoniana (sobretudo d'*Os Lusíadas*) que se fizeram na primeira metade do século XVII os comentaristas mirandinas só conheciam os de Faria e Sousa. E até ele tinha um defeito, porque apesar do grande amor que nutria pelo *mi poeta,* tinha escrito em espanhol e editou o seu comen-

---

5 Ad Marciam, De brevitate vitae, De clementia, De ira, De tranquilitate, De vita beata.

6 Ver GALLEGO MORELL, 1972. Os comentaristas são Francisco Sánchez de las Brozas (1574), Fernando de Herrera (1580), Tomás Tamayo de Vargas (1622), e Luis Brizeño (1626), cuja obra foi editada em Lisboa.

7 Ver o comentário ao primeiro verso da 'Fábula do Mondego', «Ínclito rey, que deste al otro polo» (MIRANDA, 1960-77: I, 79).

8 Há uma edição moderna de FOTHERGILL-PAYNE, 2002.

tário acerca d'*Os Lusíadas* em Madrid. (As *Rimas* foram editadas postumamente, em Lisboa). Portanto, existia uma lacuna a colmatar.

Os comentários espanhóis, para não falar dos numerosos trabalhos em latim e em italiano, ofereciam vários modelos a seguir. B, o mais explícito dos nossos comentaristas e por isso o mais interessante, opta por um tratamento moralista e alegórico dos textos mirandinos. Não tinha os interesses retóricos e estéticos de El Brocense ou de Herrara, embora não fosse inteiramente indiferente à beleza de algumas poesias. Mostra-se um leitor competente, sobretudo nos sumários das poesias satíricas que escreveu nos espaços brancos deixados pelo impressor, mas para ele o mais importante era a doutrina que se podia extrair de uma determinada composição.

Eis como apresenta a conhecida carta a el-rei D. João III: «Louva e engrandece a dignidade real e mostra a grande obrigação que têm os vassalos de a acatar. Adverte os reis que se velem dos poderosos, e das astúcias dos manhosos: que ouçam ambas as partes, olhem pela justiça e façam que se guarde com igualdade. No fim louva o amor dos portugueses pelo seu rei.» (MIRANDA, 1614: fol. 102). É um sumário conciso e acertado. Ao longo da poesia B, e depois dele, B2, encontra citações, maioritariamente senequianas, a favor dos argumentos avançados por Sá de Miranda.

Para a quintilha «Quem graça ante o rei alcança, / e i fala o que não deve, / (mal grande de má privança) / peçonha na fonte lança / de que toda a terra bebe» encontra um texto paralelo em *De Clementia,* II, 2, 1: «A boa saúde vem da cabeça. Daí tudo fica vivo e em pé, ou murcha cabisbaixo, segundo o ânimo floresça ou perca o viço».[9] É um bom exemplo do método do comentarista, mais empenhado em encontrar apoio intelectual nas palavras do escritor latino do que identificar a fonte utilizada por Sá de Miranda, que neste caso manifestamente optava por uma imagem ligeiramente diferente. No fim da mesma poesia vêm os famosos versos, em louvor dos portugueses: «Os outros reis seus estados / guardam de armas rodeados, / vós rodeado de amor». Mais uma vez servindo-se de *De Clementia,* B encontra um

[9] «A capite bona valetudo. Inde omnia sunt vegeta atque erecta aut langore demissa, prout animus eorum aut viget aut marcet». Todas as traduções são nossas. A nota aparece em MIRANDA,1614: fol. 103v.

paralelo senequiano, desta vez mais parecido com o texto mirandino: «Há uma fortaleza inexpugnável, o amor dos cidadãos. A clemência garante que o rei ande em público livre de perigo» (I, 19, 6).[10]

Quando passamos da poesia política para um poema de conteúdo mais ético e pessoal, é possível detectar nas palavras de B várias indicações de que vivia numa época mais ortodoxa do que a do poeta, mais empenhada em encontrar em tudo a mensagem cristã. B introduz os primeiros versos da écloga 'Basto' assim: «Por haver de tratar da natureza, da rezão, e da verdade convide ao amigo a sair dos homens e ir onde veja as obras de Deus sem impedimento». Em apoio do seu argumento cita Séneca, *De Tranquillitate,* 17.8, Plínio o Moço – e também o Antigo Testamento, Oseias 2:14. Ora, os primeiros 50 versos do poema constituem a dedicatória a Nuno Álvares Pereira. Nela Sá de Miranda convida o amigo a passear sozinho – «Com a natureza entretanto, / falemos polas florestas» – e discorre muito sobre a virtude e a constância estóica – «ledo ou triste, o mesmo rosto» – mas não diz nada acerca da religião. Em todo este trecho da poesia o nome de Deus não se menciona (MIRANDA, 1614: fol. 93). Não serve este reparo para se duvidar da fé do poeta, mas antes para chamar a atenção para a distância intelectual que separa o escritor humanista e o comentarista do século seguinte, o período da ortodoxia pós-tridentina em Portugal.

As preocupações religiosas de B às vezes colidem com a realidade textual do poema, como o comentarista parece admitir. Em 'Basto', é o pastor Gil que proclama a necessidade de viver sozinho, longe do contacto dos homens, e das mulheres:

> Vês tu a minha cabana?
> Se o tempo se muda assi,
> A mudo eu; Aldas nem Anas
> Não dão voltas por aqui,
> Mais leves que ao vento cana.
>
> (MIRANDA, 1614: fol. 100v.)

[10] «Unum est inexpugnabile munimentum, amor civium. Salvum regem in aperto clementia praestabit.»

Um leitor moderno não terá dificulade em ler estes versos literalmente, mas B confessa-se em dificuldades: «Esta estancia acho escura: e ao proposito a que [está] atras que é levantando-se a falar nas obras grandes de Deus. Parece que a mete para mostrar a incerteza e perigo da vida humana: pelo que se resolve em pôr os olhos no eterno. Parece que diz que estando no campo, está livre do perigo da vista e trato das mulheres e seguro pode tratar com Deus.» A tendência alegorizante, que B partilha com outros comentadores da época, como Manuel de Faria e Sousa, não se coaduna bem com o conteúdo deste trecho do poema (FLASCHE, 1973: 154-5).

B exprime entusiasmo por esta ou aquela poesia mirandina – diz, por exemplo, da Carta a António Pereira: «Não se achará epistola mais galante e cortesã.» Mas logo continua: «É contra o excesso da Corte nos convites, trajos, jogos, e conversações», mais uma prova de que era o conteúdo duma composição que o interessava, e não as técnicas literárias de que o poeta se servia para se exprimir.

O caso de A, o anotador da primeira edição de 1595, parece diferente. Como foi apontado acima, A prefere acumular citações a escrever um comentário original, e o estudo das citações é revelador dos seus gostos e hábitos intelectuais. Este comentador amava a poesia, e cita nada menos que 16 poetas, embora muitos deles só uma vez. No entanto, ao contrário de El Brocense ou de Herrara, ou até de Faria e Sousa, raramente aponta as fontes de uma composição mirandina, porque prefere encontrar textos paralelos, indicação de que o seu poeta participava na tradição greco-latina, sem se deixar influenciar exclusivamente por este ou aquele autor. Neste respeito, é interessante considerar os últimos versos do soneto 'Aquelas esperanças':

> Quem do mar escapou, quanto mal conta,
> Que perigos sem fim! E logo brada
> Outra vez aos da nau: na terra afronta!
> (MIRANDA, 1960-77: I, 311)

Para explicar este trecho, A cita a primeira das odes de Horácio: «O mercador, temendo o vento que luta com as ondas do Mar Egeu, louva o ócio e os campos da sua vila; mas concerta já o navio destruído, incapaz

de aprender a sofrer a pobreza.»[11] Com efeito, a citação horaciana parece mais um texto paralelo do que propriamente uma fonte. A imagem do náufrago que quer voltar a navegar é comum aos dois poemas, mas o contexto é muito diferente, e Sá de Miranda não segue os pormenores da pequena narrativa: nada diz acerca dos ventos perigosos, nem do reparo do navio.

A cita Horácio só duas vezes, e Virgílio pouco mais, porque o poeta romano que mais lia era Ovídio, sobretudo o Ovídio das *Metamorfoses,* seguido por Séneca, no caso de A não o filósofo prosador, mas o poeta e tragediógrafo. Tal como o autor anónimo quinhentista da *Celestina comentada,* A prefere citar estes escritores a partir de edições modernas, (FOTHERGILL-PAYNE, 2002: xx) e a escolha de comentarista também é reveladora. No caso da epopeia ovidiana, texto muitas vezes editado, A opta sempre pela edição do jesuíta italiano Jacobo Pontano, que saiu em Antúerpia em 1618. Pontano censurou as *Metamorfoses,* de forma que aparecessem «ab omni obscoenitate purgati», e o anotador português também prefere normalmente reduzir o eventual conteúdo erótico – aliás, bem pouco - da poesia mirandina ou a um ensinamento moral ou a uma alegoria religiosa.

É o caso do soneto 'Em tormentos cruéis, tal sofrimento', em que o poeta explica o seu sofrimento amoroso por um erro seu: «Bem sei uns olhos, que têm toda a culpa, / e são os meus» (MIRANDA, 1960-77: I, 309). A cita as *Metamorfoses,* 3.315, e logo acrescenta uma frase muito típica sua: «E daí Pontano». O verso citado faz parte da conhecida história de Narciso: «E morreu por causa dos próprios olhos»[12] que o comentador jesuíta julgava por bem glosar com um pequeno sermão moralizador acerca dos sofrimentos dos que amam, que conclui: «Ai, como muitos morreram por toda a eternidade por causa dos seus olhos!»[13]

Mas Pontano não era só uma fonte de opiniões ortodoxas; era também um escritor muito erudito, capaz de encontrar para o texto ovidiano aquelas passagens paralelas tanto ao gosto de A, que acumulava referên-

[11] «Luctantem Icariis fluctibus Africum / mercator metuens otium et oppidi / laudat rura sui; mox reficit rates / quassas, indocilis pauperiem pati», Odes I.1.15-18.

[12] «Perque oculos perit ipse suos».

[13] «Heu me, quam multi per oculos suos aeternum perierunt!»

cias para que o seu poeta pudesse tomar o seu lugar junto dos grandes mestres do passado e do presente. Como vimos, A encontra pontos em comum entre Sá de Miranda, falecido em 1558, e autores que escreveram depois dele, como Gabriel Pereira de Castro. O importante era ligar o poeta português à tradição clássica e europeia.

Era uma ambição que às vezes o levava a valorizar mais a contribuição do comentarista que as palavras dos poetas cuja obra se editava. Entre eles contava-se Séneca, que A lia na edição de outro jesuíta, o espanhol Martín Antonio Delrío. Na écloga funerária, 'Célia', o pastor Maurício despede-se da jovem, morta prematuramente, com a frase: «Séate, ó Celia, la tierra liviana» (leve) (MIRANDA, 1960-77: I, 197). A compara este verso com a última linha da tragédia *Hipólito,* o que no princípio surpreende o leitor, porque se trata de uma maldição cujo sentido é exactamente o contrário do que se esperava: «Que a terra pesada fique encima da tua cabeça ímpia».[14] É evidente que A pensava mais no comentário de Delrío, que explica que a frase latina «Sit tibi terra levis» se tornou num lugar comum e se encontrava até nos monumentos funerários da Roma antiga. Os comentários de Faria e Sousa à obra poética de Camões eram para A igualmente fontes de passagens paralelas.

Um dos autores predilectos de A foi o dominicano português Frei Luís de Sotomaior, cujo comentário sobre o Cantar dos Cantares cita pela edição lisboeta de 1599. Mais uma vez, A prefere o comentário à obra comentada, tanto mais porque os métodos de Sotomaior não eram muito diferentes dos de Pontano que era, afinal, também ele um sacerdote. Sotomaior lê o texto bíblico alegoricamente,[15] e fornece ao leitor uma quantidade inesgotável de passagens paralelas, muitas delas provenientes da literatura pagã da antiguidade greco-romana.

O Cantar dos Cantares é uma poesia amorosa, e Sá de Miranda também escrevia muitas poesias supostamente amorosas. Segundo a tradição exegética a que Sotomaior pertencia, os sentimentos eróticos pre-

[14] «Gravisque tellus impio capiti incubet», l. 1275.

[15] Sotomaior informa o leitor que se deve ultrapassar o sentido literal do *Cantar dos Cantares* «quippe cum totus sit mysticus, allegoricus et parabolicus, vel potius perpetua quaedam allegoria, seu parabola» (porque é todo místico, alegórico e parabólico, ou antes, uma alegoria ou parábola perpétua). Ver o Ad Lectorem.

sentes no Cantar dos Cantares eram para ser vistos pelo prisma teológico e representavam o amor de Cristo pela Igreja. A fisicalidade é sempre condenada. Ao ver a poesia mirandina por esta óptica, A está longe de desrespeitá-la, porque há uma forte dose de misoginia no poeta português, que considerava as manifestações de amor uma fonte de enganos desastrosos (EARLE, 1985: 45-70).

A, que conhecia bem a vasta obra de Sotomaior, cita as suas palavras acerca da beleza feminina duas vezes, no contexto da 'Canção a Nossa Senhora' e da écloga 'Célia'. Como era de esperar, a opinião do comentarista é negativa. Citando os provérbios de Salomão, diz: «A beleza é uma graça falsa e vã: a mulher temente a Deus será de louvar».[16] É muito provável que os sentimentos de Sá de Miranda tenham sido os mesmos, certamente nas duas poesias referidas. A canção é uma poesia religiosa, enquanto que na citada passagem da écloga o pastor Aurélio diz de Célia, a dama cuja morte se lamenta ao longo do poema: «Dejemos la beldad, que ella tenía / por cosa vana, como cierto es vana» (MIRANDA, 1960-77: I, 186).

Outro autor português, também posterior a Sá de Miranda, que A gosta de citar, é António de Sousa de Macedo, cujas *Flores de España, excelencias de Portugal,* saiu em Lisboa, mas em espanhol, em 1631. O livro de Sousa de Macedo é um repositório de informações acerca da história de Portugal, mas A dá-lhes pouca atenção, se exceptuarmos uma referência a Viriato (MACEDO: 1631, Cap. 14, Excelencia 3). Prefere antes apontar para a semelhança entre as sentenças políticas emitidas pelo poeta e as contidas em *Flores de España,* como neste exemplo da Carta a el-rei D. João: «Um rei ao reino convém / vemos que alumia o mundo / um sol» (MIRANDA, 1960-77: II, 37), para o qual A encontra um paralelo em Sousa de Macedo, de um incidente tomada da vida de um conhecido herói clássico: «de Alexandro Magno se cuenta por gran cosa, que decía, que assi como en el mundo no cabian dos soles, assi no cabian dos Reyes» (MACEDO, 1631: fol. 165). Há sempre a preocupação de associar o poeta português à grande tradição greco-latina.

[16] «Fallax gratia, et vana est pulchritudo: mulier timens Deum, ipsa laudabitur.» Provérbios 31:30, citado por Sotomaior, p. 136, col.2.

B2, o continuador do comentário à edição de 1614 que, como vimos, podia ter vivido até aos princípios do século XVIII, é um anotador do estilo de A.

É tempo de considerar o valor que os comentários possam ter para o investigador de hoje. Como sabemos, o século XVII, o século dos comentários manuscritos à obra mirandina, foi uma época em que as poesias deste autor foram muito apreciadas. Além da edição de 1614, saíram mais três, contendo todas as poesias, e também o pequeno volume das sátiras de 1626 (MIRANDA, 1885: lxxxi-iv). Os comentários, relacionados como eram com um ou mais projectos editoriais que nunca se realizaram, fazem parte deste surto de entusiasmo por um autor nacional. No entanto, quem lê os comentários fica impressionado com a pobreza da concepção que os seus autores tinham da literatura portuguesa. Parecem ignorar os poetas quinhentistas contemporâneos de Sá de Miranda, ou os que o viam como mestre, como Bernardim Ribeiro, Francisco de Sá de Meneses, António Ferreira, Andrade Caminha, Diogo Bernardes etc. A, B, e B2, todos eles, viviam ainda num clima essencialmente latinista, e os seus autores predilectos eram sobretudo latinos – sendo Camões a única grande excepção. O domínio da língua e da literatura latinas nas mentalidades destes homens do século XVII é a primeira grande lição que os seus trabalhos fornecem aos estudiosos de hoje. Se eram padres, como é bem possível, o seu interesse pelo latim era de esperar, mas continua a ser importante lembrarmo-nos de que estes comentaristas e anotadores, que queriam reabilitar um poeta português, viam a sua obra como fazendo parte de uma tradição cujas raízes eram greco-romanas.

Houve no Portugal setecentista estudiosos que fizeram trabalhos acerca da literatura nacional muito mais úteis, do nosso ponto de vista, do que A, B e B2. A *Micrologia camoniana* de João Franco Barreto, por exemplo, que estava pronta para o prelo em 1672, tem valor ainda hoje porque é sistemática.[17] Nela o autor explica «todos os nomes próprios, fábulas, nomes peregrinos e lugares escuros» d'*Os Lusíadas* e das *Rimas* (BARRETO, 1982: xxxvii). Os comentaristas mirandinos não são assim. Tentam explicar umas coisas, mas deixam outras na obscuridade, porque

[17] O livro só foi impresso em 1982.

não viam as poesias como objectos de museu que precisavam de elucidação. Para eles, Sá de Miranda era um autor bem vivo, uma fonte de doutrina moral e religiosa, e um elo na cadeia que ligava Portugal à maior tradição literária de sempre, a greco-latina.

No entanto, por vezes surgem anotações com informação nova. Ao comentar a biografia anónima impressa na edição de 1614, B dá-nos uma explicação alternativa para a decisão do poeta de abandonar a corte e de ir viver no retiro do Minho: «Disseram-me que dera sendo desembargador hũa sentença contra hũa grande pessoa a qual fora mal aceita: e que temendo o poder do contrário se retirou». A frase «disseram-me» sugere um possível contacto com algum membro da família do poeta.

Com efeito, é sobretudo B, com o seu apelo constante ao magistério de Séneca no seu comentário às sátiras, que mais nos impressiona como leitor perspicaz e informado, melhor informado, é forçoso reconhecer, do que os críticos do século XX que trataram o tópico do estoicismo em Sá de Miranda.[18] É inevitável que assim fosse, porque B vivia ainda numa época em que o latim era quase uma língua viva. As obras do filosófo latino devem ter sido leitura de cabeceira do comentarista, que punha em jogo uma multiplicidade de fontes cuja revelância seria difícil negar. Mesmo descontando a sua ortodoxia pós-tridentina e a sua abordagem quase exclusivamente moralista, o testemunho de B merece a nossa consideração. Para este leitor setecentista, a base intelectual do pensamento moral de Sá de Miranda encontrava-se nas *Epistulae Morales* e nos tratados filosóficos de Séneca. Esta é a lição mais significativa dos comentários mirandinos, e uma a reter sempre que abordamos, não só a produção em verso do poeta do Neiva, mas também as obras de muitos outros escritores portugueses do período do Renascimento.

Referências bibliográficas:

BARRETO, João Franco (1983), *Micrologia camoniana* a edição prefaciada por Aníbal Pinto de Castro, Lisboa: Imprensa Nacional.

CASTRO, Gabriel Pereira de (1636), *Ulisseia,* Lisboa: Lourenço Crasbeeck

[18] No século XX houve várias tentativas de recuperar o estoicismo de Sá de Miranda. Ver MATOS, 1987: 145-68 e EARLE, 1985: 71-104.

EARLE, T. F. (1985), *Tema e imagem na poesia de Sá de Miranda,* tr. de Isabel Penha Ferreira, Lisboa: Imprensa Nacional.

FLASCHE, Hans (1973), 'O método de comentar de Manuel de Faria e Sousa (contribuição para a interpretação d'*Os Lusíadas*), in *Actas da 1ª Reunião Internacional de Camonistas,* Lisboa: Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de "Os Lusíadas".

FOTHERGILL-PAYNE, Louise (2002), FERNÁNDEZ RIVERA, Enrique e FOTHERGILL-PAYNE, Peter, *Celestina Comentada,* Salamanca: Universidad de Salamanca.

GALLEGO MORELL, Antonio (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid: Gredos.

MACEDO, António de Sousa de (1631) *Flores de España, excelencias de Portugal,* Lisboa: Jorge Rodrigues.

MATOS, Maria Vitalina Leal de (1987), *Ler e escrever*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MIRANDA Francisco de Sá de (1614), *Obras,* Lisboa: Vicente Álvares

MIRANDA, Francisco de Sá de (1885), *Poesias,* ed. Carolina Micaëlis de Vasconcelos, Halle: Niemeyer

MIRANDA, Francisco de Sá de (1960-77), *Obras* ed. Rodrigues Lapa, 3ª ed., 2 vols, Lisboa: Sá da Costa

OVÍDIO (1618) *Metamorphoseon libri XV*, ed. Jacobus Pontanus, Antuérpia, Haeredes M. Nutii. Existe uma reimpressão (1976): Nova Iorque, Garland

PIRES, Maria Lucília Gonçalves (1987), 'Camões no Barroco', in *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra: Universidade de Coimbra

SÉNECA (1576) *Tragoediae*, ed. Martín Delrío, Antuérpia, Plantin

SOTOMAIOR, Luís de (1599) *Cantici canticorum Salomonis interpretatio,* Lisboa, Pedro Crasbeeck.

SOUSA, Manuel de Faria e (1685), *Rimas varias de Luis de Camoens,* 2 vols, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello

Dom Francisco Manuel de Melo. *Epanáfora Amorosa*: uma história de paixão & morte...

Artur Henrique Ribeiro Gonçalves
Escola Superior de Educação e Comunicação da Universidade do Algarve
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias
da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

> «Não eſcreuo amores, ſenão o ſuceſſo delles: força ſerá, com tudo, temperar ſegundo o tom, o inſtrumento: preuenhaſe deſta conſideração, o animo de aquelles, a quẽ tal vez, parecer reprehenſiuel a brandura da pena, ou o aſſeo do eſtilo, cõ que ſe eſcreue.» [280]
>
> *Epanaphora Amorosa Terceira* [1654]

A sabedoria popular costuma dizer, com toda a legitimidade outorgada pelos séculos, que depois de alguém subir ao topo duma montanha só lhe resta descer por ela abaixo até atingir de novo a base que a sustém. A menos que queira exercitar o esforço hercúleo de se manter imóvel nas alturas para melhor contemplar o mundo em seu redor. Esforço inglório, porque, mais tarde ou mais cedo, se verá obrigado a escolher a vertente mais adequada para regressar ao ponto de partida, ao encontro da estabilidade chã dos vales e planícies mais propícios a um caminhar descontraído e sem sobressaltos de maior a pairar no horizonte.

Com os impérios passa-se algo de análogo. Todos eles experimentam momentos de apogeu, em que dão consigo a pairar nas cercanias das nuvens, a dominar tudo e todos, a seu belo prazer e sem olhar a quem, para, logo de seguida, alternarem com momentos de debilidade, em que se veem tombar nos mais profundos abismos, a ser ameaçados por tudo e por todos, a contragosto e sem soluções à vista. A distância que vai da dominação à submissão é por vezes muito curta de transpor e rápida de

atingir. Aos governantes caídos do mundo só lhes resta, então, fazer um balanço completo da situação e tentar a escalada por outras serranias do poder, para que os ciclos hegemónicos se restabeleçam ou feneçam eternamente. Os alpinistas abatidos são comutados por outros mais fogosos. E voltamos a aperceber-nos que o destino dos impérios é em tudo semelhante à fábula convocada. O desaparecimento duns é compensado com o aparecimento doutros. Tem sido sempre assim ao longo da história. Inexoravelmente. Os quatro impérios bíblicos a devorarem-se mutuamente, a engordarem uns à custa dos outros e a substituírem-se sucessivamente no governo dos povos. Babilónia, Pérsia, Macedónia e Roma à espera dum sucessor condigno que impere *urbi & orbi*. Os candidatos não têm faltado. Só têm escasseado os vencedores absolutos reconhecidos por todos, sem hesitações. Portugal e Castela bateram-se por essa honra durante muito tempo. Demasiado talvez, dirão alguns. A queda dum corresponderia, inevitavelmente, à ascensão do outro. Os soberanos peninsulares das dinastias de Avis e Habsburgo tentaram resolver a todo o custo essa aspiração de preeminência ibérica através das alianças matrimoniais continuadas de resultados quase sempre imprevistos (Martelo, 2005). Filipe II [1527-1598] de Espanha levou a melhor aos anteriores intentos lusitanos de D. Afonso V [1432-1481], D. João II [1455-1495] e D. Manuel I [1469-1421] de concretizar esse sonho secular de juntar os reinos, senhorios e conquistas das duas casas reinantes hispânicas espalhadas pelos quatro cantos da terra e transformar-se no mais poderoso monarca que a Europa e o mundo já conheceram (Camen, 1997; Fernández-Álvarez, 1998). A ilusão dum quinto império global acaso tenha passado por essa monarquia dual de extensão planetária, onde o sol nunca se punha, mas que a vontade firme dos homens confinou ao irrisório período de sessenta anos. Uma vida humana caberia perfeitamente neste intervalo de tempo e ainda sobraria vida e tempo (Serrão, 1994; Pérez / Muñoz-Arraco 1998: 95-118).

As balizas históricas da ascensão, zénite e declínio do império português, erigido a partir de Marrocos, situam-se entre duas contendas bélicas travadas no norte de África: a conquista de Ceuta [1415] e o desastre de Alcácer Quibir [1578]. Entre a batalha vitoriosa dos três infantes e a batalha perdida dos três reis, situa-se a descoberta do caminho maríti-

mo para a Índia [1498], quando Vasco da Gama aportou a Calecute e estabeleceu a rota do Cabo, aquela que passaria a ligar o ocidente europeu e o oriente asiático, os dois extremos dum mesmo e vasto continente. Quiçá pudéssemos acrescentar o achamento ocasional/estratégico do Brasil [1500] por Pedro Álvares Cabral, tão oportunamente relatado por Pero Vaz de Caminha na *Carta a el-rei d. Manuel* [1500]. Porém, se assim procedêssemos, seríamos obrigados a acrescentar muitos outros passos decisivos do engrandecimento da coroa lusíada que definem o século de ouro português (Teyssier, 1992: 9-48; Thomaz, 1998: 1-41), aquele que inauguraria a globalização (Rodrigues / Devezas, 2007). Depois desta etapa gloriosa, demarcada pelo triunfo da razão científica (impulsionada pelo infante dom Henrique na perícia da navegação planificada) e a derrota da sem-razão metafísica (protagonizada pelo rei dom Sebastião na inépcia da cruzada improvisada), segue-se um longo período de estagnação nacional, pautado pela crise da sucessão dinástica [1578-1580], pelas políticas filipinas [1580-1640] e pela guerra de restauração [1640-1668] (Valladares, 1998, 2000; Bouza Álvarez, 2000). Só após o divórcio dos dois cônjuges desavindos, Portugal e Castela, num casamento de conveniência falhado, a recuperação do país se iniciará rumo a um novo ciclo dourado sobre a égide da Sereníssima Casa de Bragança (Saraiva, 1981: 153-154; Elliott, 1998, 668). A subida ao cume duma outra montanha vizinha das alturas celestiais far-se-á nas décadas seguintes, no trilho das riquezas fabulosas das terras de Santa Cruz, a abonar que ao auge imperial conquistado por D. Manuel I nas Índias se seguirá o alcançado por D. João V nos Brasis, os domínios asiáticos do *Venturoso* a serem rendidos pelos territórios americanos do *Magnânimo*. Mas isso é já outra história que não nos cabe contar aqui neste espaço. Fiquemo-nos pela hipotética decadência do seiscentismo português, o político e o cultural.

É bem verdade que em tempo de guerra nem se limpam armas nem a *cultura* encontra as condições mais apropriadas para ditar leis. A *política* tem outras preocupações mais candentes em que ocupar as suas debilitadas sinergias, quando as forças vivas da nação estão esgotadas e os cofres do erário público vazios. No cômputo das medidas tomadas em prol dos negócios-da-matéria e dos ócios-do-espírito, o primeiro elemento da

dicotomia fica sempre a ganhar. Aliás, mesmo em tempo de paz, o equilíbrio está longe de ficar restabelecido ou garantido *ad* æterno. Nada que se pareça. A pergunta que se nos coloca neste momento é a de saber se o esforço de ressurgimento do país passou pela república das letras ou se também nesta área a desmoronamento foi total e irreversível. A resposta parece-nos passível de ser dada sem dificuldades de maior, já que nos basta socorrer dos nomes de três vultos maiores do pensamento luso para ficarmos tranquilos e podermos afirmar que o idioma português, aquele que atualmente praticamos à escala global e em cinco continentes, seria bem diferente sem o contributo precioso que a sua passagem por este mundo nos legou. Como elemento comum de ligação, podemos apontar a sua mestria no manejo da prosa, que souberam brandir como poucos, bem como pelo modo eclético como espraiaram o seu talento nos mais diversos géneros que as poéticas da época então prescreviam de modo empenhado e decidido. Privilegiaremos a atenção que dispensaram à história peninsular em geral e à portuguesa em particular. Curiosamente, nenhum deles se dedicou à ficção novelesca realista pura e dura. A relação de factos verdadeiros sobrepôs-se sempre aos relatos de feitos inventados. A complexidade dos tempos assim exigia e a apetência dos visados assim aconselhava (Vásquez Cuesta, 1996: II, 575-680; Pires / Carvalho, 2001: 13-25).

Estamos a referir-nos, em primeira instância, ao licenciado Francisco Rodrigues Lobo [1579-1621], autor de romances bucólicos, éclogas e sonetos, duma trilogia pastoril e, sobretudo, da *Corte na aldeia e noites de inverno* [Lisboa: 1619], um conjunto de dezasseis diálogos de configuração didática, travados em torno da problemática da subalternidade da cultura portuguesa face à castelhana, do apagamento que a corte de Lisboa sofrera no confronto direto com a rotatividade das cortes de Valhadolid e Madrid, da conjuntura política que provocara estes desequilíbrios estruturais e das medidas urgentes a tomar para as superar com a eficiência que a gravidade da situação prescrevia. É através desta reflexão profunda, proferida por um cristão-novo e autoridade modelar indiscutível no universo peninsular, preocupado como poucos com o rumo crítico que o país tomara no seio da monarquia hispânica unificada sob os auspícios absolutos da Casa de Áustria, que se transita paulatinamente

de centúria e se atravessa entre nós a passos largos das estéticas aristocráticas do maneirismo quinhentista para as populares do barroco seiscentista (Jorge, 1996).

Centramo-nos de seguida no padre António Vieira [1608-1697], missionário, teólogo, pregador, pedagogo, diplomata, político, polemista e escritor eminente de cerca de setecentos *Sermões* [1679-1699], duzentas *Cartas* [1626-1686] e de textos proféticos vários, com um destaque especial para a inacabada *História do futuro, esperanças de Portugal e quinto império do mundo* [1718], cujo título programático, só por si, dispensa comentários de maior sobre as reais intenções do autor. A recuperação do perdido poder português no mundo está lá toda espelhada de forma magistral, embora escudada nos princípios messiânicos da assunção dum salvador providencial e plasmada nos anseios sebastianistas do regresso de um monarca talhado para o governo universal da humanidade. A megalomania barroca interpretada pela pena de um sacerdote jesuíta no seu melhor, as diligências de um visionário do destino pátrio com experiências de vida recolhida e repartida pelas cortes da Europa e pelos sertões da América do Sul, a definir claramente uma era (Mendes, 1989).

O terceiro destaque vai para dom Francisco Manuel de Melo [1608-1666], com obra repartida pela lírica, drama, ensaio, diálogo, epístola e história[1]. Em todas as áreas foi exímio na arte de esgrimir as palavras e as ideias, em todas elas consegue desfazer esse sentimento de desalento que nos assalta sempre que nos referimos à centúria de seiscentos, em todos os momentos da escrita nos alerta para o facto de as crises políticas e económicas dum estado, agravadas pelo clima religioso ortodoxo de natureza censória e punitiva, não retirarem automaticamente, por artes de berliques e berloques, a criatividade aos seus cidadãos. Por vezes acontece precisamente o contrário. A excelência dos argumen-

[1] *Vd.* Dom Francisco Manuel de Melo, *Epanáforas de vária história portuguesa*, p. 274: «Jà ſabeis, & os noſſos, & os eſtranhos, como o meu genio (bem, ou mal) apetece eſte exercicio da pena, & tinta; & que dos varios empregos que fiz, com minha eſcritura, mais reprehenſiuel pòde ſer a obra, que a materia. Prouei as Hiſtorias, as Politicas, as Moralidades: em todas achei inconueniente. E ſupoſto que aos mayores, vẽce a gloria, ou o intereſſe, eu ignorando ambos eſtes afectos, confeſſouos que me acho medroſo, para Coroniſta, rudo para Poeta, confuſo para Filoſofo, melẽcolico para Moral; mas para tudo me acho ainda menos, que para me achar ocioſo.».

tos expostos em textos de rigorosa reflexão teórica a rebater de modo claro os fantasmas da decadência. Pouco após o início da restauração de Portugal, publica a *História de los movimientos, separación y guerra de Cataluña* [Lisboa: 1645], um dos seus títulos mais emblemáticos nas diversas fronteiras político-culturais da Hispânia e que só terá um paralelo à altura nas cinco *Epanáforas de vária história portuguesa* [Lisboa: 1660]. Tecidas entre 1649 e 1659, em pleno período revolucionário de libertação da tutela castelhana e em momentos singularmente intensos da vida do autor, a miscelânea encerra em si toda a conceção duma nação em mudança, que depois de ter experimentado o entusiasmo do triunfo e o desânimo da derrota, queria voltar a subir aos mais elevados píncaros duma montanha olímpica, recuperar o estatuto de potência credível, entretanto perdida, tornar a encarar a comunidade das nações do lado de cima, duma posição altaneira, como um dominador inato com vontade própria e não como um dominado contrafeito ao sabor da maré ou dos fados nefastos (Prestage, 1996).

Como referimos, a dedicação de dom Francisco Manuel de Melo às letras não passou nem pela novela realista nem pelos demais livros de amor, cavalarias e aventuras fingidas. Nota-se, isso sim, certa simpatia pelos livros de pastores imaginários, mais próximos das formas versificadas que as preceptivas do maneirismo quinhentista tinham conseguido transmitir ao barroco seiscentista, mas é tudo. Estranhamente, ao alistar no *Hospital das letras* [1657] o somatório completo da sua obra pessoal, não se inibe de documentar dois títulos assaz significativos, *As finezas mais logradas* e *Verano en Sintra*, cuja designação enquadradora de «novela» e «novela de novelas» nos remete para o âmbito cortesão das novelas curtas ou singulares e das longas ou compósitas (Colón Calderón, 2001), tão facilmente propensas, umas e outras, à eleição do público leitor coetâneo (*maxime* o feminino), que o frequentador das várias cortes peninsulares tanto criticará nas composições satíricas que até nós chegaram. Projetos juvenis nunca encetados ou concluídos, obras perdidas na melhor das hipóteses, só assim se compreendendo o afã como nos textos da maturidade se encarrega de increpar com toda a ironia em que era mestre. É o que ocorre em vários apontamentos da *Carta de guia de casados* [Lisboa: 1651], como o contido no desabafo que dirige ao primo, dom Francisco

de Melo, a quem dedica o escrito: «Juro a V. M. que toda a vida me enfadárão as damas dos liuros de Caualerias, porque ſempre as achaua acompanhadas de cachorros, de leões, & de enãos. Taõ inimigo ſou deſtas tais ſeuandilhas, que nẽ em liuros mentiroſos as ſofro. Veja V. M. que ſerá das couſas verdadeiras?» [76r/v]. Algumas páginas volvidas, retoma o ataque implacável e acrescenta mais algumas achas à fogueira, servindo-se para tal da experiência que o aprendizado de frequentador consumado dos ambientes áulicos peninsulares lhe propiciara e a peculiar visão misógina lhe aguçara a inspiração e estimulara o alento:

> Ainda fico com eſcrupulo ſobre a lição em que muitas ſe ocupaõ. O melhor liuro he a almofada, & o baſtidor; mas nem por iſſo lhe negarei o exercicio delles. Eſtas que ſempre querem ler comedias, & que ſabem romances dellas de còr, & os dizem às vezes entoadas, não gabo. Outras ſaõ mortas por liuros de nouellas; tais pelos de cauallarias. Aqui he mais perigoſa a afeição, que o uſo. [87r/v].

Contudo, a cereja só será colocada no topo do bolo quando recorda um episódio que terá protagonizado numa das suas incontáveis peregrinações pelo mundo, afastando de vez qualquer dúvida que por hipótese ainda pairasse no nosso espírito de leitores sobre a opinião reprovadora que nutria por esse tipo de livros:

> Caminhaua por Eſpanha, & entrando em hũa pouſada, bem cheo de neue, não houue algum remedio para que a hoſpeda, ou ſuas filhas, que eram duas, me quizeſſem abrir um apoſento, em que recolherme; & quanto eu mais apertaua, me deſenganauam melhor de que nenhũa ſe leuantaria donde eſtava, ſem acabar de ouvir ler certa nouella, cuja hiſtoria hia muito goſtoſa, & enredada. E tal era a ſofreguidão cõ que ouuião, que nem ameaçãdoas com que iria a outra pouſada, quizerão deſiſtir de ſeu exercicio, antes me conuidauão que ouuiſſe os lindos requebros que Cardenio eſtaua dizendo a Eſtefania; que tudo iſto rezava a boa da novella. Emfim eu me

> fui apear a outra parte, & voltando em breue tempo por aquelle lugar, & perguntando pella curioſa leitora, & ouuintes, me diſſerão que muito poucos dias deſpois as nouellas foram tanto adiãte, que cada hũa das filhas de aquella eſtalajadeira fizera ſua nouella, fugindo com ſeu mancebo do lugar, como boas aprendizes da doutrina, que tão bem eſtudaraõ. [88r/v].

Passando da anedota à reflexão, o método mais eficaz recomendado nestas ocasiões reside na imposição dum ostracismo absoluto. Os gregos faziam-no sistematicamente e com sucesso garantido quando queriam apagar a presença de alguém dum modo permanente e definitivo. A lição foi seguida depois deles por muitos outros no decurso dos séculos. Dom Francisco Manuel de Melo incluiu-se com frequência militante nesse número de críticos silenciosos sempre que quis marcar de modo claro a insignificância do universo novelesco tradicional nos textos de análise teórica que dedica às letras e aos seus cultores mais destacados. Ignora-o pura e simplesmente, não tecendo a mais pequena alusão à sua existência. É o que ocorre com a totalidade das *Cartas familiares* [Roma: 1666], fartas em referências à poesia e aos poetas, às tertúlias e aos certâmenes literários, às recensões críticas a textos próprios e alheios ou aos conselhos fornecidos aos futuros vates, à notícia de obras publicadas ou a publicar, mas nunca às novelas e aos novelistas. A sua ausência é especialmente sentida no «Catálogo de Personalidades Literárias» a incluir numa projetada «Biblioteca Lusitana dos Autores Modernos», documentada na missiva endereçada «Ao Dr. Manuel Temudo da Fonseca, Vigairo Geral do Arcebispado de Lisboa» [Carta 414, de 24 de agosto de 1650]. O cenário pintado no *Hospital das letras*, o mais extenso e fecundo dos *Apólogos dialogais* [Lisboa: 1721], não altera em nada esta determinação elitista de privilegiar os géneros maiores em detrimento dos menores, em que os livros dialogantes (Lípsio, Bocalino, Quevedo e Melo) não poupam os mais rasgados elogios à poesia épica e lírica, à comédia versificada e aos relatos bucólicos, às obras religiosas e morais, contrabalançadas com as mais ferozes diatribes às restantes modalidades literárias em voga, como seria o caso das efabulações novelescas de amor e aventuras. Destacam a

Diana de Jorge de Montemor e a *Lusitânia transformada* de Fernão Álvares do Oriente, citam as pastoris *Arcadia* e *Doroteia* de Lope de Vega, mas omitem o bizantino *El peregrino en su patria* desse mesmo autor. Atrevem-se a considerar Cervantes «Poeta infecundo, quanto felicíssimo prosista» [153], sem pronunciarem nenhum dos títulos maiores que nos legou, sem as quais, muito provavelmente, não seria relembrado nos dias de hoje, tais como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional* ou as *Novelas ejemplares*. Os preconceitos então vigentes a explicarem a omissão.

É neste contexto de antipatia militante pelos livros de histórias fingidas de personagens inventadas, que dom Francisco Manuel de Melo idealiza e redige as *Epanáforas de vária história portuguesa*, através das quais manifesta e demonstra a sua preferência pelos livros de histórias verdadeiras de personalidades concretas. Centra-se em cinco acontecimentos que haviam marcado de forma decisiva o país, reparte-os por outras tantas áreas precisas da vida humana, enumera-os devidamente, atribui-lhes um título sugestivo, integra-os numa «Epanaphora» autónoma elaborada em função da matéria tratada e «*Eſcritta a hum Amigo*» protegido pelo mutismo do anonimato:

I. *Alterações de Évora. Ano 1637. Epanáfora Política Primeira* [1649];
II. *Naufrágio da Armada Portuguesa em França. Ano 1627. Epanáfora Trágica Segunda* [1657];
III. *Descobrimento da Ilha da Madeira. Ano 1420. Epanáfora Amorosa Terceira* [1654];
IV. *Conflito do Canal de Inglaterra entre as armas espanholas e holandesas. Ano 1639. Epanáfora Bélica Quarta* [1659];
V. *Restauração de Pernambuco. Ano 1654. Epanáfora Triunfante Quinta* [1659].

A leitura atenta de cada uma das relações compiladas e o confronto sistemático de todas as datas documentadas, em associação com o conhecimento que entretanto vamos tendo das peregrinações que encetou no velho e no novo mundos, permitem-nos observar ser o seu autor con-

temporâneo de quatro dos sucessos narrados [I, II, IV e V], de ter participado em três deles [I, II e IV] e de ter estado posteriormente nos lugares onde decorrem os restantes [III e V]. Dom Francisco Manuel de Melo nasce bastante depois da descoberta lendária/histórica da Madeira e pisa terras de Santa Cruz um pouco antes da restauração de Pernambuco. Envolvido num caso mal esclarecido de assassinato [1644], argumento riquíssimo duma lídima novela cortesã / comédia de capa-e-espada, o escritor é preso e condenado a degredo perpétuo em África, depois substituída pela Índia [1648] e mais tarde pelo Brasil [1650]. Os calabouços da Torre de Belém, Torre Velha de Almada e Castelo de São Jorge são finalmente substituídos pelo exílio na Baía de Todos-os-Santos. É nessa viagem de travessia atlântica [1651] que terá oportunidade de aportar ao Funchal e de contactar de muito perto os locais de desterro identicamente forçado dos dois protagonistas da *Epanáfora Amorosa Terceira*, no decurso dos vinte e cinco dias que se manteve no arquipélago. De igual modo, a permanência de cerca de três anos em território americano [1651-1653] ter-lhe-á dado uma visão preciosa sobre o cenário onde à distância de meses decorrerá a *Epanáfora Triunfante Quinta* (Prestage, 1996: xxxi-xxxiii). Como podemos observar, os anos de 1420 e 1654 situam-se nos extremos do processo de formação, ruína e recuperação da soberania imperial portuguesa no mundo, balizado pela descoberta dum conjunto de ilhas edénicas perdidas na imensidade oceânica e a reconquista dum território fabuloso de dimensão continental. Pelo meio fica o naufrágio da armada portuguesa nos mares da França, fica o conflito das armadas espanhola e holandesa no Canal de Inglaterra, fica ainda a memória das altercações de Évora, episódio que poria termo à união ibérica luso-castelhana e abriria caminho a um novo capítulo da história peninsular.

Dom Francisco Manuel de Melo encarregar-se-á de dar voz a esta fase decisiva do destino nacional em mais do que uma ocasião. A nossa atenção recairá, todavia, na relação central da coletânea, aquela em que nos brinda com a história de paixão e morte dos dois descobridores lendários da Madeira, aquela em que os sucessos factuais alternam com os ficcionais, aquela em que parece afastar-se mais do lema consignado na *História de los movimientos, separación y guerra de Cataluña*: «hablo

como historiador, según las noticias de lo que he visto y oído» [II, 54]. Fazemo-lo não para atestar incoerências metodológicas do autor ou apontar a fragilidades científicas no tratamento do tema, mas, pelo contrário, para testemunhar a convicção profunda de que terá procedido com inteira honestidade intelectual e respeito pelos leitores. Aliás, ele mesmo tem o cuidado de justificar a razão da escolha do assunto, quando regista no prólogo à *Epanáfora Amorosa Terceira*:

> Vendome agora neſta ſolidão, a cujo fauor vim fugindo da juſtiça, ou da injuſtiça do pouoado; me puz a diſcorrer vagaroſamente, ſobre de que maneira eu poderia ſatiſfazer, aquella interior promeſſa [de imitar as Relações do Cardeal Bentivollo], eſcrevendo a relaçaõ de algum ſuceſſo grande, que pertenceſſe a eſte Reyno; procedido, ou iluſtrado, de afectos amoroſos. Mas deſpois de larga volta de diſcurſos, me pareceo, que nenhum era mais proporcionado, ao que eu deſejava, que o notauel deſcobrimento da noſſa celebrada Ilha da Madeira; em o qual (como vereis neſta Relação, que delle vos ofereço) ſe achão todas as varias acçoens, que fizeraõ intricadas, & por iſſo agradáueis, as hiſtorias do Mũdo; ou com adorno retorico, ou ſingeleza hiſtorica, ſe relatem, na erudição profana de Gregos, & Latinos. [275]

A impossibilidade de recorrer ao testemunho pessoal direto nos episódios selecionados é resolvida pelo «historiador» através do chamamento de memórias alheias e do confronto de documentos fidedignos. A verosimilhança do relato não é beliscado uma única vez, porque o relator do *Descobrimento da ilha da Madeira* nunca pôs em causa a autenticidade da fonte consultada, revelada na dedicatória:

> Franciſco Alcaforado, eſcudeiro do Infante D. Henrique, fez de todo o ſuceſſo hũa Relação, que ofereceu ao meſmo Infante, tam chea de ſingileza, como de verdade; por ſer hum dos companheiros neſte deſcobrimento: a qual Relação original, eu guardo, como joya precioſa, vindo à minha mão por extraordinario caminho. [278].

O exemplar referido ter-se-á perdido, mas outras duas cópias seiscentistas, entretanto exumados na Biblioteca Nacional de Madrid e nos arquivos da Casa de Bragança (Serrão, 1994: 603-615), permitem-nos cotejar de muito perto a tradição manuscrita do sucesso e a sua posterior adaptação literária feita segundo os ditames da retórica barroca, a que não faltaria o desejo pessoal de temperar o proveito pedagógico da fábula com o deleite estético da leitura.

Convém esclarecer que o caso de amor fatal experienciado por Roberto o Machino e Ana de Arfet não esgota a matéria abordada na *Epanáfora Amorosa Terceira*, nada mais sendo do que um dos vários momentos associados à descoberta e colonização do arquipélago, integrados cronologicamente no texto e repartidos por uma estrutura canonizada pelo género. Começa com uma *Carta-Prólogo* escrita a um amigo anónimo (real/imaginário), prossegue com a *Relação* dos factos convocados (lendários/históricos) e termina com os *Excursos* finais de caráter nobiliático e laudatório dos descobridores oficiais (Pires, 1996: 173-186; 1980: 31-59).

Dom Francisco Manuel de Melo lá terá tido as suas razões para preferir determinado tipo de novelas em detrimento doutros, de estabelecer uma muito completa hierarquia de excelências no que aos géneros literários se refere, de antepor a poesia à prosa, conquanto se tenha celebrizado mais nas formas prosaicas do que nas versificadas. A experiência pessoal de andanças e naufrágios, prisões e exílios, amores e paixões, até pode explicar o seu interesse pelas aventuras e desventuras dos dois enamorados fugidos da «grande *Bretanha*, que nos tempos primeiros, foi *Selva*, *Calidonia*, *Albion*, entre algũas gentes, *Anglia* deſpois, & agora *Inglaterra*», quando «governaua pacificamente, o grãde Rey Dom Duarte Terceiro» [278], *i.e.*, entre 1327 e 1377, que, «deſpois de treze dias de viagẽ [...] pellos largos, & perigoſos deſertos do mar Occeáno», vão dar «em hũa paragem do mũdo, nũca atè entào, deſcuberta dos homẽs» [293], com os quais se identifica profundamente, declarando ao amigo tratar-se dum dos mais notáveis «caſos de Amor, & de ouſadia» [275-276] que falar se pode e recordar se deve, por isso mesmo a exigir um reconhecimento universal e perpétuo de todos os vindouros. Duma assentada, procede à conversão dum muito hipotético livro mentiroso num li-

vro de verdade mais do que duvidosa. Se preferirmos, introduz os ingredientes habituais para desenhar uma novela histórica, uma vez que lhe seria penoso aceitar a congregação num relato de curtíssima dimensão dos esquemas vulgarizados pelas tramas discursivas da novela exemplar barroca, com passagens sucessivas pelos modelos bizantino, cortesão e sentimental. Os dois jovens encontram-se e apaixonam-se no instante, fomentam as usuais invejas e malquerenças e abrem o caminho à prisão de Roberto e ao casamento forçado de Ana. Com a ajuda dum fingido criado da heroína e companheiro do herói, planeiam um rapto e fuga para França, embarcam em Bristol, são desviados por uma tempestade para a imensidão oceânica, naufragam, mas logram encontrar refúgio em terra firme e desconhecida. A Madeira tinha acabado de ser descoberta ou simplesmente achada. Pouco tempo desfrutarão os dois amados as delícias desse *locus amœnus* atlântico. Sucumbem aos infortúnios trágicos da vida, fenecem um a seguir ao outro e são sepultados lado a lado, protegidos por «hũa grande Cruz de madeira» com que os companheiros ornaram o «piadoſo tumulo, por teſtemunho de ſua religiaõ» [309]. A relação da paixão e morte estava encerrada e pronta a ser partilhada com o público leitor, onde não faltaria, com certeza, uma ou outra leitora solteira, casada ou viúva, a encará-la como um livro de histórias feitas e nunca contrafeitas. À boa maneira dos romances gregos antigos de amores andarilhos ou a antecipar os modelos fixados pelo romantismo contemporâneo das novelas passionais. Em todos os casos, encontramos as paixões arrebatadas dos protagonistas, vividas por personalidades de carne e osso, apesar de traçadas como personagens de papel e tinta (García Gual, 1995; Wolf, 1997).

Conta ainda a lenda preservada por Francisco Alcoforado na *Relação* quatrocentista e adaptada por dom Francisco Manuel de Melo na *Epanáfora* seiscentista que a notícia providencial da existência dessas ilhas paradisíacas terá chegado ao conhecimento do infante D. Henrique, que então terá incumbido João Gonçalves Zarco de descobri-las oficialmente e agregá-las à coroa portuguesa, por essa data atarefada na construção dos alicerces de um império ultramarino global. Alguns dos sobreviventes terão chegado à costa africana, sido capturados pelos mouros e encerrados nas masmorras marroquinas. Cruzam-se aí com

João de Morales, um católico natural de Sevilha e experimentado na arte de navegar, a quem terão confidenciado as aventuras/desventuras acabadas de viver. Este, depois de recuperada a liberdade e passado pelas mais diversas peripécias, dará conhecimento do segredo das novas terras encontradas a Zarco e ao infante. A «novela de novelas» disfarçada de relação de factos acontecidos a prosseguir a sua caminhada fulgurante e a estabelecer a ligação necessária entre a lenda e a história, assumindo nesta segunda fase a configuração duma novela mourisca de cativeiro berbere e de aventuras peregrinas com final canónico garantido. [2]

É improvável que alguma vez se consigam recolher provas irrefutáveis da passagem dos malogrados peregrinos britânicos pelo «*Porto do Machìno*, que deſpois vulgarmente ſe diſſe: *Machin*, & *Machico*, como hoje ſe nomea» [342], ou que se alcance demonstrar de fonte segura terem os alicerces da «Igreja da inuocação de: *Christo Saluador*», mandada erigir por Zarco em 1420, sido traçados com «a notauel aruore, que cobria o Altar, & ſepulturas; & o nouo Templo ſe [tenha] fabricado em tal modo, que a Capella» tenha tido «por pauimento, os oſſos dos dous deſditoſos amantes, ſó neſta ocaſião bem afortunados» [343]. Contudo, a tradição manuscrita veiculada pela *Relação* medieval e a memória impressa perpetuada pela *Epanáfora* moderna não tiveram dúvidas em afirmar e reafirmar a veracidade dos acontecimentos, ato de fé que a sensibilidade de gerações sucessivas de leitores tem vindo a acatar, colocando-os nas «intricadas, & por iſſo agradaueis, [...] hiſtorias do Mũdo» [275].

A história de paixão e morte de Roberto o Machino e Ana de Arfet pode fugir à órbita expectável das *Epanáforas de vária história portuguesa*, mas guarda de cada uma delas fragmentos argumentativos de particular acuidade para a perceção da obra como um todo. A marca *Bélica* da conquista de Ceuta a substituir as peripécias do *Conflito do Canal de Ingla-*

[2] A lenda da descoberta da Madeira foi retomada por vários autores ao longo dos tempos, baseando-se ora na relação de Francisco Alcoforado, ora num manuscrito de Valentim Fernandes. Para além de D. Francisco Manuel de Melo, deram-lhe um tratamento tido como literário Gaspar Frutuoso, no *Livro Segundo das Saudades da Terra* [escrito antes de 1591, impresso 1876], P.e António Cordeiro na *História Insulana* [1717] e João de Brito Câmara no *Auto da Lenda* [1943]. *Vd*. Marco Livramento, «Machim, um herói fundador, ou a polifonia de uma história», *in Lusofonia. Tempo de Reciprocidades*. Lisboa: Afrontamento, 2008, vol. I, pp. 303-318.

terra entre as armas espanholas e holandesas, a nótula *Trágica* dos náufragos ingleses nas águas atlânticas a suplantar o *Naufrágio da armada portuguesa em França*, os ecos da *Política* de alianças das casas de Avis e Lencastre a justificarem as *Alterações de Évora* e a motivarem o duque de Bragança a reclamar a coroa aos Áustria hispânicos, o caráter *Triunfante* do *descobrimento da ilha da Madeira* a incentivar a *Restauração de Pernambuco* e das restantes parcelas do império português. O alfa e o ómega unidos através da congregação *Amorosa* dos protagonistas lendários da RELAÇÃO-EPANÁFORA.

As referências constantes ao infante D. Henrique em todo o texto central da coletânea convidam-nos a estabelecer outras conexões entre as diversas peças do *puzzle* com o contexto europeu em que a obra foi idealizada e composta. Salientaremos o peso estratégico que teve em 1386 a assinatura do tratado de Windsor, para afastar a pretensão castelhana dos Trastâmara de ocupar o trono português, e o relevo que teve em 1640 a ativação da aliança luso-inglesa, para encerrar a união das coroas ibéricas tuteladas pelos Habsburgo. No séc. XIV, o pacto entre os dois países selou-se com o casamento de D. João I de Avis com D. Filipa de Lencastre [1387]; no séc. XVII, de D. Catarina de Bragança com Carlos II Stuart [1662]. Dom Francisco Manuel de Melo não podia adivinhar em 1654, durante o protetorado de Oliver Cromwell, que a afirmação da autonomia governativa passaria por esse enlace matrimonial. Saberia, no entanto, que a recuperação portuguesa só podia passar por um acordo político negociado com a França ou Inglaterra, as novas hegemonias europeias à conquista do mundo. Apostou na segunda e ganhou. O recobro do poderio português teria de estar próximo das grandes vastidões oceânicas que o *Navegador*, um dos mais ilustres representantes da Ínclita Geração camoniana, descendente do mestre de Avis e do duque de Lencastre, ajudara a desbravar e conquistar. É assim compreensível que a descoberta da Madeira esteja associada na *Epanáfora Amorosa* aos dois reinos amigos, o português e o britânico. A lenda e a história de mãos dadas para conferirem sentido à escalada a uma nova montanha, para alcançarem a altitude apropriada à edificação dum novo auge imperial, para alimentarem o sonho de uma soberania nacional construída à escala global. A decadência prestes a ser vencida e o apogeu a ser avaliza-

do. Assim os fados pretéritos permitissem a aquisição dos faustos vindouros. A alegoria das alturas para simbolizar o poder cesariano das grandes potências é bem entendida pelo polígrafo, plasmada quando refere no prólogo: «coſtuma o Sol, tocar primeiro os montes mais altos ſem que ſe queixem os valles de que deſpois lhes amanheça» [277]. Francisco Rodrigues Lobo fundara esse desidério na transferência da corte na aldeia para a cidade de Lisboa, cabeça de reinos, senhorios, descobertas e conquistas; o padre António Vieira profetizara esse destino grandioso do país como uma terceira idade e quinto império do mundo; dom Francisco Manuel de Melo prefere estabelecê-lo na «excellencia de Principes», dado que ao ser posta ao «ſeruiço dos Reys, apeſar de toda a opoſição, he certo o aumento» [348]. Os dados estavam lançados. Os resultados conhecemo-los nós melhor do que eles. Para mal dos nossos pecados ou remissão dos deles. A gesta dos príncipes da nova casa reinante lusitana tinham ainda uma longa caminhada a percorrer, por sendeiros que nenhum dos três ilustres convocados teria ocasião de testemunhar ou capacidade de imaginar. A história real dos homens tem essa capacidade inata de nos surpreender a cada instante e deixar para trás a ficção mais engenhosa.

Bibliografia

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (2000). *Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580–1668)*. Lisboa: Cosmos.

CAMEN, Henry (1997). *Philip of Spain*. New Haven / Londres: Yale University Press.

COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001). *La novela corta en el siglo xvii*. Madrid: Arcadia de las Letras.

ELLIOTT, J. H. (1998). *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (1998). *Felipe II y su Tiempo*. Madrid: Espasa Calpe.

GARCIA GUAL, Carlos (1995). *La antigüedad novelada: las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*. Barcelona: Anagrama.

JORGE, Ricardo (1996). *Francisco Rodrigues Lobo*. Lisboa: Fenda. (1.ª ed. 1920).

LEPECKI, Maria Lúcia; PIRES, Lucília Gonçalves e MENDES, Margarida Vieira (1980). *Para uma história das ideias literárias em Portugal*. Lisboa: INIC.

LIVRAMENTO, Marco (2008). «Machim, um herói fundador, ou a polifonia de uma história», *in Lusofonia. Tempo de Reciprocidades*. Actas do IX Congresso AIL. Lisboa: Edições Afrontamento, 2008, vol. I, pp. 303-318.

LOBO, Francisco Rodrigues (1992). *Corte na aldeia*. Ed. de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Editorial Presença.

MARTELO, David (2005). *A dinastia de Avis e a construção da união ibérica*. Lisboa: Sílabo.

MELO, Dom Francisco Manuel de (1959). *Apólogos Dialogais*. Ed. de José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa.

_____ (1651). *Carta de guia de casados. Para que pello caminho da prudencia se acerte com a Casa do descanso*. Lisboa: Officina Craesbeccckiana.

_____ (1977). *Epanáforas de vária história portuguesa*. Ed. de Joel Serrão. Lisboa: IN-CM.

_____ (1981). *Cartas familiares*. Ed. de M. da Conceição Morais Sarmento. Lisboa: IN-CM.

_____ (1996) *Historia de los movimentos, separación y guerra de Cataluña*. Ed. de Joan Estruch Tobella. Madrid: Castalia.

MENDES, Margarida Vieira (1989). *A oratória barroca de Vieira*. Lisboa: Caminho.

PÉREZ, José Manuel / MUÑOZ-ARRACO, Prendes (1998). «La unión peninsular (1580-1640)», *in Portugal y España. Siglos IX-XX. Vivencias históricas*. Madrid: Síntesis.

PIRES, Lucília Gonçalves (1996). *Xadrez de palavras. Estudos de literatura barroca.* Lisboa: Cosmos.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves / Carvalho, José Adriano de (2001). *História Crítica da Literatura Portuguesa III. Maneirismo e Barroco*. Lisboa / São Paulo: Verbo.

PRESTAGE, Edgar (1996). *D. Francisco Manuel de Mello: Esboço Biographico*. Lisboa: Fenda.

RODRIGUES, Jorge Nascimento / DEVEZAS, Tessaleno (2007). *Portugal. O pioneiro da globalização*. Vila Nova de Famalicão: Centro Atlântico.

SARAIVA, António José (1981). *A cultura em Portugal*. Lisboa: Bertrand.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1994). *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil*. Lisboa: Colibri.

TEYSSIER, Paul (1992). «Cem anos gloriosos. Um século de navegações e de descobertas. Cronologia da expansão portuguesa», *in Lisboa e os descobrimentos. 1415-1580: a invenção do mundo pelos navegadores portugueses*. Lisboa: Terramar.

THOMAZ, Luís Filipe F. R. (1998). *De Ceuta a Timor*. Lisboa: Difel.

VALLADARES, Rafael (1998). *La rebelión de Portugal: guerra, conflicto y poderes en la monarquía Hispánica (1640-1680)*. Valladolid, Junta de Castilla y León.

_____ (2000). *Portugal y la Monarquía hispánica (1580-1668)*. Madrid: Arco / Libros.

VÁSQUEZ CUESTA, Pilar (1996). «La lengua y la cultura portuguesas», *in El Siglo del Quijote (1580-1680)*. Madrid: Espasa Calpe.

VIEIRA, Padre António (1992). *História do futuro*. Ed. de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: IN-CM.

WOLFF, Étienne (1997). *Le roman grec et latin*. Paris: Ellipses-Marketing.

Um dramaturgo português na corte espanhola: procedimentos de reescrita de Matos Fragoso em *El sabio en su retiro y villano en su rincón*

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

> Yo he sido rey, Feliciano,
> en mi pequeño rincón
> Juan Labrador, *El villano en su rincón*
>
> (I, vv. 475-476)

O teatro português do século XVII é um tema difícil de abordar porque começa por suscitar questões relativas à sua própria definição. No dizer de Stegagno Picchio (s.d.: 157), os historiadores da literatura colocam-se a favor ou contra a chamada «espanholização da cultura lusitana sob a monarquia filipina. E a opção é influenciada por motivos de ordem política, moral ou social, levando a atitude de rígido nacionalismo ou de aberto iberismo capazes em qualquer dos casos de influenciar num ou noutro sentido a apreciação estética das obras de arte». Parece não existir ainda unanimidade na consideração do estudo dos autores de origem portuguesa que, no Século de Ouro, escrevem em castelhano e seguem o modelo dramático de Lope de Vega. Na introdução ao capítulo dedicado a «O teatro na época barroca» da *História crítica da literatura portuguesa*, indica-se que «haverá que tentar precisar o que por tal entendemos desde os vários pontos de vista – autores, língua, cronologia – que poderão entrar na sua definição» (Pires e Carvalho, 2001: 473).

Mas nessa altura o teatro era capaz de derrubar as fronteiras entre ambas as nações. No século XVI um dramaturgo tão representativo como Gil Vicente tinha empregado o castelhano com naturalidade, e uma peça como *Don Duardos* (1522), inspirada no *Primaleón* (Salaman-

ca, 1516), ficaria plenamente integrada na linha da comédia renascentista que pretendia superar o teatro medieval, embora fosse depois esquecida na Península por ser obra de um português escrita em espanhol.[1] Após a insigne produção vicentina e as tentativas de aclimatação do teatro italiano por parte de Sá de Miranda ou António Ferreira, o teatro lusitano acabará por ligar o seu caminho ao do teatro espanhol, tal como as circunstâncias históricas pareciam antecipar: a desaparição do rei D. Sebastião em Alcazarquivir em 1578 deixou sem herdeiro o trono português, que foi reclamado pelo seu primo, Filipe II.[2] De forma pacífica, as coroas ficaram unidas sob a fórmula da Monarquia Dual desde 1580 a 1640, na conhecida também como «Época dos Filipes».[3]

Uma época na qual o teatro espanhol se converte no entretenimento preferido de todas as classes sociais e cuja madurez estética o leva a superar outras propostas teatrais europeias. Portugal aplaude nos seus Pátios de comédias, equivalentes aos *Corrales* castelhanos, as companhias de actores espanhóis, que representam obras de Lope, Tirso ou Calderón, escritas numa língua que os lusitanos percebem.[4] O gosto pelo teatro é unânime na Península e contribui para aproximar nacionalidades. Era natural, portanto, que os dramaturgos lusos se sentissem atraídos por um teatro que, graças à mestria de Lope de Vega, tinha encontrado

---

1 Reckert (1996: XV-XVI) escolhe *Don Duardos* «para ejemplificar la estructura dramática de la comedia vicentina» por ser «la pieza más elaborada y ambiciosa del autor y, a mi entender, su *opera prima* absoluta», e assombra-se «porque es igualmente probable que no haya en la literatura del Renacimiento peninsular ninguna otra de tan alta calidad que sea tan escandalosamente ignorada. En España no se lee porque el autor no es español; en Portugal no se lee porque lo es el texto...».

2 Rebello (1991: 42) dá ao capítulo dedicado ao teatro português do XVII o significativo título de «Entre parenthèses» e o qualifica de «obscur entracte (…) pendant lequel la perte de l'indépendance s'est étendue à la langue elle-même».

3 «Para a cultura portuguesa começaram sessenta anos de osmose ideológica, de bilinguismo e de mortificação nacional, mas também de amadurecimento moral e estético.» (Stegagno, s.d.: 158).

4 «Aos *corrales* castelhanos correspondem os pátios portugueses antigos ou novos. (...) E é aqui que o alfacinha virá aplaudir Lope, Tirso, Calderón e Vélez de Guevara – que da «matéria» de Portugal tiraram não poucas histórias –, interpretados por companhias famosas (…). Aplaudirá também as peças dos autores portugueses que, seguindo a moda, usarem do castelhano» (Stegagno, s.d.: 158-159).

uma voz própria de alcance universal. E, como outros autores espanhóis, escolhem seguir o modelo dramático da *Comedia Nueva* porque Lope tinha dado com a fórmula do êxito: um teatro que satisfazia os mandatos do governo e cumpria com as expectativas do público porque estava pensado para o seu agrado,[5] como explicou o Fénix no *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609):

> y escribo por el arte que inventaron
> los que el vulgar aplauso pretendieron,
> porque, como las paga el vulgo, es justo
> hablarle en necio para darle gusto.
>
> (vv. 45-48)

João de Matos Fragoso foi um desses autores, por cuja integração na dramaturgia espanhola pagaria tributo ao olvido, embora muitas das suas obras fossem traduzidas para o teatro português do século XVIII e impressas em folhetos de cordel.[6] Nasceu em Alvito (Alentejo) «por los años de 1610» (García Pérez, 1890: 356) e faleceu em Madrid aos 4 de Janeiro de 1689. Estudou filosofia e jurisprudência na Universidade de Évora, mas desenvolveu a sua actividade literária na Corte madrilenha, onde começou a ser conhecido entre os poetas em 1639 com um soneto para honrar a morte de Juan Pérez de Montalbán, grande amigo seu.

A sua adaptação à Corte espanhola fica patente atendendo ao seu percurso dramático. Escreveu muitas comédias em colaboração com dramaturgos contemporâneos: Moreto, Diamante, Cáncer, Vélez de Guevara, Villavi-

[5] Facto do qual não tomaram nota os dramaturgos espanhóis do século XVI, que procuraram dar lições morais para doutrinar um auditório que não desejava conselhos senão divertimentos. A falta de público cúmplice e solidário foi uma das causas do fiasco da sua tentativa de recuperar o género da tragédia, concebido como «una espectacular puesta en guardia del público contra ciertas maneras de la vida cortesana» (Hermenegildo, 1983: 93). Vid. Álvarez Sellers (1997: 1-58).

[6] Não é um caso único:
«Era justificada esta influência, porque o teatro estava dominado pelas criações imponentes de Lope de Vega, de Tirso de Molina, Calderón, Guevara, Moreto, Alarcón, Luiz de Belmonte, que de vez em quando tratavam assuntos da História portuguesa. Entre essa grande plêiada figuram com vantagem os poetas portugueses João de Matos Fragoso, Jacinto Cordeiro, António Henriques Gomes e Manuel Freire de Andrade, que escreveram as suas peças em castelhano.» (Braga, 1984: 424)

ciosa ou Zabaleta. Além de tratar temas originais, inspirou-se em acontecimentos históricos e lendas, mas também nas obras de outros escritores. Tal é o caso de: *Ver y creer. El Rey D. Pedro de Portugal y Doña Inés de Castro* e *El hijo de la piedra*, muito semelhantes a *La firmeza en la hermosura* e *La elección por la virtud* de Tirso de Molina, *El yerro del entendido*, aparentada com o romance *El curioso impertinente* de Cervantes e as comédias *El curioso impertinente* de Guillén de Castro e *La necedad del discreto* de Lope, *Caer para levantar* com *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, *La venganza en el despeño* e *La dicha por el desprecio* com *El príncipe despeñado* e *El desprecio agradecido* de Lope, assim como *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*, que até leva praticamente o mesmo título que *El villano en su rincón* de Lope de Vega.

Ambos os fenómenos, a escrita conjunta e a refundição, davam-se com frequência naquela altura, mas o segundo mereceu o desprezo da posteridade. Assim, críticos modernos atacaram aquela prática comum e, referindo-se concretamente às duas últimas obras citadas, disseram que «con una falta absoluta de inventiva y sobrada desenvoltura metió el portugués en la comedia sus manos pecadoras» para fazer um «escandaloso plagio» (Entrambasaguas, 1961: 419), e a sua obra «no sirve más que para demostrar a qué extremos de irrespetuosidad podían llegar los adaptadores y refundidores» (Zamora Vicente, 1963: 71).[7]

Contudo, é preciso tomar conta do conceito de originalidade da época, que não considerava plágio a reescrita. O próprio Calderón escreve *Los cabellos de Absalón* (1634), cuja *Jornada II* é muito semelhante da *Jornada III* de *La venganza de Tamar* (escrita em 1621; publicada em 1634) de Tirso de Molina, facto que levou a colocar a hipótese de uma primeira escrita em colaboração que seria depois completada por Calderón com a trama do acontecido a outro dos filhos do rei David, Absalón.[8]

[7] Mackenzie (1993: 15) não concorda com estas opiniões e considera que «el que realizara el estudio comprensivo del teatro de Matos Fragoso, que todavía nos falta, descubriría que este dramaturgo, hecho notorio plagiarista por los historiadores de la literatura a base de comedias como *Ver y creer* y *El ingrato agradecido*, aun en estas imitaciones aparentemente serviles da unas cuantas muestras típicamente calderonianas de querer recomponer, elaborar y cambiar su drama-fuente de manera creadora».

[8] Rodríguez López-Vázquez (1982) acredita que *La venganza de Tamar* seria resultado da colaboração entre Tirso, que teria escrito os dois primeiros actos, e Calderón,

Comparando ambas as obras, Rodríguez Cuadros (1989: 13) afirma que «toda utilización de un texto refleja una nueva intencionalidad y un nuevo marco de relaciones dialécticas con la cultura del entorno»,[9] e pensamos que esse poderia ser também o caso de Matos Fragoso, que em *El sabio en su retiro…* (*SR*) acrescenta ao argumento baseado no tópico do «Menosprecio de corte y alabanza de aldea» desenvolvido por Lope em *El villano en su rincón* (*VR*) (1611) uma segunda acção à volta da honra que leva a duvidar do desenlace da obra.

Não será esta a única alteração significativa introduzida pelo autor português. Começa por mudar o título, que fica acrescentado por «El sabio en su retiro» e o nome do vilão, «Juan Labrador», para sublinhar as suas virtudes.[10] Mas trata-se além disso de um jogo de palavras que revela o sobrenome do rei, que também não é o mesmo. Se Lope situa a acção entre Paris e Belflor e o soberano é Ludovico de França, Matos aproxima os sucessos dos espectadores colocando-a entre Sevilla e Vega-Florida: o Rei, Alfonso X «El sabio», é espanhol, assim como o vilão, que também se sente governante da sua casa e aldeia.

As duas obras começam da mesma maneira, com o engano de Lisarda a Otón (*VR*) e de Beatriz a D. Gutierre[11] (*SR*), lavradoras disfarçadas de damas que dão um anel com um diamante aos cavaleiros para corresponder às jóias que estes lhes ofereceram. A entrega de presentes era, desde tempos pretéritos, sinal de relação amorosa, e algumas jóias tinham um significado preciso, caso do diamante, prova de amor, constância e fortaleza, por isso em *A secreto agravio,*

---

autor do terceiro, razão pela qual este último não teria tido inconveniente em reproduzir depois um texto que tinha escrito dez anos antes. Concorda com ele Hernández-Araico (1986). Para uma análise completa das duas obras vid. Álvarez Sellers (1997: 713-804).

9 Segundo Wilson e Moir (1982: 195), «Gran parte de la mejor literatura del siglo XVII, y esto implicó todos los géneros, consiste en glosar de un modo inteligente y sensible materiales y temas de carácter tradicional».

10 Como dirá o Rei: «Del más sabio en su retiro / ¿Quién no envidia la constancia?» (*SR*, II, p. 210 a).

11 Curiosamente, chama-se D. Gutierre Alfonso, como o protagonista de *El médico de su honra* (1635) de Calderón, um marido que por ciúmes e suspeitas da sua honra acaba por matar a esposa inocente, D. Mencía.

secreta venganza (1635) de Calderón, D. Leonor, casada com o português D. Lope de Almeida, deve rejeitar o oferecido por D. Luis, um antigo pretendente disfarçado de mercador de pedras preciosas, símbolo da tentação.[12] O disfarce, recurso muito utilizado no teatro, devia ser oposto à personagem para aproveitar no máximo os equívocos derivados dele, mas nas obras de Lope e Matos este é contrário ao habitual porque é uma personagem inferior quem tenta aparentar uma posição social elevada para conhecer a vida da cidade, quando o comum era que as damas ou cavaleiros adoptassem a aparência de vilãos em seu próprio benefício, como fará mais adiante D. Gutierre para poder falar com Beatriz na sua aldeia (*SR*).

Porque o disfarce se esgota nessa cena, já que de imediato os «enganados» descobrirão o mistério (*VR*, I, vv. 76-78; *SR*, I, p. 200 a), mas não se importarão com ele. Já desde o início introduz Matos uma cena muito significativa que não aparece na obra de Lope. Antes de saber D. Gutierre – pelo relato de Martín, que a seguiu – quem é a dama, aparece o Rei e conhecemos dois detalhes relevantes: que está a escrever a história de Espanha – «Pues solo es digno de un rey / El escribir los sucesos / De lo que pasa en un siglo» (*SR*, I, p. 201 a) – e pelos seus estudos «A vuestra majestad dieron / Nombre de Sabio los doctos» (*SR*, I, p. 201 a) e que, apesar de que a sua condição lhe exija estar livre de paixões, sofre uma tirana e oculta: «Confuso entre dos mitades / De amante y rey me contemplo» (*SR*, I, p. 201 b).

Enquanto que na obra do português o motivo do Rei para visitar Vega-Florida será ver mais uma vez a Beatriz, pela que se apaixonou mesmo tendo consciência do inadequado da sua conduta, na obra de Lope parece ser o acaso, e só depois de ver o curioso epitáfio de Juan Labrador é que se mostra interessado por o conhecer. Matos revela desde o início a sua vontade de complicar o argumento com a incorporação de um triângulo amoroso que implica o próprio Rei, situação habitual na dramaturgia de Lope. Conserva a metáfora do Rei-sol (*SR*, I, p. 202 c) mas reduz os louvores à autoridade real.

[12] O diamante não é, portanto, uma pedra qualquer, e com ele D. Luis quer comunicar a D. Leonor que, apesar do tempo transcorrido, continua a amá-la (I, vv. 693-700).

Neste primeiro Acto apreciamos já as grandes diferenças entre os reis de ambas as comédias. O rei de Lope é movido pela curiosidade de ter encontrado um lavrador diferente dos outros, desenha como uma espécie de jogo o desafio de contrariar os propósitos de Juan – «Vamos; que Juan Labrador / ha de servir a señor, / y ver Rey y todo en mí» (*VR*, I, vv. 877-879) – e apenas opina de Lisarda que «el talle es todo donaire» e «gallardo». Pelo contrário, o rei de Matos, apesar de ser «El Sabio», actua como um cavaleiro que tenta encobrir com dificuldade a sua paixão por Beatriz – («*Ap.* Amor, ¿qué absoluto imperio / Es el tuyo? ¡Oh, quién pudiera / Pasar la voz á los ojos!» (*SR*, I, p. 204 a) –, a quem não suportaria ver casada com outro – «*Ap.* No será así, porque yo / Primero, serrana bella, / Al tósigo de mis ansias / moriré que verte ajena.)» (*SR*, I, p. 204 b) – embora se fale em repetidas ocasiões da inferioridade social da lavradora que aspira a ser cortesã e pede ao Rei para ser dama da sua futura esposa (*SR*, I, p. 204 b). Lope destaca a humanidade do soberano, que deve ser honrado mas não temido (*VR*, I, vv. 773-777), associando-a à bondade, mas na obra de Matos essa qualidade serve para rebaixar a dignidade real aproximando-o dos seus vassalos porque está ligada às emoções, pois além de namorar, o rei sente-se agravado pela «soberbia / Del filósofo villano» (*SR*, I, p. 204 c):

> Rey. ¡Que por no verme se esconde,
> Y servir á otro condena!
> Confieso que me he picado;
> Yo dispondré de manera,
> Que sirva á señor, y que
> Hoy Juan Labrador me vea.
>
> (*SR*, I, p. 204 c)

E o final do Acto I confirma as distintas preocupações dos dramaturgos. Enquanto Otón, após manifestar ciúmes do Rei porque falou com Lisarda, elogia «lo que se estima y se ensancha / el villano en su rincón!» (*VR*, I, vv. 974-975), D. Gutierre e Beatriz lamentam a sua desigualdade:

Beatriz. (*Ap.*) ¡Ah si no fueras tan noble!
Don Gutierre. (*Ap.*) ¡Ah si desigual no fueras!
(*SR*, I, p. 205 b)

Mas no Acto II da obra de Lope a curiosidade do Rei transforma-se em desassossego e inveja declarada – «Digo que es envidia pura, / y que le tengo de ver» (*VR*, II, vv. 1023-1024); «y yo tengo a un hombre envidia, / por ver que me despreció» (*VR*, II, vv. 1030-1031) – e, como o Rei de Matos, converte a decisão de Juan de nunca o ver num desafio pessoal:

Rey. (…)
que en verle vivir ansí,
tan olvidado de mí,
confieso que me ha picado.
(*VR*, II, vv. 993-995)

Em *El sabio en su retiro,* pelo contrário, destaca-se a relação entre Beatriz e D. Gutierre, que chega disfarçado de lavrador e lhe oferece um papel assinado como prova de casamento, no qual ela não acredita. Junto do olmeiro, os lavradores cantam e dançam, e por meio da letra de um romance Beatriz lhe indica que poderão falar a sós essa noite na sua casa. Depois aparece Juan Labrador, que concerta o casamento do seu filho Montano com Constanza, virtuosa mas pobre, e rejeita a sugestão de casar Beatriz com um cortesão porque ele quer «hombre de bien, / Sangre limpia y paño pardo» (*SR*, II, p. 208 a), o que provoca um novo desafio, agora da parte de D. Gutierre: «Yo haré que de mí se acuerde / El filósofo villano» (*SR*, II, p. 208 a). Esta cena acontece também em *El villano en su rincón,* mas tem um carácter essencialmente festivo, com o lavrador Fileto que, fazendo de casamenteiro, manifesta que o seu amo não aceitaria casar Lisarda com «algún palaciego». Agora Juan Labrador limita-se a consentir o matrimónio do seu filho Feliciano com Costanza, e Lisarda – que também não leva a sério a promessa de um papel (*VR*, II, vv. 1341-1346) – marca directamente um encontro à noite com Otón.

Segue-se uma cena central na obra, a visita do Rei disfarçado à casa de Juan Labrador para que este o veja, embora sem o saber. Tudo transcorre de igual maneira em ambas as peças, com o vilão a decidir quando

e onde é que se deve sentar o hóspede para o jantar porque o anfitrião é quem manda em casa. Confiando nessa superioridade momentânea dada por um estado que considera perfeito, Juan comete a imprudência de se pôr à prova e oferecer ao Rei dinheiro e os próprios filhos: «Pruebe el Rey mi voluntad» (*VR*, II, v. 1785). Mas enquanto a inveja continua a ser o móbil do Rei de Lope, o de Matos acrescenta a secreta paixão por Beatriz, a quem tenta declarar-se e acaba por ser rejeitado. No final do Acto encontra-se com Otón, que lhe fala do seu amor por Lisarda, mas em *El sabio en su retiro* o Rei confessa amar também Beatriz e D. Gutierre decide retirar-se. Comovido pela lealdade do cavaleiro, «Que me ha vencido en vencerse» (*SR*, II, p. 211 a), o Rei cede ante o vassalo, mas não deixa de lhe lembrar o respeito que deve à vilã:

> Rey. (...)
> No quiero que nadie sepa
> Que ventaja me has llevado
> En sujetar tus pasiones;
> Pero te advierto de paso
> Que es Beatriz honrada, y que
> Yo de su honor soy amparo
>
> (*SR*, II, p. 211 c)

E chegamos ao Acto III, em que Matos Fragoso decide mudar definitivamente a trama.[13] Lope de Vega começa com uma cena campestre: os lavradores estão a recolher azeitonas com varas e Lisarda suspira por ver Otón, que chega e lhe fala de amores antes de entregar uma carta do Rei para Juan Labrador, na qual lhe pede o dinheiro que ofereceu naquele jantar em presença do hóspede. Juan envia o dinheiro e um cordeiro vivo com uma faca no pescoço. Entretanto, Finardo duvida das intenções de Otón, mas o Rei acha que cumprirá a sua palavra com Lisarda porque «es el mariscal / hombre bien intencionado, / y el labrador tan honrado / que en nada le es desigual» (*VR*, III, vv. 2206-2209) e Feliciano, já casado com Costanza, reprova o pai

[13] Barral (2006) realiza a estatística do número e percentagem dos versos acrescentados – mais de 900 –, mantidos e modificados por Matos Fragoso respeito da comédia de Lope.

não querer utilizar o seu dinheiro para casar Lisarda com um cavaleiro e melhorar de posição social:

> Feliciano. ¿Pues no?
> ¿Para qué el cielo te dio
> tal cantidad de dinero?
> Carece de entendimiento
> (perdóname, padre, ahora),
> quien en algo no mejora
> su primero nacimiento.
> (*VR*, III, vv. 2389-2395)

Lope está a tratar de uma das questões mais delicadas da época, se o orgulho de ser cristão velho e ter dinheiro podia comprar os direitos sociais que até ao momento em que nobreza implicava riqueza, só dava o sangue. Matos coloca o tema em boca da própria interessada, pois é Beatriz quem não partilha o empenho do pai por não ascender:

> Beatriz. (…)
> Si la fortuna te dió
> Tanta riqueza y poder,
> (…)
> ¿Quién con él no procuró
> Dar lustre á su nacimiento,
> Y encubrir con su valor
> El tosco lunar que imprime
> La rústica ocupación?
> Todos procuran ser más:
> (*SR*, III, p. 214 a)

Mas o casamento concertado com um lavrador que «No es rico, pero es discreto» não é o principal problema de Beatriz. O Acto III começa com a confissão a Jacinta de ter rendido a sua honra a D. Gutierre sob palavra de esposo, facto que ele está a demorar – porque pensa casar com outra «De igual calidad y honor» – e nega-se a assinar um papel que confirme a promessa: «¡Qué de mala gana finge / Quien de una vez olvidó!» (*SR*, III, p. 213 b). Se em cada verso da obra de Lope percebemos que esta-

mos perante uma comédia porque o final não poderá ser desgraçado, Matos introduz um conflito de honra que inclina de forma inesperada a acção até à tragédia, desvirtuando a opinião que D. Gutierre merecia. Ao contrário de Otón, converte o amor em agravo, e só a intervenção de uma personagem superior poderia obrigá-lo a cumprir a sua dívida sentimental. Se ele levou a primeira carta do Rei a Juan Labrador, a segunda, na qual lhe pede os filhos, muda de mensageiro na obra de Matos, mas não na de Lope, onde o Rei, seguro de Otón, o ajuda a afiançar a relação com Lisarda, e este arrepende-se de não lhe ter dado «la mano / de ser su esposo» (*VR*, III, vv. 2556-2557) pois teme que o Rei a deseje para si.

Se Juan Labrador presume o tempo todo da vida simples e tranquila no campo ser a melhor vida, curiosamente não conseguiu inspirar nos filhos a mesma ideia, pois os dois mostram as suas preferências por morar na Corte,[14] embora tenha advertido a Montano dos peligros dela. Mas o próprio Juan Labrador será chamado à Corte, onde acontece uma cena paralela à do jantar em casa do vilão: o Rei decide onde é que se deve sentar o hóspede e mostra-lhe um ceptro, um espelho e uma espada, símbolos da sua autoridade. Juan reconhece o erro da sua arrogância e, como o cordeiro que enviou, oferece o pescoço para que o soberano disponha da vida do seu vassalo. O Rei castiga-o obrigando-o a morar no paço, enquanto Otón oferece a sua mão a Lisarda. Esta última parte é muito diferente na obra de Matos, pois Beatriz entrega ao Rei um escrito onde relata a afronta sofrida por parte de D. Gutierre e, se antes D. Afonso admirou o cavaleiro por ter vencido primeiro que ele as suas paixões, agora surpreende-se por aquele não ter respeitado o seu gesto galante:

Rey. (…)
¿Qué es lo que veo? ¿Gutierre
A profanar se ha atrevido
Un honor á quien atento
Supe respetar yo mismo?

[14] Beatriz. Es martirio
Para mí el campo; á la corte
Me llama el afecto mío.
(*SR*, III, p. 215 c)

¿Cómo tirano procede,
Cuando galante la olvido,
Y de mi primor compone
Lo injusto de su delito?

(*SR*, III, p. 216 a)

Assim, obriga D. Gutierre a se comprometer com Beatriz e depois ordena matá-lo, e só será salvo pela petição de clemência dela e de Juan Labrador, ignorante de todo o acontecido. Para igualar o casamento, nas duas obras o Rei honra com título de nobreza os filhos do vilão, mas Matos acrescenta mais uma lição: ninguém é mais sábio que o Rei, porque a sua sabedoria não procede só da experiência, como a do vilão, mas do próprio Deus e é, por isto mesmo, insuperável.

Rey. (…)
Que con el Rey no has de usar
De los filos del ingenio
Enviando un cordero vivo,
Porque al Rey concedió el cielo
Una virtud superior
Oculta, que los plebeyos
Sus secretos no penetran,
Y el enseñarle es gran yerro,
Pues sabe más que el vasallo
El Rey, cuando sabe menos.

(*SR*, III, p. 218 b)

Partindo da análise das duas obras, consideramos que Matos não realiza «un escandaloso plagio» nem pretende ser irrespetuoso com o texto.[15]

[15] Wilson e Moir (1982: 195-196) valorizam de foma positiva a prática da refundição: «Varias generaciones de críticos dramáticos modernos han tendido a despreciar estas refundiciones, que se han considerado como plagios. Su actitud demuestra una absoluta incomprensión de lo que el escritor del siglo XVII tenía por original: (…) No despreciemos, pues, a los calderonianos por haber refundido obras anteriores, y examinemos más bien los motivos que les impulsaron a hacerlo y en qué medida les acompañó la fortuna en esta empresa».

Com intenções novas, utiliza a ideia central da obra de Lope, a oposição entre a Corte e a aldeia, o vilão que está conforme com o muito que tem e não precisa de mais nada, considerando o paço um perigo e não uma recompensa. Mas trata-se de um lavrador rico, um cristão velho que cai no pecado do orgulho até ao ponto de crer a sua vida melhor que a do Rei, facto que não é possível defender desde o teatro. O Rei sempre é superior aos vassalos, tal como evidencia a cena final, onde Juan reconhece e se arrepende da sua soberba. E da sua ignorância, porque esse sábio de vida perfeita no seu retiro não percebeu nada do que estava a acontecer à sua volta: os filhos não gostam do campo, a filha visita com frequência disfarçada de dama a Corte e chega mesmo a perder a honra com D. Gutierre.

Portanto, o acrescentado do título não é inocente na obra de Matos e não pretende esclarecer o dado por Lope. Juan Labrador acha ser rei da sua fazenda e sente-se tão importante como o Rei verdadeiro para decidir na sua casa, mas no fim demonstrará não ser o autêntico sábio. Ficou sempre no seu retiro, mas a felicidade própria impediu-lhe de reparar na alheia, advertir que os filhos têm aspirações muito diferentes. O verdadeiro sábio será quem mereceu esse sobrenome, Alfonso X, capaz de vencer as paixões, de valorizar e premiar os bons vassalos e de aplicar correctamente a justiça.

Matos Fragoso reforça a imagem do Rei por meio do caso de honra ausente na obra de Lope e elimina a personagem da Infanta de França, que não tem naquela um papel significativo. O Rei fica acima não só dos vilãos senão também dos cavaleiros, mostrando ter sempre uma condição suprema herdada dos céus que assegura o bom governo. Matos não escolhe o nome do Rei por acaso, mas para lembrar ao auditório que os bons reis são dignos de vassalos excelentes, e Juan Labrador, embora não o conheça, serviu-o melhor que D. Gutierre, que traiu a sua confiança faltando à palavra dada à mulher a qual o Rei queria também namorar, motivo encoberto das suas visitas a Vega-Florida.

Como também não é casual a eleição do Rei doutra das suas obras inspirada numa anterior – *La firmeza en la hermosura* de Tirso de Molina – *Ver y creer. El Rey D. Pedro de Portugal y Doña Inés de Castro*, onde D. Pedro I de Portugal se adianta ao marido e, assumindo o papel que corresponde àquele, leva a efeito da sua mão uma vingança de honra e mata

a suposta esposa infiel e o seu amante. Após o crime, vamos saber que errou e que a esposa é inocente e está viva. Perante a obra toda, Matos insiste no «áspero ceño» de um Rei possuído por uma «frenética locura» (I, p. 287 a), dominado pela tristeza e a lembrança da amada morta, Inês de Castro, cujos assassinos mandou executar tirando-lhes o coração, a um pelo peito e ao outro pelas costas. Tanto Alfonso X «El Sabio» (reinado: 1252-1284) como D. Pedro I de Portugal (reinado: 1357-1367) são personagens históricas, mas nestas obras teatrais convertem-se em exemplos de actuações opostas: enquanto Alfonso X consegue someter as suas paixões, D. Pedro continua, como no passado, a ser dirigido pelo instinto, conduta inadequada para um soberano, que precisa estar acima dos súbditos mas também das emoções, as quais nunca devem enevoar a razão.

Não estamos perante casos isolados na produção de Matos Fragoso. O autor português revela estar muito preocupado por questões políticas, pela capacidade do governante para discernir e corregir as mãs actuações próprias e as acontecidas à sua volta, tal como observamos noutra das versões que fez de uma obra famosa, *El yerro del entendido*, inspirada em *El curioso impertinente* de Cervantes e em *La necedad del discreto* de Lope de Vega.[16] Matos substitui o triângulo amoroso dessas duas obras por outro onde a amizade e o favor do dirigente, que nesta não é um rei histórico, passam a ser a única coisa importante. As três tratam do tema da prova e da arrogância que supõe duvidar da felicidade dada pelo amor da esposa ou do soberano, aos que colocam em situações comprometidas para que confirmem uns sentimentos autênticos dados de graça. Ninguém passará a prova duas veces e a impertinência do curioso, a necedade do discreto e o erro do entendido serão punidos, embora seja Matos Fragoso o único a trocar o conflito amoroso por um conflito político.

Assim, os seus procedimentos de reescrita poderiam ter sido motivados não só por questões literárias que o integrariam numa prática habitual naquele tempo ainda que criticada pelos estudos posteriores, mas também pelo seu empenho em dar lições sobre a forma de exercer bem a autoridade que poderiam estar a reflectir a

[16] Vid. Álvarez Sellers (1998).

situação de um bom vassalo português que, depois da Restauração e a separação das duas coroas em 1640, permanecia na Corte espanhola, onde talvez tentasse alcançar merecimentos pelas suas virtudes e serviços, mas que possivelmente não conseguia encontrar a porta de acesso ao favor dos poderosos,[17] como o próprio Lope experimentou. Um dramaturgo que reescrevia obras e reiterava temas e situações porque tinha abandonado o seu *rincón* lusitano mas, desde o seu *retiro* espanhol, não conseguia demonstrar a sua sabedoria.

BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1997). *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel: Reichenberger, Colecção «Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura», nº 33, 34 e 35 (3 vols.).

––––––– (1998). «Cervantes y Portugal: de *El curioso impertinente* a *El yerro del entendido* de João de Matos Fragoso». *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)*. Palma: Universitat de les Illes Balears, pp. 533-543.

––––––– (1999). «La tragedia de honra: de Lope y Calderón a Matos Fragoso y Enríquez Gómez». *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*. Ed. María Rosa Álvarez Sellers. *Cuadernos de Filología. Anejo XXXI*. Valencia: Universitat de València, pp. 207-226.

[17] Numa análise completa de *Ver y creer* cheguei a uma conclusão semelhante: «*Ver y* creer, por tanto, probablemente sea posterior a esta fecha [1640] y, dada la actuación de un Rey que antepone el instinto a la razón, como ya probó la historia, y en la obra del portugués se deja llevar por sus pasiones hasta llegar al asesinato sin comprobar siquiera la identidad de los ajusticiados (…), nos atreveríamos a apuntar la posibilidad de que la pieza lleve implícito un mensaje de propaganda a favor de la monarquía española para mostrar a sus compatriotas que las acciones de los reyes no siempre procuraron el beneficio colectivo, y quien, como Don Pedro, actuó irracionalmente en el pasado no puede garantizar sino un futuro de semejantes características, con lo cual la metáfora podría convertirse en advertencia. (…) Siguiendo las pautas formales de sus maestros españoles, quizá Matos Fragoso esté propugnando que la unidad no significa identificación, y que es posible la convivencia de lo diverso.» (Álvarez Sellers, 1999: 225).

BARRAL MARTÍNEZ, Ana (2006). «Refundiciones: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, y *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador,* de Juan de Matos Fragoso». *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria.* Coord. Dolores Fernández López e Fernando Rodríguez-Gallego. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 400-408.

BRAGA, Teófilo (1984). *História da literatura portuguesa.* Vila da Maia: Imprensa Nacional, vol. III.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989). *Los cabellos de Absalón*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1961). *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de* El villano en su rincón. Barcelona: Teide.

GARCÍA PÉREZ, Domingo (1890). *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos.

HERMENEGILDO, Alfredo (1983). «Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror», *Criticón*, 23, pp. 89-109.

HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana (1986). *Ironía y tragedia en Calderón*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica.

MACKENZIE, Ann (1993). *La escuela de Calderón: estudio e investigación*. Liverpool: Liverpool U.P.

MATOS FRAGOSO, Juan de (1858). *El sabio en su retiro y villano en su rincón, Juan Labrador*; *Ver y creer* en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega.* Ed. Ramón de Mesonero Romanos. B.A.E. Madrid: M. Rivadeneyra, vol. I, pp. 199-218; pp. 283-301.

OROZCO, Emilio (1978). *¿Qué es el «Arte Nuevo» de Lope de Vega?*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves e CARVALHO, José Adriano de (2001). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Dir. Carlos Reis. Lisboa: Verbo, vol. III, pp. 473-480.

REBELLO, Luiz Francisco (1991). *Histoire du théâtre*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RECKERT, Stephen (1996). Estudo preliminar a: Gil Vicente, *Teatro castellano*. Ed. Manuel Calderón. Barcelona: Crítica.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (1982). «*La venganza de Tamar*: colaboración entre Tirso y Calderón». *Cauce*, vol. n.d., núm 5, Sevilla, noviembre, pp. 73-85.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana (s.d.). *História do teatro português*. Lisboa: Portugália Editora.

VEGA, Lope de (1963). *El villano en su rincón. Las bizarrías de Belisa*. Ed. Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe.

––––––– (1987). *El villano en su rincón.* Ed. Juan María Marín. Madrid: Cátedra.

WILSON, Edward e MOIR, Duncan (1982). *Historia de la literatura española: Siglo de Oro: Teatro (1492-1700)*. Barcelona: Ariel.

Justiça para o Judeu
(Considerações sobre temas e formas recorrentes na comediografia de Antônio José da Silva)

Renata Soares Junqueira
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"
(UNESP), campus de Araraquara (SP – Brasil)

A leitura recente de uma peça de teatro de Armando Nascimento Rosa (2009), que promove um encontro entre o judeu Antônio José da Silva, preso em Lisboa, no ano de 1739, nos calabouços da Inquisição, e o espírito do jesuíta Antônio Vieira, vindo novamente a este mundo precisamente para tentar evitar a morte do talentoso comediógrafo luso-brasileiro –, a leitura dessa peça, dizia eu, fez-me refletir sobre duas prementes questões de justiça: uma que diz respeito à fortuna crítica do Judeu, e outra que tem a ver com o desejo de justiça infiltrado, como tema dileto, em todas as obras que o mesmo Judeu escreveu. Tentarei discorrer aqui sobre este assunto.

Um balanço da fortuna crítica de Antônio José revela que os estudiosos da sua obra têm comumente aderido à forte tendência hermenêutica que, instaurada nos primórdios do romantismo, infiltrou-se pelos séculos XIX e XX, de lés a lés, e ainda chega, com vigor, até aos nossos dias. Refiro-me à propensão de retratar o autor, sobretudo, como *mártir* da Inquisição,[1] conferindo à sua trajetória biográfica um realce que em regra não se concede à sua produção teatral.

O fundador dessa tradição hermenêutica foi o poeta brasileiro Gonçalves de Magalhães, que em 1838 deu à estampa o drama *Antônio José ou o poeta e a Inquisição* (encenado no Rio de Janeiro, em março do mesmo ano), peça pretensamente inaugural do teatro propriamente brasilei-

[1] Paradigma dessa propensão na fortuna crítica de Antônio José é o estudo de Teófilo Braga (1904), *O mártir da Inquisição portuguesa António José da Silva (o Judeu)*.

ro, criado sob os auspícios da independência proclamada em 1822.[2] Depois, em 1866, Camilo Castelo Branco publicou em Portugal o seu romance histórico, *O judeu*, cuja dedicatória "à memória de António José da Silva, escritor português assassinado nas fogueiras do Santo Ofício, em Lisboa, aos 19 de Outubro de 1739" (Castelo Branco, 1970, v.1: 7) deixava bem à vista, já no pórtico do livro, a mesma intenção de retratar o protagonista como mártir – propósito plenamente condizente, aliás, com a valorização romântica dos condenados, dos párias e dos malditos.

Mas essa tradição não seria só oitocentista. Ainda um século depois de Camilo, precisamente em 1966, Bernardo Santareno dava à luz *O judeu*, "narrativa dramática em três actos", peça teatral de molde brechtiano na qual a mesma disposição justiceira ainda se fazia notar – ainda era preciso, afinal, lembrar o execrando crime cometido pela Igreja Católica e render preito ao injustiçado Antônio José. E escusado será dizer que, entre o brasileiro Gonçalves de Magalhães e o português Santareno, muitos outros escritores, historiadores e ensaístas – e já não só brasileiros e portugueses, mas também franceses, italianos e outros –, contemplaram a vida e a obra de Antônio José da Silva, quase sempre mais atentos à primeira que à segunda. Nem mesmo o perspicaz Machado de Assis (1957: 162-163), crítico rigoroso, logrou ultrapassar a camada semântica mais superficial quando leu as óperas do Judeu:

> a alma de todas elas [as óperas] não é grande; vive-se ali de enredo e de aparato. Se ao poeta foi estranha a invenção

[2] A questão da inauguração de uma dramaturgia propriamente brasileira, inspirada em assunto nacional, também é matéria controversa. Se há quem, desse ponto de vista, considere inaugural a peça de Gonçalves de Magalhães, há também ponderações muito razoáveis que reconhecem no teatro indianista de José de Anchieta, composto na segunda metade do século XVI, o pioneirismo na criação de um teatro verdadeiramente *brasileiro* (e não apenas escrito *no Brasil*). Nesta direção aponta, por exemplo, Anna Kalewska (2007), para quem "Do ponto de vista dramatúrgico, os autos de Anchieta, para lá da originalidade e força criacional, têm o valor extraordinário da sua profunda penetração no meio social e cultural dos índios e colonos" (p. 179). A mesma estudiosa observa ainda que "Evocando as grandes coordenadas antropológicas (festa, guerra, alimentação, promiscuidade, morte), o auto anchietano favoreceu a preservação da cultura do índio brasileiro, mesmo que suas representações correspondessem aos momentos nobres do calendário litúrgico cristão" (p. 179).

> dos caracteres e a pintura dos vícios, não menos o foi a transcrição dos costumes locais. Salvo o *Alecrim e Manjerona*, todas as suas peças são inteiramente alheias à sociedade e ao tempo; ...

Ter-se-ia Machado, também ele, deixado enredar mais pela biografia de Antônio José que pela sua obra? Teria lido com um só olho as peças do Judeu? As suas afirmações causam espanto porque, em última análise, as óperas do comediógrafo luso-brasileiro, ainda que vivam mesmo "de enredo e de aparato", não são nada "alheias" aos costumes locais ou à sociedade e ao tempo do autor. Pelo contrário, não é difícil notar, como o fez, aliás, José Pereira Tavares (1957), que, embora não se encontrem nas obras do "infeliz Judeu" "ataques directos, claros, ao Santo Ofício ou a magnates ou instituições da época" (p. xxiv), nelas "encontra-se crítica mais ou menos agressiva" (p. xxxv), oportunamente dissimulada ou disfarçada (com o uso frequente, por exemplo, de máscaras mitológicas), todavia, para não dar nas vistas dos censores. Parece, pois, que ainda é preciso, de fato, fazer justiça a Antônio José – mas, já agora, uma justiça outra, que resgate e tire de uma vez das sombras *a sua obra*.[3]

Com efeito, fazer justiça a Antônio José da Silva, passados já tantos anos após a sua morte, só terá mesmo sentido se essa justiça for aplicada à valorização da obra que, dadas as suas qualidades, deve ficar perene. A começar por atribuir a César o que é de César, ou melhor, a Antônio José o

[3] Cumpre lembrar, em boa hora, que nas últimas décadas alguns estudiosos já se têm dado, com bons êxitos, a esse empreendimento. Merecem destaque, quanto a isto, os nomes de José Oliveira Barata (1983) e Claude-Henri Frèches (1954;1992). No Brasil, onde o teatro de Antônio José ainda é muito pouco explorado nos cursos de Letras, e pouco conhecido dos grupos contemporâneos de teatro, temos, todavia, os estudos de Paulo Roberto Pereira (1985; 2006; 2008), Francisco Maciel Silveira (1992), Flávia Corradin (1998) e, desde 2005, os dos investigadores do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia da Universidade Estadual Paulista (UNESP), do qual sou a coordenadora. Os resultados das pesquisas deste grupo – que incluem um livro editado em São Paulo pela Editora Perspectiva (Junqueira e Mazzi, 2008), uma dissertação de mestrado e seis projetos de iniciação científica já concluídos, além de dois projetos de mestrado e um de pós-doutorado em andamento – encontram-se na plataforma eletrônica que mantemos no endereço:
http://www.fclar.unesp.br/#1746,1746

que é da autoria de Antônio José, o trabalho de análise e de interpretação que ainda está por fazer é imenso e implica não apenas as oito óperas cômicas de autoria consensualmente reconhecida, mas também a comédia *El prodígio de Amarante* e a narrativa das *Obras do diabinho da mão furada*, que muitos ainda não reconhecem como produto da pena do Judeu. E esta é a primeira questão de justiça que me trouxe à mente a leitura da peça de Armando Nascimento Rosa. Vejamos agora a segunda.

Um dos temas mais recorrentes em todos os escritos de Antônio José da Silva é o dos desacertos da Justiça, que fundamenta, por exemplo, a ópera *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, salientando-se na cena da desconcertada Ilha dos Lagartos que o inapto Sancho quer governar. Revela-se também, ostensivamente, em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, cujo protagonista, espoliado dos seus mais preciosos bens por um deus caprichoso e cúpido, é ainda encarcerado e humilhado perante o seu povo. E infiltra-se, de resto, em todas as demais óperas do comediógrafo, cujos protagonistas – Esopo, Medeia, Teseu, Proteu, Faetonte e os amantes de *Guerras do Alecrim e Manjerona* – sempre se deparam com pequenas e grandes injustiças, em cenas que são ora escancaradamente cômicas – como a da capoeira do velho Lancerote, em *Guerras do Alecrim...*, na qual se encontram presas, em certo momento, todas as personagens masculinas da comédia, que serão julgadas pelo embusteiro Semicúpio travestido em "ministro com vara na mão" (Silva, 2007: 408) –, ora de um cômico envolto em discreta melancolia – como a cena de *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* na qual Saramago, transformado em oliveira pela crueldade escarninha de Juno, é primeiro sovado por Cornucópia e Mercúrio, que querem derrubar as azeitonas da árvore, e depois sangrado pelo punhal de Júpiter, que por amor quer escrever o nome de Alcmena no tronco da mesma árvore.[4] Mesmo na narrativa das *Obras do diabinho da mão furada* – texto cuja problemática autoria tem atraído a atenção de bem conceituados investigadores, pró e contra a atribuição ao Judeu[5] – o

[4] O cômico desta cena fica diluído na melancólica visão da tortura que, impingida ao pobre Samarago, sugere aquela outra, verdadeira, a que foram submetidos os judeus nos cárceres da Inquisição.

[5] Assumiram a atribuição da autoria dessa narrativa a Antônio José da Silva os estudiosos Manuel de Araújo Porto Alegre (1860-1861), João Ribeiro (1911), José Pereira

tema é patente não apenas nas inúmeras maldades do diabinho, que o soldado André Peralta repudia e às quais tenta, a todo o momento, escapar, mas também nas várias alegorias dos pecados capitais e dos suplícios infernais impostos aos pecadores (e não pode passar despercebida a insinuante transfiguração desse diabinho que, para praticar as suas maldades, toma o corpo e o hábito de um *fradinho*, precisamente).

Ora, o mesmo tema da falta de justiça, com muitos dos seus possíveis desdobramentos – a espoliação e a tortura, por exemplo –, penetra também a comédia juvenil de Antônio José da Silva, *El prodígio de Amarante*, originalmente escrita em espanhol. Este será, aliás, mais um elemento valioso que, associado a uma rigorosa análise estilística, pode servir à confirmação da autoria desta peça que o jornalista e biógrafo Alberto Dines atribui seguramente a Antônio José com base na informação transmitida pela "testemunha-chave" que, como bem lembra o jornalista, foi o "erudito historiador e pesquisador" (Dines, 2005: 24) Diogo Barbosa Machado, eminente bibliógrafo e autor da grandiosa *Biblioteca lusitana* (1741-1759), na qual incluiu dois verbetes (nos tomos I e IV) dedicados a Antônio José da Silva, ambos com referências precisas aos títulos e datas de impressão das "principais" obras de autoria do Judeu. Barbosa Machado, que era próximo à família de Antônio José e incluía-se no círculo dos amigos impressores das obras do comediógrafo, tinha conhecimento seguro, como observa Dines, das informações que os seus verbetes veiculavam.[6]

Com efeito, ali constam, para quem quiser ver, no tomo I, impresso em 1741, os títulos – só os "principais", afirma o bibliógrafo – das

Tavares (1957-1958), João Gaspar Simões (1973) e Bernard Emery (1997). Por sua vez, não acreditam na autoria de Antônio José os investigadores Fidelino de Figueiredo (1925), António José Saraiva e Óscar Lopes (1996), e Alberto Dines (2005). Outros há ainda que não acham prudente assegurar a referida autoria, nem acham que a questão da autoria, neste caso, seja relevante – é este o ponto de vista das brasileiras Vilma Arêas (1976), Maria Theresa Abelha Alves (1983) e Kênia Maria de Almeida Pereira (2006).

6 Foi, aliás, pela confiança nesse mesmo argumento que, antes de Alberto Dines e Victor Eleutério, também os investigadores Inocêncio Francisco da Silva, Manuel Rodrigues Lapa, Claude Henri-Frèches e, na esteira destes, Manuel João Gomes, atribuíram a autoria de *El prodígio de Amarante* a Antônio José da Silva.

óperas mais recentes do Judeu (na seguinte ordem: *Labirinto de Creta*, 1736; *As variedades de Proteu*, 1737; *Guerras do Alecrim e Manjerona*, 1737; *Anfitrião*; *D. Quixote*; *Faetonte*); e no tomo IV, que tem caráter suplementar, os títulos das obras da juvenília do autor,[7] dentre os quais se inclui o da comédia *El prodígio de Amarante*. E se é verdade que faltaram, no verbete do tomo I, os títulos de *Esopaida ou vida de Esopo* e *Os encantos de Medeia* – omissão que Alberto Dines atribui à preocupação do bibliógrafo, que não teria querido incluir nos verbetes títulos de peças que pudessem provocar a desconfiança ou desagradar aos censores da Inquisição –, e no do tomo IV a referência às *Obras do diabinho da mão furada*, também parece certo que o erudito Barbosa Machado só incluiu nos seus cuidadosos verbetes os títulos cuja autoria era para si uma *certeza*. Daí não haver mais razões aceitáveis para o questionamento da atribuição da autoria de *El prodígio de Amarante* a Antônio José da Silva. Passarei, pois, à leitura da peça.

É provável que o Judeu tenha escrito a sua "comédia famosa", *El prodígio de Amarante*, antes de 1730 e depois de 1726, ano em que se deu a sua primeira prisão (com sujeição à tortura no potro) pelos inquisidores de Lisboa. Digo isto porque saltam aos olhos duas características desta juvenil comédia escrita em espanhol: primeiro, é evidente que ela ainda não tem a maturidade literária e cênica que notabilizaria as obras do autor a partir de 1733 (ano de estréia de *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, a primeira das óperas cômicas); segundo, pesa na peça um ingênuo, incômodo e não disfarçado interesse em agradar à católica Ordem dos Dominicanos – consequência provável do trauma que a primeira prisão e as torturas sofridas em 1726 provocaram no comediógrafo. Vejamos o entrecho.

---

[7] À exceção da *Glosa ao soneto de Camões*, publicada em 1736, todos os escritos indicados no verbete do tomo IV da *Biblioteca lusitana* ficaram sem publicação durante a vida de Antônio José, o que indicará, possivelmente, que não agradaram ao próprio autor, que por isso os teria descartado. São eles: *Amor vencido de amor* (sarzuela), *Os amantes de Escabeche* (comédia burlesca) e *Fábula de Apollo e Dafne* (rima), além de *El prodigio de Amarante*. Confiram-se os dois verbetes digitalizados no CD-ROM *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado [1741-1759] (s.d.)– e também na platafor - ma eletrônica a que atrás nos referimos, onde ambos estão reproduzidos como "Referências básicas": http://www.fclar.unesp.br/#1746,1746

A peça, em três jornadas escritas em versos, é apenas pretexto para a narrativa de uma imaginária trajetória biográfica do bondoso eremita Gonçalo de Amarante – canonizado no século XVI –, que o comediógrafo, dando crédito a uma lenda popular não abonada pela Igreja, vincula à Ordem Dominicana (que, como se sabe, controlava o aparelho inquisitorial na Península Ibérica).

O São Gonçalo de Antônio José é, com efeito, um generoso abade, preocupado com os pobres, que depois de uma peregrinação pela Terra Santa regressa a Amarante, em Portugal, para viver como eremita, em retiro espiritual, até que, inspirado por uma aparição da Virgem Maria, decide ingressar na Ordem dos Pregadores. Como frade dominicano, ele passa o resto dos seus dias a fazer o bem à população local – e faz também prodigiosos milagres, como rezam a lenda e a comédia – e a diligenciar a construção da ponte sobre o rio Tâmega, à qual os amarantinos chamaram Ponte de São Gonçalo. Eis o momento em que o abade se dirige ao Prior do convento dos dominicanos e pede-lhe "amparo e protecção":

S. Gonçalo Humilde, peço que recebas,
(como amoroso pastor)
esta ovelha em teu rebanho,
porque quero, a partir de hoje,
sendo filho de S. Domingos,
conseguir seu amparo e protecção,
de joelhos te suplico
e com lágrimas, que são
indícios, que mostram a alma
do mais infinito ardor.

S. Pedro Vem, Gonçalo, a meus braços,
que não foi em vão que te ouvi com alegria,
júbilos sentia na alma,
porque com a tua vinda encontrou
a ordem de S. Domingos
a jóia de maior valor.
Vem, para prestigiar estes claustros,

oh grande servo de Deus.
Vem ser a melhor estrela
deste céu, sendo o Sol
o nosso grande pai S. Domingos.

(Silva, 2005: 215).

É plangente o forçoso tom de lisonja aos filhos de São Domingos – e logo a eles, que em setembro de 1726 haviam torturado, no potro, o jovem cristão novo que viria a ser o autor desta "comédia famosa"...

Mas se conseguirmos, na leitura da peça, ultrapassar as evidências da circunstancial adulação, ou melhor, se conseguirmos entendê-las como um dos inúmeros disfarces que, ao longo da sua vida, Antônio José da Silva foi aprendendo a criar para se proteger da implacável perseguição dos inquisidores, então *El prodígio de Amarante* poderá revelar-se uma comédia mais interessante.

Na verdade, o que há de melhor nesta peça não é a trajetória de Gonçalo, o prodígio de Amarante, rumo à santificação. Muito melhores que essa linear trajetória – que em si mesma nada tem de cômico – são as causas dela, ou, antes, as diversas peripécias que, criadas pelo comediógrafo, justificam a trajetória do santo. É preciso ver, pois, que a peça tem outras personagens, nada santas, muito mais interessantes que Gonçalo.

O criado Guarin, a mais cômica delas (é ele o gracioso desta peça), é exatamente o antípoda de Gonçalo, uma espécie de *duplo* do santo que, igualmente espoliado dos seus bens[8] ("Ai, bolsa da minha vida / com má sina tu vieste, / o que roubei a um mendigo / leva-me agora um salteador.") (Silva, 2005: 155;157), segue a mesma trajetória do protagonista – ao fim e ao cabo, o criado também ingressa, como leigo, no mesmo convento dominicano ao qual se recolherá Gonçalo –, provocando deste modo o seu desdobramento, mas à maneira de reflexo *especular*: às avessas.

[8] Na peça, ao retornar da peregrinação à Terra Santa Gonçalo é agredido e expulso pelo próprio sobrinho, D. António, que na ausência do tio tomara posse da sua abadia para dissipar ilegitimamente as suas rendas com Rosaura, a jovem a quem amava. Expropriado assim dos seus pertences, Gonçalo resolve então fazer vida de eremita, afastado da povoação, antes de ingressar num convento de dominicanos.

É este gracioso criado, portanto, o responsável pelas rupturas cômicas da peça, suscitadas pelo contraste do seu vulgar egoísmo com o inabalável altruísmo de Gonçalo. Vejamos, por exemplo, um pouco da cena da primeira jornada na qual Guarin, vestido de sacristão, ajuda Gonçalo na caridosa recepção dos pobres na sua abadia:

Entra um pobre.

Pobre Senhor, sou um homem honrado
que a tal extremo cheguei.

S. Gonçalo Está bem, que a esmola lhe dê
que esta diferença eu encontrei
de pobre a necessitado.
É pobre qualquer mendigo,
mas é necessitado
todo aquele que roga mas que não pede,
porque a vergonha o impede
e é sua maior inimiga.
Espere-me um pouco, senhor. – *sai.*

Guarin Não venha para aqui grunhir
enquanto o não mandar vir.

S. Gonçalo Este é o melhor fato
que tenho, e lhe dou com amor.
– *dá-lhe o fato.*

Pobre Senhor, tanto para um pobre?
Deus vos faça um santo! – *sai.*

Guarin Vamos, vamos a trabalhar,
não andes a mendigar
com esse apócrifo pranto.

S. Gonçalo Guarin, pára com essas palavras
que é um nobre arruinado!

Guarin Eu também sou pobre honrado,
e antes que vós, nós!
Só que não te inspira Deus
dar-me alguma coisa por sua caridade.
(Silva, 2005: 117 e 119).

Esse esperto Guarin, hábil em usar quantos disfarces o instinto de conservação da vida lhe impõe, parente cômico do Judeu Errante – "Sou Frei Guarin dos Lagartos!" (Silva, 2005: 207)[9] –, não hesita, nesta peça, em vestir hipocritamente o manto de irmão leigo e internar-se num convento dominicano tão-somente para levar uma "vida regalada". Vinga-se assim, pelo uso do *disfarce* – tão caro às melhores comédias de Antônio José –, do parasitismo sancionado, das arbitrariedades e das pequenas e grandes expropriações – para não falar, ainda, dos crimes hediondos – que a Igreja, em nome da fé, cometia nos tempos em que viveu o nosso malfadado comediógrafo:

Guarin Haverá coisa melhor que ser leigo,
com uma consciência dilatada,
hipocritazito um tanto?
E debaixo do seu manto
oferecer ao indivíduo
boas sopas de vaca?
Confesso que lamento
não ter entrado neste estilo
há mais tempo, para levar
uma vida regalada.

[9] Este sintético e insinuante autorretrato de Guarin faz-nos logo lembrar da Ilha dos Lagartos, que Sancho tenta governar em *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Mas convém lembrar, também, que eram chamadas "Ilhas dos Lagartos" as ilhas de São Tomé e Príncipe, na costa africana, para onde o rei D. João II, no século XV, deportou milhares de crianças judias arrancadas aos pais.

Os padres dizem as suas missas,
pregam, rezam e cantam
e o leigo, irmão muito gordo,
os dentes com pachorra limpa
e, se acaso é da adega,
(que nos tenha Deus em sua graça)
é muito melhor que ser
da China Patriarca.
Mas, eis que alguém se aproxima,
mudemos de tom e de cara,
elevemo-nos um pouco
e alcançaremos nome e fama.
(Silva, 2005: 239; 241).

E aqui já se vê como Antônio José antecipa aquele que viria a ser o mais explorado e mais eficiente recurso cômico das peças da sua maturidade: o de facultar às personagens (aos graciosos, sobretudo) a habilidade de "mudar de tom e de cara" rapidamente, segundo as conveniências do momento.

Este será, de resto, um diferencial do seu teatro inserido no quadro da tradição cômica portuguesa (comparemo-lo com o grande Gil Vicente) e mesmo no quadro de uma mais antiga tradição (comparemo-lo com Plauto, por exemplo). É, de fato, a exploração sistemática da superposição de identidades – tal como a podemos ver, paradigmaticamente, na peça *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* – que confere certa singularidade às obras do Judeu. Nesta peça, as várias peripécias e quiproquós, adequados ao gênero cômico, são gerados principalmente pela duplicação das máscaras dos protagonistas, o general tebano Anfitrião e o seu criado Saramago (recriação do Sósia do *Anfitrião* de Plauto), cujas identidades são usurpadas respectivamente por Júpiter – que quer seduzir Alcmena, a fiel esposa do valente general de Tebas – e pelo deus Mercúrio, seu servidor. É a confusão das identidades que sustenta e prolonga os conflitos e a comicidade da peça até ao momento do desenlace, quando Júpiter finalmente se assume como tal e tudo então se esclarece.

Esse recurso cômico, que ainda não é, em si mesmo, uma originalidade de Antônio José da Silva porque, afinal, já se encontra na mais antiga tradição, pelo menos desde *Os Menécmos* (195 a.C.) e o *Anfitrião* (194 a.C.) de Plauto, transforma-se, entretanto, em singularíssima originalidade quando o comediógrafo o adota não só como eixo temático, mas também como elemento formal e princípio organizador de *todas* as suas peças, potencializando-o através do seu desdobramento sistemático. Em *Anfitrião*, não só Júpiter e Mercúrio, travestidos de Anfitrião e Saramago, imiscuem-se com os humanos, mas também a deusa Juno e a ninfa Íris, sua fiel servidora, descem ao mundo dos mortais respectivamente disfarçadas em Felizarda/Flérida e Corriola – personagens que, também com falsas identidades, vêm aumentar os quiproquós da trama, alargando o quadro dos enlaces amorosos conflituosos (Juno, que na sua forma humana é para uns Felizarda e para outros Flérida, tem ciúmes de Júpiter, que por sua vez deseja Alcmena, que deseja Anfitrião; este último tem um criado de nome Saramago, que é comprometido com Cornucópia, mas também se enamora da falsa Corriola; e como se não bastasse esse desdobramento do triângulo amoroso principal, ainda há Tirésias, ministro de Tebas, que se enamora da fingida Flérida, que também se diz Felizarda mas que é, na verdade, Juno).[10]

Com o alargamento do quadro mimético – há deuses que "imitam" homens e há um número maior de criados que "imitam" os patrões –, potencializa-se o efeito cômico que o comediógrafo, de resto, ainda amplia fazendo uso do mesmo procedimento formal agora elevado à potência máxima: o gracioso, personagem cômica por excelência, sempre se transubstancia, no teatro do Judeu, nas mais variadas figuras, humanas ou não. Se em *Anfitrião* ele é apenas duplicado pela impostura de Mercúrio e transformado em árvore pela deusa Juno, noutras óperas ele é hábil impostor que assume identidades várias, como ocorre em *As variedades de Proteu*, na qual ganha o nome de Caranguejo e transforma-se, segundo a vontade de Proteu – seu senhor –, ora em cadeira, ora em craveiro de cravos amarelos para tentar conquistar a criada Maresia. Mas, em última aná-

[10] Repare-se que o desdobramento do triângulo amoroso principal é facultado, em Antônio José, pela ampliação do mundo da criadagem, que reproduz, em chave de paródia, todos os gestos e atitudes do mundo senhorial.

lise, revelam uma comicidade mais elaborada as ocorrências em que o gracioso se transfigura em outros não por artes sobrenaturais, mas sim por suas próprias artimanhas de criado esperto e oportunista.

É o que acontece nas situações mais hilariantes das melhores comédias do Judeu, como quando Esopo (em *Esopaida*), travestido de mulher, engana Temístocles, soldado do exército inimigo de Atenas, ou quando Semicúpio (em *Guerras do Alecrim e Manjerona*) se faz passar ora por vendedor de ervas, ora por mulher, ora por corregedor. É essa impostura de identidade que, com efeito, se erige como princípio organizador (eixo temático e formal) de toda a produção cômica de Antônio José da Silva, que, aliás, até mesmo nos seus componentes cênicos fundamentais como a música erudita, pertinente à forma operística, e o uso de bonecos de cortiça, *se faz passar por aquilo que não é*, afirmando-se, afinal, como paródia burguesa da ópera barroca.

Mas voltemos então a *El prodígio de Amarante* para constatar que, nesta comédia juvenil – trabalho ocasional no qual o comediógrafo não revelava ainda o vasto potencial cômico das peças que produziria na década de 1730 –, já se configuram, em forma embrionária, os mais valiosos componentes que, bem desenvolvidos, se tornariam recorrentes nas suas obras posteriores. Se não, vejamos.

A exemplo de Guarin, criado embusteiro e afeito a mil disfarces, as demais personagens da trama, agrupadas em duplas – a jovem Rosaura e sua criada Flora, de um lado; de outro, D. António, sobrinho de Gonçalo a quem o criado Guarin também acompanha; e, de outro ainda, D. Carlos, o irmão traído de Rosaura, e Roque, seu servidor –, entram em cena frequentemente *embuçadas* para não serem reconhecidas e poderem, à vontade, alcançar os seus respectivos desígnios. D. António, que a instâncias do tio também se faz abade e deve, portanto, cumprir voto de castidade, namora Rosaura às escondidas e dissipa com ela os proventos da abadia; D. Carlos, indignado com a traição da irmã e com a imoralidade do seu namoro, trama a morte dos dois enamorados para se vingar de ambos. Os quiproquós gerados no âmbito deste conflito triangular dilatam-se, ademais, pela reprodução do mesmo triângulo no mundo da criadagem, aqui representado por Flora, Roque e Guarin (uma criada cortejada por dois criados rivais).

A estrutura é, pois, similar à das obras mais maduras do Judeu. Ainda que sem a mestria que a só a partir de 1733 as suas peças revelariam, já temos nesta comédia inaugural o mesmo paralelismo entre o mundo burguês e senhorial de um lado e, de outro, o saliente mundo dos graciosos serviçais, e também o mesmo uso sistemático do disfarce das identidades como recurso cômico potencializado – estratégias tão caras às óperas joco-sérias do comediógrafo. E ainda que não tenhamos a música com a importância que ela só adquirirá nas peças da maturidade do autor (em *El prodígio de Amarante* um coro canta poucas vezes, apenas em momentos epifânicos, de revelação divina às personagens), temos também, já com bastante evidência, a crítica à opressão dos humildes e dos puros pelos poderosos e pelos cúpidos. Sirvam de exemplo, para concluir esta reflexão, as palavras proferidas por Guarin quando decide juntar-se aos frades dominicanos:

Guarin: Estou todo banhado em sangue!
Ignoro se estarei morto ou vivo.
Oh, maldito seja D. António
causa de tanto mal.
Não quero servi-lo mais,
porque de seus infaustos vícios,
enquanto ele se contenta
pago eu os seus desatinos.
Bolsa e jóia já me roubaram,
do que tenho nada é meu,
apanho com cutiladas,
vejo-me ante sustos e perigos.
Ponde-vos alerta, desenganos,
deixemo-nos dos embolismos
do mundo, já que não podes
conquistar o que ele tem de bom.
Vou passar a ser, pelas minhas virtudes,
irmão leigo de S. Domingos,
e reformado na adega
serei mestre de vinho.

(...)
hoje Guarin vai tornar-se santo
por já não poder consigo.
(Silva, 2005: 191; 193; 195).

Vista desta perspectiva, a comédia *El prodígio de Amarante*, apesar do seu primarismo, já nem parece mais tão ingênua – reveladora da postura defensiva e cautelar de um judeu que acabara de sair do cárcere da Inquisição depois de ser preventivamente penitenciado, isto sim.

Referências bibliográficas

ALVES, Maria Theresa Abelha (1983). *A dialética da camuflagem nas* Obras do diabinho da mão furada. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

BARATA, José Oliveira (1983). *António José da Silva*. Criação e realidade. Coimbra: Serviço de Documentação e Publicações da Universidade, 2 vols.

BARBOSA MACHADO, Diogo (1741-1759). *Bibliotheca lusitana, histórica, crítica e cronológica na qual se comprehende a notícia dos authores portuguezes e das obras que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente*. Lisboa Ocidental, em quatro tomos. Tomo I impresso na Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca (1741); Tomo II impresso na Oficina de Inácio Rodrigues (1747); Tomo III impresso nesta mesma oficina; Tomo IV, suplementar, impresso na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno (1759).

BARBOSA MACHADO, Diogo (1741-1759). *Bibliotheca lusitana*. CD-ROM. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Biblioteca Nacional de Portugal, s.d. (Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses, 2).

BRAGA, Teófilo (1904). *O mártir da Inquisição portuguesa António José da Silva (o Judeu)*. Lisboa: Tipografia do Comércio.

CASTELO BRANCO, Camilo (1970). *O judeu*. Romance histórico. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2 vols.

CIDADE, Hernani (1959). *Lições de cultura e literatura portuguesas*. Coimbra: Coimbra Ed.. v. 2.

CORRADIN, Flávia Maria (1998). *António José da Silva, o Judeu*. Textos *versus* (con)textos. Cotia: Íbis. (Estudos de Literatura Portuguesa).

DINES, Alberto (2005). A testemunha-chave. In: SILVA, Antônio José da. *O judeu em cena*: *El prodigio de Amarante* / *O prodígio de Amarante*. Organização, apresentação e cronologia por Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas por Victor Eleutério. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 17-46.

FRÈCHES, Claude-Henri (1954). António José da Silva (o Judeu) et les marionnettes. *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*. Lisboa, n. 2, vol. 5, pp. 325-344.

_____ (1992). Uma fonte francesa da "ópera" Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança de António José da Silva. *Cadernos*. Revista de teatro editada pela Companhia de Teatro de Almada. Almada, n. 4, pp. 19-24.

JUNQUEIRA, Renata Soares e MAZZI, Maria Gloria Cusumano (2008). *O teatro no século XVIII*. Presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva. (Estudos, 256).

KALEWSKA, Anna (2007). Os autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro luso-brasileiro. *Itinerários*. Revista publicada pelo Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos. Varsóvia, n. 6. pp. 175-193.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria (1957). Antônio José. In: SILVA, Antônio José da. *A vida de Esopo e Guerras do Alecrim e da Manjerona*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

NASCIMENTO ROSA, Armando (2009). *Visita na prisão ou o último sermão de António Vieira*. Lisboa: Assírio & Alvim.

OBRAS do *fradinho da mão furada* (1997). Palestra moral e profana atribuída a António José da Silva, o Judeu. Edição crítica de Bernard Emery. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

OBRAS do diabinho da mão furada (2006) atribuídas a Antônio José da Silva, o Judeu. Introdução por Kênia Maria de Almeida Pereira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes.

PEREIRA, Paulo Roberto (1985). O gracioso e sua função nas óperas do Judeu. *Colóquio-Letras*. Lisboa, n. 84, pp. 28-35.

PEREIRA, Paulo Roberto (2006). A música e a marionete na comédia de António José, o Judeu. *Convergência lusíada*. Rio de Janeiro, n. 22, pp. 49-61.

_____ (2008). A música nas óperas de Antônio José, o Judeu. In: JUNQUEIRA, Renata Soares e MAZZI, Maria Gloria Cusumano. *O teatro no século XVIII*. Presença de Antônio José da Silva, o Judeu. São Paulo: Perspectiva, pp. 149-156.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar (1996). Prosa doutrinal, panfletária e historial. In: _____. *História da literatura portuguesa.* 17. ed. Porto: Porto Ed., pp. 533-550.

SILVA, Antônio José da (2005). *O judeu em cena*: *El prodigio de Amarante / O prodígio de Amarante*. Organização, apresentação e cronologia por Alberto Dines; transcrição do manuscrito, versão para o português e notas por Victor Eleutério. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, pp. 17-46.

_____ (2007). Guerras do Alecrim e Manjerona. In: _____. *As comédias de Antônio José, o Judeu*. Introdução, seleção e notas de Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins, pp. 327-418.

SILVEIRA, Francisco Maciel (1992). *Concerto barroco às óperas do Judeu* ou o bifrontismo de Jano: uma no cravo, outra na ferradura. São Paulo: Editora da USP, Perspectiva. (Estudos, 131).

TAVARES, José Pereira (1957). Prefácio. In: SILVA, António José. *Obras completas*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, pp. ix-xlvii.

A Arte no Sagrado: música e imagem em Coimbra[1]

Maria do Amparo Carvas Monteiro
Escola Superior de Educação de Coimbra

Introdução

A actividade artística como expressão da inteligência criadora do Homem e elemento necessário de comunicação, tem vindo a projectar-se, ao longo dos tempos, num esforço contínuo de aperfeiçoamento, como força impulsivae consequência de novas concepções resultantes de correntes sempre renovadas, num movimento crescente.

As artes são uma parte importante da vida e da cultura humanase reflectem o nível cultural de um país, de uma região, ou tão somente de uma cidade, num determinado contexto político-económico e social. Afirmava Kandinsky (1947), que «cada obra de arte é filha do seu tempo … Donde, cada período da cultura produz uma arte própria, que não pode ser repetida […]». Geralmente conhecida por "historicismo", era perspectiva deste pintor a convicção de que a história determina não apenas as possibilidades, mas também as necessidades para a arte e para a cultura.

A iconografia musical enquanto ciência que, através da imagem,estuda e interpreta a ligação da Música com outras Artes –Escultura, Talha, Pintura, Azulejaria, Cerâmica, Tapeçariae outras – pode, em boa verdade, dizer muito da sociedade que a produziu.

A cidade de Coimbra possui um considerável património iconográfico-musical de carácter sacro e profano, digno não só da existência de um cerimonial litúrgico ou devocional propriamente dito, mas que também corresponde a extensões desse mesmo cerimonial, em momentos

[1] A comunicação é acompanhada da projecção de dois videogramas realizados para complemento da mesma.

de concentração popular festiva, enquadrados na panóplia de práticas e funções e dinâmicas sociais nem sempre compatíveis com o universo do sagrado, mas com uma vitalidade e energia inegáveis.

Pela acção conjugada e institucional do Estado e da Igreja e dos veículos de expressão organizada dos vários grupos do tecido social, e como resultado de uma tradição contra-reformista de interpenetração absoluta entre o sagrado e o profano, verificou-se no século XVIII, tanto em Portugal como no Brasil, um movimento crescenteda pompa da liturgia e da magnificênciae brilho da função religiosa e das diferentes formas de piedade barroca que, na Europa, passaram a ser asseguradas em foro marcadamente laico.

O trabalho que ora se apresenta será circunscrito, ao contexto do sagrado, mais especificamente, no domínio da iconografia sacra, realçando a importância da arte organística na urbe conimbricense.

A ausência de estudos sobre esta temática, determinou que, em 1991, procedesse ao levantamento e ao estudo da iconografia musical existente em monumentos e outros edifícios da cidade de Coimbra, numa perspectiva organológica e, simultaneamente, histórico-artística.- Não obstante diversos constrangimentos e dificuldades, procedeu-se a uma contextualização histórico-estilística-organológica e artística de um corpus de quase quatro centenas de preciosos motivos iconográficos.

Este estudo mantém-se actualizado, com ressalva de alguns exemplares que, então já degradados, acabaram por ser destruídos (e não puderam ser recuperados por obras de restauro recentemente efectuadas) e outros que desapareceram, por extravio, do lugar onde então se encontravam e no qual já não estavam alguns anos mais tarde.

Aquele trabalho assentou na dicotomia constante entre iconografia religiosa e iconografia profana, ao longo de diferentes épocas históricas até à actualidade (1498-2011). A sua estrutura estabelecida com base nesta distinção, buscou fundamento no significado intrínseco da atitude humana e íntima evidenciada por cada um dos motivos, no seu enquadramento histórico-artístico: na primeira, a sua ligação ao culto religioso e, na segunda, a sua intenção lúdica, lírica ou festiva.

Na cidade de Coimbra foram então inventariados, catalogados e estudados 186 (cento e oitenta e seis) motivos de iconografia sacro-musi-

cal em 42 (quarenta e dois) monumentos e outros edifícios pesquisados. Foram, igualmente, encontrados 191 (cento e noventa e um) motivos iconográficos de relacionamento artístico-musical de natureza profana, totalizando 377 (trezentos e setenta e sete).

Por ser um tema vasto, há querestringi-lo e, por isso, a presente exposição iráincidir, apenas, sobre o que consideramos mais significativo, no tema em apreço, na cidade de Coimbra, com destaque para o Mosteiro de Santa Cruz, o Seminário Maior, a Sé Nova e a Capela de S. Miguel da Universidade. Embora não possuindo órgãos históricos, a Sé Velha e o Museu Nacional Machado de Castro merecem também referência, pelo seu acervo iconográfico-musical. Será, também, mencionado o antigo Colégio do Carmo que possui a única representação de um órgão em azulejaria.

Faremos, pois, referência a alguns órgãos históricos, bem como a representações de órgãos e outros instrumentos musicais. Com efeito, para além do seu incontestável valor enquanto instrumentos musicais, os órgãos revestem simultaneamente grande relevo histórico-artístico,através da plasticidade contida nas suas caixas e enquadramento arquitectónico em que se inserem. É, também, este segundo aspecto – a expressão plástica nas caixas dos órgãos de Coimbra – que iremos abordar ao longo do presente trabalho.

Do contexto histórico-musical luso Setecentista e a arte organística

A arte organística foi apreciada na corte portuguesa, muito antes de D. João V (1689-1750). A actividade de organistas e organeiros em Portugal está documentada desde a primeira metade do século XIV. Nos primeiros decénios de Setecentos, numa conjuntura financeira póspera que permitu à realeza e às comunidades eclesiásticas renovar os recheios dos seus templos, surgiram grandiosos e importantes instrumentos produzidos por artesãos nacionais e estrangeiros.

É rica e de grande vulto a construção religiosa no tempo de D. João V, tanto no que diz respeito à valorização material e embelezamento dos edifícios existentes (na perspectiva estética do seu tempo), como à ele-

vação de outros novos. O barroco português tomou formas características, tanto na arquitectura como na talha, no azulejo, na ourivesaria e no mobiliário. A criação foi valiosa, atingindo nas artes menores, importante e autónoma capacidade criativano domínio das formas, tanto naentão Metrópole, como no Brasil e na Índia. Porém, nas artes maiores, na pintura como na arquitectura e escultura, a importação maciça de artistas estrangeiros, estancou a originalidade portuguesa, cujo incontestável talento se subordinou aos modelos importados, sobretudo italianos. Por isso, a verdadeira originalidade portuguesa refugiou-se nas artes menores ou nas obras provinciais (Arouca, Braga, Coimbra, Aveiro).

Os órgãos históricos que hoje suscitam a nossa admiração e aos quais se dedicam estas breves considerações foram construídos no século XVIII, com excepção de um e em desuso.

As relações culturais e artísticas vibraram, no reinado do Magnânimo, ao compasso barroco, como parte integrante do espectáculo utilizado pelo poder régio com o evidente objectivo de mostrar o seu poder e opulência (Monteiro 2008: 86). Nesta época de teatralidade e comunicação um dos recursos mais utilizados para impressionar de modo conveniente e obter os meios tendentes à conservação dos equilíbrios políticos e sociais, era a complacênciarégia relativamente ao gasto com o luxo e o aparato[2]. De igual modo, o adorno e a pompa eclesiásticos constituíram expressão acabada do valor atribuído à ostentação da riqueza, como forma natural de comover multidões e de proclamar a crença (Monteiro 2008: 87). A dimensão espectacular assumida pelo cerimonial religioso funcionoucomo uma das principais estratégias de representação do poder régio, que passava necessariamente pela componente musical, decalcada da Capela do Vaticano.[3] Para tanto, o monarca reorganizou o ensino da música religiosa (e mesmo da profana) colocando-a a par da melhor que, então, se praticava na Europa. Para isso muito contribuíu o envio de músicos portu-

[2] Ainda antes do reinado de D. João V e, posteriormente, com este soberano, o exagero de gastos motivou algumas leis destinadas a limitar o luxo e reforar a separação hierárquica dos grupos sociais, por meio da diferenciação do parecer (Ribeiro, 1805:288). *Vide* também, Ribeiro (1888:44) e Gusmão (1717).

[3] Para melhores esclarecimentos, *vide,* por exemplo as despesas efectuadas com a Igreja Patriarcal no ano de 1747, de acordo com as palavras de João Baptista de Castro (1763:189-192).

gueses (António Teixeira, João Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida) a Roma e a vinda para Portugal de músicos estrangeiros (como Domenico Scaralatti, Giovanni Giorgi e Antonio Tedeschi). Este intercâmbio alargou-se a outras artes como por exemplo a pintura, a escultura e a arquitectura (com a vinda de pintores como Domenico Duprá, Vicenzo Bacherelli e Giovanni Pacchini, o escultor Alessandro Giusti e os arquitectos Niccolò Nozoni e António Canevari, entre outros).

D. João V conseguiu estreitar relações com a Santa Sé e dela obter extraordinários privilégios, entre eles a concessão do título de patriarca ao bispo de Lisboa ea elevação destes ao cardinalato. Ao monarca e aos seus sucessores, o Papa Bento XIV concedeu o título de rei fidelíssimo.

Porém, no reinado de seu filho D. José, ocorreram diversas

> dificuldades, devidas principalmente ao Marquês de Pombal, que, perfilhando uma política regalista, veio a quebrar a tradicional convivência amistosa de Portugal com Roma. O estabelecimento do beneplácito régio, a campanha contra os jesuítas, a quem expulsou do país, a reforma dos programas universitários, profundamente eivados de jansenismo e de galicanismo, a extinção da Universidade de Évora, a perseguição do bispo de Coimbra, a declaração da Inquisição como tribunal régio, para melhor a utilizar como instrumento da sua política regalista – tudo isto constitui um índice claro do novo rumo que as coisas religiosas viram a tomar nesta nação fidelíssima
>
> (M.A.R., 1985: 273).

No contexto da pujante ornamentação utilizada em Setecentos, a talha é, por excelência, a arte que exprime o triunfo total do barroco.O vocabulário decorativo deste período inclui volutas entrelaçadas, conchas, frisos verticais de folhas e botões de plantas, festões de flores, sanefas de lambrequins com cortinas pregueadas (que se afastam para evidenciar, por exemplo, quadros ou no caso dos órgãos, a tubagem), medalhões, elementos decorativos de heráldica, não esquecendo os efeitos plásticos dos volumes e os efeitos ópticos das superfícies. A matéria preferida é a madeira, em contraste com as grandes massas pétreas.

O fenómeno da talha dourada e policromada não surgiu casualmente. A Igreja interessou-se por uma via mística e sensorial da manifestação da fé, pretendendo a adesão do crente, estimulado pelo espectáculo visual do espaço sacro. A talha tornou-se uma verdadeira arquitectura de interiores, transfiguradora e enriquecedora dos espaços menos ricos. Os templos passaram a ser vistoscomograndes espaços cénicos, sendo a talha, a par da pintura e da escultura, um dos veículos propagandísticos privilegiados. Por sua vez, a azulejaria, a tapeçaria, a paramentaria e as alfaias litúrgicas tornaram-se, igualmente, meios de enriquecimento visual das cerimónias religiosas.

A um objectivo de natureza decorativa e espontânea associou-se um fim eminentemente simbólico, onde a adopção do dourado recriava a antevisão do Céu e oferecia ao crente uma visão de eternidade. Havia, ainda, uma função pedagógica, mostrando as visões celestiais e dos bem-aventurados (enquadrados por arcos triunfais, anjos, serafins, fénixes debicando uvas), conjugadas com tentações maléficas (estas expressas por dragões, serpentes, macacos, animais mitológicos), tudo subordinado a normas estéticas, com recurso à teatralidade e à cenografia, com desproporção deliberada e exagerada. Através deste poder magnético exercido sobre os crentes, apelava-se a uma participação activa, através dos sentidos.

A talha constitui, então, a mais original manifestação artística, assumindo, tal como a pintura, uma expressa vocação figurativa, oferecendo aos olhos dos crentes um cenário não só artístico, mas também informativo. Foi no período barroco que os retábulos entalhados assumiram maior esplendor e os púlpitos conheceram, igualmente, o seu período áureo. Por exemplo, os púlpitos da antiga Índia portuguesa foram um dos traços originais da nossa arte ornamental dos séculos XVII e XVIII, associados a espaços de arquitectura chã, mas com linguagem túrgida na decoração barroquista dos interiores, por vezes autênticas igrejas forradas a ouro.

No reinado de D. João V, generalizou-se também o uso de dosséis, que chegaram a ter quase tanta importância quanto os próprios

púlpitos[4]. Estes, situados em plena nave da igreja, tornam mais sonora e audível a voz do orador, pois na liturgia barroca a palavra deste é um elemento fundamental que necessita de cenário condigno para maior eficácia.O papel da prédica é fulcral, assim se justificando a colocação do púlpito no centro dos alçados laterais, permitindo ao pregador dirigir-se aos fiéis como discípulos, radicando nesta eficácia social e religiosa a popularidade do modelo, adoptado primeiramente pelos jesuítas e, depois, por outras congregações e, ainda, pelo clero secular para igrejas não conventuais.

A cultura artística do mundo de expressão portuguesa, onde o diálogo de formas se particularizou, gerando respostas por vezes de imaginosa qualidade,veio enriquecer o seu enquadramento e, deste modo, contribuir para a sua valorização no acto litúrgico.

Para além dos púlpitos, a talha que já tinha tido os retábulos dos altares como campo preferencial, estendeu-se também aos cadeirais, às janelas, ao revestimento de arcos e, como não podia deixar de ser, aos órgãos e suas caixas. Estas enriquecem o conjunto em que estão inseridos aqueles instrumentos musicais, eminentemente litúrgicos, de grande valor organológico e artístico, combinando, entre outra ornamentação, a disposição da tubaria com as fantasias da talha, designadamente, conchas, borlas, grinaldas, cortinas fingidas, folhagem acantiforme, festões e flores, sendo as mais representativas as rosas, os girassóis e as margaridas, entre outros, para além dos elementos decorativos anteriormente referidos.

É de salientar na ornamentação das caixas dos órgãos, a presença de anjos músicos (instrumentistas e cantores), bem como outros motivos iconográficos de relacionamento musical e um sem número de figuras

[4] Após o advento das ordens mendicantes, esta peça de mobiliário litúrgico tornou-se um local marcante das exigências catequizantes da Igreja, sempre que era necessário juntar grande número de pessoas. O advento da Reforma Católica pós-Tridentina elevou os púlpitos a uma maior importância. Tinham de ser suficientemente destacados no espaço onde estavam inseridos, por ser daí que se difundiam os ensinamentos. A sua riqueza e sumptuosidade relacionavam-se, intimamente, com a importância dada à catequização e à Palavra Divina. Os séculos XVII e XVIII são os dos grandes pregadores (por exemplo, o Padre António Vieira) e, simutaneamente, dos mais ricos púlpitos que se ergueram em todo o território português.

alegóricas e angélicas. As tribunas ou varandins onde se situam assumem, igualmente, formas com características muito próprias.

As caixas dos órgãos comungam no mais alto grau da pompa e grandiosidade do barroco em Portugal. A talha demonstrou uma grande capacidade de adaptação a outros discursos artísticos, sem perder a sua especificidade e o seu esplendor dourado.

Se, na maior parte dos casos, a talha tem uma expressão tridimensional que a aproxima da escultura, também é verdade que foram múltiplas as suas aproximações com o discurso bidimensional da pintura. No século XVIII, a talha conheceu também aplicações exclusivamente profanas. A título de exemplo, referimos a cobertura de alçados de alguns palácios e de bibliotecas, como é o caso da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra (também conhecida como Biblioteca Joanina) e da Biblioteca do Convento de Mafra.

A pintura nesta época associa-se à talha, participando também na sumptuosidade daquele estilo, sendo por vezes, adornada com motivos chineses, desenhados sobre charão, os quais são indicadores de um gosto pelo exotismo, inspirados nas lacas chinesas importadas do Oriente que, igualmente, conheceram grande divulgação no reinado daquele monarca.

O século XVIII, do tardo-barroco ao neoclassicismo, passando pelo rococó, é por excelência a época das artes decorativas, sendo diversas as causas para este facto.

Assim, e em breve pincelada, referimos o carácter tendencialmente profano da arte, a crescente sensualidade, a interacção de estilos numa visão que combina ficção e realidade e a ascensão de uma considerável camada de amadores do luxo provenientes dos estratos sociais dominantes que mais beneficiavam do grande afluxo de riqueza proveniente de além-mar.

O Órgão e as Artes Decorativas ou Ornamentais em Coimbra

A arte de organaria nos séculos XVI e XVII constitui um dos períodos altos da organística portuguesa, sendo no norte do país que se manifestou a expressão mais significaiva desse labor. Dos nomes dessa época que, no cumprimento de contratos com mosteiros, conventos e igrejas, se dedicaram à construção de instrumentos, o nome de Heitor-Lobo (c. 1495-

c.1567) chegou até aos nossos dias aureloado de uma fama que o coloca em lugar cimeiro, como um dos mais notáveis organeiros portugueses (Valença, 1990: 135-136).

Diversos têm sido os trabalhos sobre os órgãos de tubos, nos seus aspectos históricos e organológicos (Carvas, 1992). Porém, o seu relacionamento com as artes decorativas ou ornamentais não tem tido, em nosso entender, o devido realce. Esta interligação pode enquadrar-se em duas vertentes: a) o órgão, enquanto expressão de arte ornamental e suporte de representações de instrumentos e outros motivos; b) a representações de órgãos, enquanto elementos de adorno.

Faremos, seguidamente, referência aos órgãos históricos, enquanto expressão de arte ornamental e suporte de representações de instrumentos e outros motivos. Com efeito, para além do seu incontestável valor enquanto instrumentos musicais, os órgãos revestem, simultaneamente, grande relevo histórico-artístico, através da plasticidade das suas caixas e do enquadramento arquitectónico onde se inserem.

Existem, presentemente, em Coimbra 13 (treze) órgãos de tubos, alguns dos quais com grande riqueza ornamental obtida não só pela disposição dos segmentos da tubagem, mas também pelo revestimento plástico e visual das caixas e das tribunas em que estão inseridos. Estes órgãos estão patentes em diversos monumentos como elementos autónomos, enquadrados no conjunto arquitectónico que os integra, obedecendo a sua ornamentação a um determinado estilo.

1. Na Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, encontram-se dois órgãos (Carvas, 1992). Aquele que é supostamente o mais antigo está localizado no coro alto e foi construído no século XVI. A sua autoria tem vindo a ser atribuída a Heitor Lobo.

A fachada tem três segmentos de tubos em estanho, com lábios redondos e impressos. Interiormente, apresenta também tubos em madeira. A sua caixa, em madeira pintada e com talha dourada, é de época posterior. O instrumento é encimado por um templete em pedra, com uma Cruz ao centro e uma escultura representando Nossa Senhora das Dores voltada para o cadeiral manuelino de 1512.

É evidente o seu aproveitamento como elemento integrado no conjunto arquitectónico envolvente, constituindo um exemplo de união es-

treita entre os aspectos organológicos do instrumento e diversas artes como a escultura,a talha e a pintura. Há muito que esteórgão não funciona, devido ao mau estado em que se encontra.

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, casa-mãe da Congregação Religiosa dos Cónegos Regrantes de Stº Agostinho, quase tão antigo quanto a nação portuguesa, foi nos séculos XVI e XVII um dos principais centros de religião e de cultura do país, estando as suas escolas a par dos melhores centros culturais europeus de então.

Tendo sido a primeira escola renascentista em Portugal, a Música ocupava um lugar privilegiado dentro do respectivo plano de estudos e fazia parte da vida quotidiana dos frades, nos momentos de oração, de estudo e de lazer, tendo mesmo a música profana penetrado na clausura (Monteiro: 2002: I-78).

2. Ainda na Igreja deste Mosteiro, existe outro órgão situado na parede do lado do Evangelho. Desde a sua construção, c. de 1530, sofreu várias ampliações, uma das quais da autoria de D. Manoel Benito Gomes Herrera, entre 1719 e 1724, que acrescentou ao G.O. e Positivo, o Eco e o Realejo (Carvas, 1992).

A fachada está dividida em sete segmentos (cinco frontais e dois laterais).Tem três filas de tubos horizontais. No entanto, a fachada do positivo (de costas) é constituída por nove segmentos frontais, sendo quatro a nível superior. Os tubos são em estanho e madeira, com lábios redondos, em chama e impressos. Alguns dos tubos são ornamentados com traços paralelos riscados interiormente, normalmente chamados tubos cónegos. Para além de alguns originais, tem tubos resultantes de restaurosdiversos (1719-1724, 1982 em restauro feito por João Sampaio Filho, Lda e 2004-2008).

A ornamentação da caixa tem talha dourada e policromada da primeira metade do séc. XVIII e é encimada por esculturas, duas das quais representam anjos músicos (trombetistas).

Merece referência o facto de este órgão ser o único de Coimbra que possui dois teclados. Foi objecto de restauro entre 2004 e 2008, pela oficina e escola de organaria de Pedro Guimarães e Beate von Rehden, que possibilitou o seu uso actual. A caixa do órgão foi restaurada pela empresa Regra de Ouro, de Luís Ferreira, com sede em S. Pe-

dro de Tomar. O órgão foi reinaugurado com solene festa litúrgica em 14 de Setembro de 2008, dia da festa da Exaltação de Santa Cruz, presidida pelo bispo de Coimbra.

3. Na Capela Real de S. Miguel da Universidade de Coimbra, na parede do lado da Epístola, encontra-se um órgão barroco construído entre 1732 e 1734 por Frei Manoel de S. Bento, de seu nome secular Manuel da Costa Pinto(Monteiro: 2002: I-234-317); (Monteiro, 2004: 3-14).A fachada é constituída por sete segmentos, tendo ainda duas filas de tubos horizontais. Os tubos são em estanho, com lábios dourados, redondos, em chama e impressos.

A caixa do órgão foi construída de 1732 a 1737. A sua ornamentação é feita em talha dourada e pintada, com esculturas de anjos músicos com aerofones (6 trombetas e 2 cornetas ou búzios?). A talha, quer nos panejamentos da parte superior, quer na tribuna e no ninho, apresenta-se riquíssimamente trabalhada, com destaque para abundantes motivos com folhas, flores e figuras femininas e masculinas pintadas (pintura de chinoiserie feita por Gabriel Ferreira da Cunha, em 1737) com vestes orientais, evocando o ambiente opulento da época em que foi construído, transmitindo assim uma pujante e refulgente plasticidade.

Após a conclusão dos restantes trabalhos do órgão e do espaço envolvente, bem como da conclusão da pintura e do douramento da caixa e sua revisão e retirada de andaimes, o organeiro esteve em Coimbra durante 50 (cinquenta) dias, no ano de 1738, possivelmente em Abril e Maio, para a afinação do instrumento. Fr. Manoel de S. Bento voltou à Universidade de Coimbra, em 1745, vindo de Braga onde então residia, para nova afinação deste órgão.

O órgão está enquadrado na azulejaria barroca da parede e na pintura do tecto. Contém as seguintes inscrições:«CONSTRUÍDO EM 1733 DE AUTOR DESCONHECIDO/ RESTAURADO EM 1939 POR JOÃO SAMPAIO LISBOA/ RESTAURATE ANNO 1972-1973 D. A. FLENTROP ZAANDAM HOLLAND».

Após diversos restauros, encontra-se ainda em bom estado, sendo usado regularmente na missa dominical e em concertos, dos quais nos permitimos destacar os que têm sido realizados por Gerhard Doderer, Sibertin Blanc e Paulo Bernardino.

Este órgão tem sido utilizado em diversas edições discográficas de que referimos, a título de exemplo, Lusitana Música - O Órgão da Capela da Universidade de Coimbra (Gerhard Doderer), Série B/3, a Voz do Dono, 1977.

4. Na Igreja do Colégio do Carmo, no coro-alto, encontra-se parte de um órgão do séc. XVIII de autor não identificado (Carvas, 1992).

A sua fachada é formada por um único segmento. A caixa é ornamentada com talha dourada e com pinturas escarioladas. No seu interior, apenas existem alguns tubos em madeira e em estanho, com lábios redondos e impressos.

Encontra-se presentemente em mau estado de conservação. Grande parte do instrumento foi retirado para restauro encomendado à Sociedade F. A. S. P.-Organeiros, Lda, pelo (então) Instituto Português do Património Cultural, hoje, IPPAR.

5. Na Igreja do Colégio da Graça, no coro alto, existe outro órgão barroco de meados do século XVIII, de autor não identificado (Carvas, 1992).

A fachada é constituída por três segmentos, presentemente sem tubos. No local apenas existe a caixa do órgão. Esta está ornamentada com talha dourada e policromada, encimada por uma escultura com um anjo músico (trombetista).

Há alguns anos, foi encomendado o restauro do instrumento a um grupo de organeiros, não tendo sido ainda efectuado.

6. No Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (Carvas, 1992: 56), no coro de baixo, encontra-se um órgão construído em 1745 por D. Manoel. Há muito que não funciona, necessitando de restauro.

A sua fachada é constituída por três segmentos e tem uma fila de tubos horizontais (cornetas). Os tubos são em estanho, com lábios redondos e impressos.

A ornamentação da sua caixa tem talha dourada e policromada, ostentando o escudo de D. João V, desenhado e pintado sobre os tubos de madeira da torre central da fachada. Tem a seguinte inscrição, em toda a largura do órgão, sobre a consola e por baixo dos tubos horizontais da fachada: «ESTE. ÓRGÃO. MANDOV. FAZER. A SRª. D. MARIANA.

FERRAS DA PURIFICASÃO. SENDO. PREZIDENTE. NO ANNO [.] DE 1745».

7. Ainda no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova (Carvas, 1992: 57), no coro de cima, encontra-se um outro órgão barroco datado de 1749, cuja a autoria se deve a Teodósio Hemberg, com fachada constituída por sete segmentos (cinco frontais e dois laterais) e três filas de tubos horizontais (cornetas), todos em estanho, com lábios redondos e impressos. Sofreu um restauro por pessoa e em época não identificadas. Porém, há muito que não funciona e precisa de novo restauro.

A ornamentação da caixa feita, igualmente, pelo autor do órgão (circunstância pouco usual, a não ser para órgãos de armário), é em talha dourada e policromada, com elementos escultóricos, encimada por anjos e fogaréus ou pináculos. Possui condutas de ar direccionadas para as esculturas dos anjos acima referidos.

Em toda a largura do órgão, sobre a consola e por baixo dos tubos horizontais da fachada tem a seguinte inscrição: «ESTE. ÓRGÃO. MANDOV. FAZER. A SRª. D. MARIANA. FERRAS. DA PURIFICASÃO. SENDO. ABADESA. NO ANNO DE 1749. Pª O SANTISSIMO SACRAMENTO».

8. Na Igreja do Seminário Maior de Coimbra (Carvas, 1992: 59), no coro alto, encontra-se um órgão barroco datado de 1763, construído por João Fontanes de Maquexa.

A fachada do mesmo apresenta nove segmentos, sendo os dois superiores constituídos por tubos de enfeite. Os tubos da fachada são em estanho, com lábios dourados, redondos, em chama e impressos.No seu interior, encontram-se as inscrições: «Para honra e Gloria de Dios de S.S. Madre le fabrico Juan Fontanes de Maquexa no ano de 1763». Na fachada do órgão, está contida a inscrição «LAUDATE EUM IN CHORDIS ET ORGANO. P.S.».

A ornamentação da caixa é feita em talha dourada e policromada, com esculturas de anjos músicos (já sem instrumentos). São particularmente decorativos outros elementos de talha escultórica, localizados na parte inferior da caixa que serve de base ao órgão, representando um conjunto de partituras e diversos instrumentos musicais (2 oboés, 1 harpa e 1 violino).

O órgão foi cuidadosamente integrado na estrutura arquitectónica do coro alto da igreja. Actualmente está restaurado (2004? 2005) e em uso, particularmente em dias festivos.

9. Na Sé Nova, na Capela-Mor, do lado da Epístola, encontra-se um órgão construído por autor não identificado, na 2ª metade do século XVIII (Carvas, 1992: 51).

Possui uma fachada geminada com três segmentos em cada parte. Tem duas filas duplas de tubos horizontais (trombetas). A tubagem da montra é em estanho, com lábios dourados, redondos, em chama e impressos.

A ornamentação da caixa é constituída por talha dourada e policromada, encimada com seis esculturas em madeira de anjos músicos (trombetistas). Tem particular realce o colorido da madeira. O órgão está assente numa tribuna ou varandim de madeira entalhada e dourada e com base de pedra. Foi, recentemnete, restaurado pelo mestre António Simões, sendo usado com regularidade na celebração da missa e em concertos.

10. Ainda na Sé Nova (Carvas, 1992: 52), também na Capela-Mor mas do lado do Evangelho, disposto simetricamenteao anterior, encontra-se um outro órgão que apenas apresenta a fachada com igual ornamentação. Tratar-se de um falso órgão que serve de elemento decorativo, a fim de estabelecer o equilíbrio estético.

11. Igualmente na Sé Nova (Carvas, 1992), situado na Capela da Sagrada Família, encontrava-se em 1991 um terceiro órgão, um positivo, construído por Calisto de Barros Pereira, em 1723 (Portugal, 2002: 184-185).

Aquando da recolha realizada em 1991, o órgão possuía uma caixa cuja fachada ostentava três segmentos centrais, sendo pintada a branco e vermelho e ornamentada com talha dourada. Os tubos da fachada eram em estanho, com lábios dourados, redondos, em chama e impressos. As portas que encerravam a fachada eram interiormente pintadas a verde.

Posteriormente àquela recolha, verificámos que a fachada deste órgão tinha desaparecido, não tendo sido dada explicação para tal, ou indicação do seu paradeiro.

Provavelmente, este órgão foi proveniente da Igreja de S. Salvador ou da Sé Velha. Já havia sido restaurado por pessoa não identificada, em data desconhecida. Não funciona e necessita de restauro.

12. No Colégio da Sapiência (Carvas, 1992:60), na Igreja da Santa Casa da Misericórdia de Coimbra, no coro alto, encontra-se um órgão de finais do século XVIII, construído por autor não identificado. Este instrumento foi recentemente restaurado e modificado (Fonseca, 2003: 165).

A fachada tem cinco segmentos, com tubos em estanho com lábios dourados, redondos, em chama e impressos. A caixa é pintada e policromada, tendo talha douradana sua fachada.

É um instrumento de proveniência não identificada, sendo notória a instalação inadequada relativamente ao local onde se encontra. Presentemente, encontra-se em bom estado e em uso, após o restauro acima referido, executado por Georg Jann, organeiro alemão residente no norte de Portugal. Foi (re)inaugurado em Abril de 2001, com recital pelo organista João Vaz.

13. Na Igreja Colegial de S. Bartolomeu (Carvas, 1992:61), no coro-alto, encontra-se um órgão dos séculos XVIII-XIX, construído por autor não identificado e fora de uso.

A sua fachada tem cinco segmentos de tubos (três frontais e dois laterais). Horizontalmente tem duas filas de tubos (cornetas). Os tubos da fachada são em estanho, com lábios dourados, redondos, em chama e impressos.

A ornamentação da caixa tem talha dourada e policromada, encimada por esculturas de anjos. Possui uma dupla frente. A da consola ostenta as seguintes inscrições, num papel pregado numa das portas que a encerram: «Este órgão foi reformado em 1879 sendo/Parocho, Manuel Joaquim de Castro/Juíz, Manuel Caetano da Silva/Escrivão, Joaquim Henriques Junior/Thesoureiro, José Joaquim Mota/Procurador, Adriano Francisco Dias».

Representações de órgãos como elementos de adorno através das artes decorativas

Como foi dito, o relacionamento dos órgãos de tubos com as artes ornamentais não aparece apenas quando aquelas se juntam para o embelezar e enriquecer o espaço circundante. Ele também se verifica quando o ar-

tista na sua obra o utiliza como motivo de ornamentação directa ou indirecta, principal ou secundária.

Contam-se em Coimbra 9 (nove) representações de instrumentos musicais organologicamente classificados como órgãos, que nos são dadas através de artes e suportes diversos: escultura em pedra, talha escultórica em madeira, pintura em madeira, pintura a fresco e azulejaria (Carvas, 1992).

I. Na Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, no túmulo de D. Afonso Henriques, situado na Capela-Mór, encontra-se representado um órgão portativo do século XVI, numa escultura em pedra pintada e policromada, cuja autoria é atribuída ao designado Mestre dos Túmulos dos Reis.

II. No Seminário Maior de Coimbra, num retábulo de Nossa Senhora com o Menino, encontrámos representado um órgão portativo, numa pintura maneirista em madeira, de c. 1590, de autor não identificado. Posteriormente, à recolha da documentação para base deste trabalho, procurámos observar novamente aquele retábulo, tendo-nos sido dada a informação de que o mesmo se tinha extraviado.

III. Ainda no Seminário Maior de Coimbra, encontram-se representados dois órgãos dispostos simetricamente, cada um deles situado numa das duas paredes laterais do coro alto, em pinturas a fresco da autoria de Pascoal Parente, datadas de 1760.

A fachada de cada um dos órgãos ali representados é constituída por cinco segmentos de tubos pintados, simulando talha barroca com panejamentos laterais. A imagem de um deles, encontra-se em razoável estado de conservação, estando a do outro muitodanificada.

IV. Na Sacristia da Sé Nova, está patente a representação de um órgão portativo numa escultura do século XVIII, em madeira dourada e policromada de autor não identificado.

V. No Museu Nacional de Machado de Castro, no retábulo que pertenceu à Igreja da Misericórdia (esta, actualmente, não existente) encontram-se representados dois órgãos portativos, numa escultura renascentista, em pedra pintada e policromada, da autoria de João de Ruão, datada de 1547.

O tamanho de cada um (verdadeiras miniaturas) é, apenas, de cerca de 2 (dois) centímetros, o que traduz a excelência do escultor que, com tanta minúcia, verteu para este suporte a imagem da importância que a música deste instrumento tinha na época e, particularmente, na cidade de Coimbra.

VI. A escultura, por si só, sem associação à pintura, deu forma a uma representação renascentista de um órgão portativo, também existente no Museu Nacional de Machado de Castro, na Capela do Tesoureiro, proveniente do Convento de S. Domingos, numa escultura em pedra da autoria de João de Ruão, datada de 1548.

VII. No Colégio do Carmo (Carvas, 1992), no antigo refeitório e actual sala de reuniões, é visível a representação de um órgão em azulejaria do século XVIII, de autor não identificado.

Outras representações iconográfico-musicais sacras

Seguidamente e de forma sumária, faremos referência a outras representações iconográfico-musicais de natureza religiosa, existentes nos monumentos pesquisados. Dissemos anteriormente que haviam sido inventariados 186 (cento e oitenta e seis) motivos iconográficos de relacionamento artístico-musical sacro e 191 (cento e noventa e um) de natureza profana.

Da iconografia religiosa evidenciam-se as representaçãoes de 102 (cento e dois) aerofones, seguidas de 47 (quarenta e sete) de cordofones, 1 (um) de idiofones (prato) e 3 (três) de membranofones (tambores e tamboril), existindo também 20 (vinte) outros motivos diversos.

Nos aerofones destacam-se as trombetas em número de 57 (cinquenta e sete), seguidas das 9 (nove) representações de órgãos acima mencionadas, 7 (sete) charamelas e 6 (seis) gaitas de foles.

Nos cordofones salientam-se as representações de 13 (treze) harpas, de 8 (oito) violas de mão, de 6 (seis) violas de arco e de 6 (seis) alaúdes.

Nos outros motivos diversos acima indicados referimos apenas as representações de 5 (cinco) anjos cantores e 3 (três) anjos supostamente instrumentistas, uma vez que embora não segurando quaisquer instru-

mentos indiciam que os mesmos já estiveram presentes mas que, por possível degradação, deixaram de figurar nos conjuntos decorativos.

Relativamentea outras representações de instrumentos musicais (aerofones, cordofones, idiofones, membranofones) e outros motivos iconográficos nos monumentos e outros edifícios inventariados são de salientar, embora resumidamente, os seguintes:

- Museu Nacional Machado de Castro: 30 (trinta), em escultura pétrea, alguns em pedra pintada e policromada, pintura em tela e cerâmica;
- Sé Nova: 29 (vinte e nove), em talha escultóricacom pintura policromada e dourada;
- Mosteiro de Santa Cruz: 27 (vinte e sete), em escultura em pedra, estanho e madeira, por vezes também com pintura policromada e dourada, talha pintada e dourada e azulejaria;
- Seminário de Coimbra: 27 (vinte e sete), em escultura em madeira e pintura em madeira e parietal;
- Sé Velha: 13 (treze), em escultura em pedra e em madeira, algumas pintadas e policromadas e talha em madeira pintada e dourada.
- Capela da Universidade de Coimbra: 9 (nove), em esculturas em madeira pintada em charão, com motivos de *chinoiserie*, com douramento e talha dourada.

Refira-se como curiosidade que, contrariamente ao número pouco expressivo mas extremamente rico e significativo do espólio sacro-iconográfico desta Capela, a Universidade possui nos seus edificios um extenso e valioso conjunto de representações iconográfico musicais de natureza profana.

Em suma, podemos concluir que nos órgãos e nas representações ora referidas, se pressente a verdade etimológica da palavra Música, enquanto a soma das nove musas. Na verdade, no cortejo da rainha das artes, as restantes formas artísticas parecem atraídas pelo fascínio da músi-

ca que, aqui, nos surge, não só como elemento enriquecedor de outras artes, mas também como elemento aglutinador das mesmas.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Manuel Lopes de (1953). "Portugal na época de D. João V: esboço de interpretação político-cultural da primeira metade do século XVIII", Actas do Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Nashille.

BRANCO, Manuel Bernardes (1786). *Portugal na época de D. João V*. Lisboa.

BRASÃO, Eduardo (1937). *D. João V e a Santa Sé*. Lisboa.

CARVALHO, Aires de (1962).*D. João V e a arte do seu tempo*. Lisboa.

CARVAS, Maria do Amparo (1992). *A Iconografia Musical na Cidade de Coimbra*. Coimbra: FLUC. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Coimbra.

CASTRO, João Baptista (1763). *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

CURTO, Diogo Ramada (1991). "Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (sécs. XVI a XVIII)".*A Memória da Nação*. Lisboa: Sá da Costa, p. 201-265.

Dictionnaire d'Archeológie Chretiénne et de Liturgie (1901-1953). Dir. de Fernand Cabrol e Henri. Paris: Libraire Letouzey et Ané.

DODERER, Gerhard (1991). "O fenómeno barroco na música do século XVIII". *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, vol II, Lisboa, p. 621-633.

FONSECA, Fernando Taveira da (2003). "O Órgão da Capela da Misericórdia de Coimbra. Alguns Apontamentos para a sua História".*Homenagem da Misericórdia de Coimbra a Armando Carneiro da Silva (1912-1992)*. Coord. Maria José Azevedo Santos. Coimbra: Palimage Editores, p. 165-196.

GUSMÃO, Alexandre de (1717). *Calculo sobre a perda do dinheiro do Reyno dado a ElRey D. Joaõ o 5º*. (BACL, Manuscritos vermelhos, cod. 28, afls. 29-31v.), fl. 31.

HEIDEGGER, Martin (2007).*A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.

LANGER, Suzanne K. (1953).*Feeling and Form*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

Livro de Entradas da Venerável Irmandade da Gloriosa Virgem e Martyr Santa Cecilia dos Cantores desta Corte e Cidade de Lisboa (1756-1834). Lisboa: Off.Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1956.

KANDINSKY, W. (1947). *Concerning the Spiritual in Art*. Nova Iorque: George Wittenborn Inc.

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas (2008). "Personalidade tímbrica e estética do órgão: arte e artifices na rota transatlântica na corte de D. João V". *Biblos-Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, VI,* (Coimbra, 2008) 85-102.

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas (2004). "Órgão da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artifices e datação do instrumento". *Munda-Revista do Grupo de Arquelogia e Arte do Centro*, 47 (Coimbra, Maio, 2004) 3-14.

MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas (2002). *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*, 2 vols. Coimbra: FLUC.Tese doutoral apresentada à Universidade de Coimbra.

MURPHY, James Cavanah (1795). *Travels in Portugal; through the provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, in the Years of 1789-1790, Consisting of Observations on the Manners, Cusms, Trade, Public Buildings, Arts, Antiquities, Ec. Of that Kingdom*. London: Printed for A. Strahen and T. Cadell Jr and W. Davies (Sucessors to Mr. Cadell).

PORTUGUÊS, Ernesto (2002). *São Salvador de Cambeses. Memória e identidade de um povo*. Monção: Câmara Municipal/Junta de Freguesia de Cambeses, pp. 184-185 e 153-154.

R., M. A. (1985). "Relações entre a Igreja e o Estado".*Dicionário de História de Portugal* (dir. Joel Serrão), vol. V, Porto: Livraria Figueirinhas, p. 268-275.

RATTON, Jacome (1813). *Recordaçoens sobre ocorrencias do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres anos e meio, alias de Maio de 1747 a Septembro de 1810 (...)*. Londres: H. Breyer.

RIBEIRO, João Pedro (1805). *Indice chronologico remissivo da legislação portuguesa posterior à publicação do Codigo Filipino*, parte I, 2ª ed..Lisboa: Typ. da Academia Real de Sciencias de Lisboa.

RIBEIRO, João Pedro (1888). *Diario dos factos mais interessantes que succederam no reino de 1662 a 1680*. Lisboa: Typ. Viúva Sousa Neves.

RUDERS, Carl Israel (1981).*Viagem em Portugal 1789-1802*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

SMITH, Robert (1962). *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.

VALENÇA, Manuel (1990). *A Arte Organística em Portugal (c. 1326-c.1750)*. Braga-Porto: Editorial Franciscana-Montariol.

O Mito da Noite:
configurações do nocturno no imaginário cultural

Rosa Fina
CLEPUL/Faculdade de Letras da UL

Fernanda Santos
CLEPUL/Universidade Federal de Santa Catarina

A lo largo de sus generaciones
los hombres erigieron la noche.
En el principio era ceguera y sueño
y espinas que laceran el pie desnudo
y temor de los lobos.
Nunca sabremos quién forjó la palabra
para el intervalo de sombra
que divide los dos crepúsculos;
nunca sabremos en qué siglo fue cifra
del espacio de estrellas.
Otros engendraron el mito.
La hicieron madre de las Parcas tranquilas
que tejen el destino
y le sacrificaban ovejas negras
y el gallo que presagia su fin.
Doce casas le dieron los caldeos;
infinitos mundos, el Pórtico.
Hexámetros latinos la modelaron
y el terror de Pascal.
Luis de León vio en ella la patria

de su alma estremecida.
Ahora la sentimos inagotable
como un antiguo vino
y nadie puede contemplarla sin vértigo
y el tiempo la ha cargado de eternidad.

Y pensar que no existiría
sin esos tenues instrumentos, los ojos.

"Historia de la noche", Jorge Luis Borges

Introdução

A noite foi e sempre será um mistério no imaginário cultural da humanidade. Como lemos nos versos de Jorge Luís Borges, "Nunca sabremos quién forjó la palabra/ para el intervalo de sombra / que divide los dos crepúsculos; / nunca sabremos en qué siglo fue cifra / del espacio de estrellas", e o mito assim se vai construindo e se alicerçando no que nunca saberemos, mas que podemos sempre imaginar.

As definições e configurações que lhe damos, desde o princípio dos tempos, variam consoante o tempo e o espaço, mas podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que este é um tema fértil em múltiplas adjectivações e perspectivas, que se expressam, artisticamente, na literatura, na pintura, na escultura e em muitas outras expressões artísticas, como o cinema. Podemos dizer que a nossa investigação parte da constatação, óbvia para nós, da escassez de trabalhos nesta área temática. Poucos foram os estudiosos que se debruçaram sobre o tema de forma aprofundada, mencionando-o, apenas, em estudos à margem, ou em estudos literários sobre correntes artísticas ou autores que assertivamente viram na temática da noite a sua fonte de trabalho primacial. Não obstante, encetando a investigação sobre este tema, chegamos rapidamente à conclusão curiosa de que existem alguns estudos sobre a noite no século XVIII, citamos dois que nos parecem bastante exaustivos, um sobre o caso inglês, o outro sobre o caso francês, a

saber, *The enlightment by night* e *Histoire de la nuit*, respectivamente. O primeiro confere uma perspectiva inaudita sobre o período do iluminismo, dando-nos o contraponto mais óbvio, mas inusitado, das Luzes: a noite. Infere particularmente sobre alguns autores e obras e diz-nos que "Night is a perfect topic for the period under consideration: the "busy" night – the "populous" night – is preeminently an eighteenth century phenomenon.". Sobre o século XVI e XVII sabemos que em Julho de 2011 saiu do prelo mais uma história da noite, do autor Craig Koslofsky, com o título *Evening's Empire: A History of the Night in the Early Modern Europe*, com o selo da Cambridge Press.

Por outro lado, surge a obra estadunidense *At day's close. A history of nighttime* que oferece um panorama mais generalista, como o próprio título indica, tentando fazer uma história do fenómeno cultural atravessando a multidisciplinaridade que esta abordagem merece.

Pretende-se, neste artigo, mostrar como a noite assumiu diversas configurações, positivas, negativas ou mesmo ambíguas, com feições mais obscuras ou mais luminosas, ao longo dos séculos, numa panóplia de cores e de matizes diferenciadas. Do mesmo modo que à noite se perdem os contornos e a obscuridade é uma imagem de desamparo e até um símbolo de morte – lembremo-nos do Romantismo – a noite pode retemperar forças e permitir uma renovação da vida, ou mesmo ser a catapulta do auto-conhecimento e do conhecimento do mundo.

Se pode haver terror nocturno, a noite pode também representar a aventura, o risco de ser outro, de habitar outro tempo, o tempo do sonho, rebelde a toda a organização.

À noite associamos a lua, pois é nessa altura que esta se torna visível. O cristianismo não classificou favoravelmente a lua. A mulher apocalíptica assimilada à Virgem Maria na iconografia medieval pousa o pé num quarto crescente de Lua que simboliza a precariedade das coisas humanas, e ao louco chama-se lunático. As crenças populares europeias atribuem à Lua um grande poder, como atestam inumeráveis provérbios e ditos, mas trata-se quase sempre de um poder maléfico.

Presença da noite na cultura

Se houve uma clivagem assinalável na percepção da noite, essa fractura dá-se no advento da Revolução Industrial e na invenção da luz eléctrica. Nitidamente, a vida passa a deixar de se regular tão somente pelos ritmos da luz natural, do nascer do sol ao findar do dia, mas o dia parece prolongar-se pela "falsa" luz, a luz inventada pelo homem, a luz eléctrica.

Antes de mais, falarmos de noite é falarmos de tempo. E o tempo é a matéria fundamental da História. O calendário e a cronologia são instrumentos fundamentais nas sociedades humanas, representando um esforço para domesticar um tempo natural, utilizar o movimento natural da lua ou do sol, do ciclo das estações ou da alternância do dia e da noite. Todavia, as articulações que para nós são mais eficazes a hora e a semana – estão ligadas à cultura e não à natureza. O calendário é um produto da expressão da história, está ligado às origens míticas e religiosas da humanidade (festas), aos progressos tecnológicos e científicos (medida do tempo), à evolução económica, social e cultural (tempo do trabalho e do lazer). A grande virtude da semana é introduzir no calendário uma interrupção regular do trabalho e da vida quotidiana, um período fixo de repouso e de tempo livre. A sua periodicidade adaptou-se ao ritmo biológico dos indivíduos e também às necessidades económicas da sociedade. Nas cidades urbanizadas contemporâneas, o dia de repouso tende a transformar-se num fim-de-semana de dois dias, o Sábado e o Domingo, o que os ingleses intitularam de *weekend*, assim criado com a Revolução Industrial. Este corresponde hoje a um fenómeno socio-económico típico dos países desenvolvidos.

O Ocidente medieval tinha em relação à noite um grande temor, pois associava-a à feitiçaria, ao cometimento de crimes ou más acções, mas paralelamente a noite foi (e é) objecto de festas, como a noite de Natal, a noite de Páscoa, a noite de S. João, etc. Os Génesis referem a noite como as trevas que cobrem o abismo (Gen: 1, 1-2) e referem que Deus cria o tempo: "Deus disse: Haja luzeiros nos firmamentos dos céus para diferenciarem o dia da noite e servirem de sinais, determinando as estações, os dias e os anos" (Gen: 1, 14).

Infindável seria o nosso discurso sobre tempo e história, mas para esta pesquisa interessa assinalar a importância que a cultura tem na designação e concepção de tempo, na qual entrará, necessariamente, a noite.

A Noite e o progresso do conhecimento

Se à noite podem ser atribuídas características positivas e até ligadas ao maravilhoso, a noite é também responsável por diversas elocubrações científicas, literárias e artísticas.

A lua e a noite apareceu muito cedo nas sociedades antigas. No século IV a.C. os Gregos descobriram os mecanismos dos eclipses e compreenderam assim o papel do movimento do Sol na sucessão dos dias e das noites. Desde o século XV, e sobretudo com a Expansão e os Descobrimentos, que a dimensão da náutica e da astronomia tinham vindo a ser desenvolvidas progressivamente, somando-se conhecimentos na arte da navegação. Em 1543 a revolução copernicana fez reconhecer que é a Terra que gira em volta do Sol, e não vice-versa, e que o dia estava ligado à rotação da Terra sobre si própria. Em 1609, Galileu Galilei disferiu um golpe inclemente que deitava abaixo as teorias aristotélicas e prolomeicas. Observando o céu de noite com um telescópio que acabara de ser inventado, descobriu que o planeta Júpiter estava acompanhado de vários pequenos satélites, ou luas, que orbitavam em seu redor. Isto implicava que nem tudo tivesse órbita em redor da terra, como pensavam Aristóteles e Ptolomeu. Sem desmerecer a importância do fenómeno descoberto por Galileu, salientamos a importância que teve, ao longo da história e nas ciências exactas, a observação nocturna e a concepção da noite. A observação das estrelas não foi monopólio dos astrónomos e dos governadores. Também os camponeses e os marinheiros oreintavam o seu trabalho segundo as previsões que o nascer e o ocaso do dia lhes permitia. A grande observação conferida à observação das estrelas foi posta em relevo no célebre poema de Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias* (século VII a.C.): "Quando as Plêiades, filhas de Atlante, dealbam, tu começas a colheita, e quando se põem começa a cultivar o campo. Estas escondem-se por quarenta dias e ou-

tras tantas noites, depois de novo com o passar do ano, reaparecem quando se afia a foice" (vv. 383-387) .

Mesmo a observação empírica do comum mortal, sem qualquer conhecimento de ciência ou astronomia, o fará observar e apreciar as estrelas que vê tão somente de noite, e saberá, se for mais esclarecido, que numa noite de céu limpo e sem luar, os objectos mais brilhantes que pode ver são os planetas Vénus, Marte, Júpiter e Saturno.

A Noite e as Cosmogonias: origem e regeneração do mundo

A noite aparece com diversas configurações positivas. Os Gregos da época arcaica fizeram da Memória uma Deusa, *Mnemosine*. É a mãe das nove musas que ela procriou no decurso das nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado. É a testemunha dos tempos antigos, da idade heróica, e por isso, da idade das origens. A noite representa, neste mito grego, a criação, a origem.

Nas Cosmogonias, os deuses criadores do Universo são, muitas vezes, os criadores do calendário. No mito do nascimento do mundo, dos índios Pueblo do Novo México e do Arizona, uma das suas irmãs criadoras, Iatiku, cria os deuses senhores das estações, reguladores das funções metereológicas. Mas o calendário lunar apareceu ao ser humano como uma necessidade. Para os povos lagunares da Costa do Marfim, o calendário é lunar e, como na Caldéia e na Palestina antigas, o mês lunar tem início com a observação e a saudação do quarto crescente da Lua Nova. O grupo das crianças tem uma particular importância nestas manifestações: "Para as crianças a Lua é o astro que as faz crescer, portadora de saúde e de bom tempo. Para as mulheres, qualquer esposa que dê à luz naquele dia terá uma bela criança. A Lua é também o astro da beleza, objecto de um importante culto hoje desaparecido.

Para os camponeses, a Lua é símbolo de vida, de abundância e de riqueza. Segundo Soustelle, estas crenças aproximam-se das dos Astecas, para os quais "a Lua preside ao nascimento da vegetação. Talvez fosse mais correto falar de renascimento, pois que a Lua, que aparece e desa-

parece no céu, simboliza para os antigos Mexicanos a morte e o renascimento das plantas."

Os antigos Egípcios acreditavam também na influência benéfica da Lua na germinação das sementes e na fecundidade dos animais: na época baixa modelavam-se quartos crescentes com terra húmida e grãos, assim que se encontrava Osíris, a água do Nilo Na Roma arcaica, o calendário lunar combinou-se desde muito cedo com um sistema quase solar. Na China, o Sol e a Lua disputam entre si os pontos de referência no calendário. O calendário é eminentemente lunar e, depois da reforma do final do século II a.C., o fim do ano calha no dia da primeira Lua Nova depois de o Sol ter entrado na constelação de Aquário, em Fevereiro, enquanto que os dois solstícios e os dois equinócios são assinalados por festas especiais. Marcel Granet insiste sobre o fato de o princípio diretor do estabelecimento do calendário ser a alternância de um princípio masculino e de um princípio feminino o yang e o yin, que devem conjugar-se. Quando a Lua está cheia e de frente para o Sol, o rei e a rainha devem unir-se, mas, assim como a Lua tem a sua luz emprestada pelo Sol, a rainha não possui senão o reflexo da autoridade do rei, o qual é "o pai e a mãe" do povo. Segundo Mircea Eliade a Lua é "por excelência o astro dos ritmos da vida (…) O tempo controlado e medido pelas fases da Lua é um tempo "vivo", refere-se sempre a uma realidade biocósmica, chuva ou marés, sementeira ou ciclo menstrual".

A noite como criação, dissolução ou retorno é outro aspecto destacado em várias culturas. Toda a morte é uma reintegração na noite cósmica, do Caos pré-cosmológico: em múltiplos níveis, as Trevas expressam sempre a dissolução das formas, o retorno ao estado seminal da existência. Toda a criação, toda a aparição das formas ou, em outro contexto, todo o acesso a um nível transcendente se expressa com um símbolo cosmológico. Também a ideia da noite como renovação, expressa na passagem do calendário no Ano Novo, ensaia a regeneração do mundo, e é encontrada nas encenações orgiásticas agrárias. Aqui também a orgia é uma regressão à noite cósmica, ao pré-formal, a fim de assegurar a regeneração total da vida, e por consequência, a regeneração da Terra e a opulência das colheitas.

Noite e Utopia: o sonho como paisagem do futuro

Falando da noite como um topoi positivo, à noite é associado um outro aspecto essencial à vida humana: a utopia. À noite se preparam as revoluções, à noite se sonham as vitórias (sonhos premonitórios).

É durante o sonho que D. Afonso Henriques, futuro primeiro rei de Portugal, visiona a vitória dos portugueses em Ourique. A descrição que lemos no texto de Frei António Brandão, *Monarquia Lusitana* (1632), é a de um sonho, num "brando sono", no qual a personagem de D. Afonso vê um asceta, "um velho venerável", bem como a própria e anunciada aparição do "Salvador do mundo". Acordará, depois, e, entre a realidade e o sonho, depara então com o "bom velho"com quem antes sonhara e que, desde logo, lhe prenuncia o milagre. O sonho, um elemento profético por excelência, intervém como uma prefiguração profética e literal de tudo o que ocorrerá algumas linhas depois do seu registo. Sem construir um verdadeiro *suspense*, e sem se constituir como figura de antecipação, o sonho adquire, deste modo, funcionalidade enfática, repetindo o acto que se quer narrar. Contribui, deste modo, para o desejado eco retórico com que a aparição de Cristo se sublinhará.

Esta é mais uma enunciação profética forjada e *ex-eventum* (na tradição da Crónica de 1419). Frei Bernardo de Brito, cronista oficial do reino, reproduziu-a na Crónica da Ordem de Cister (1602). Por fim, corria o ano de 1632, ao redigir a terceira e quarta partes da *Monarquia Lusitana*, e sucedendo nesse cargo a Brito, Frei António Brandão haveria de retomar, sem grandes mudanças, esse mesmo intertexto oficioso e forjado que passou a legitimar o agora pungente diálogo entre Cristo e D. Afonso, na véspera da batalha de Ourique.

É também normal que a corrente de ficcionalização dos eventos históricos acabasse por legitimar este tipo de enxertos proféticos (sobretudo, se necessários para colmatar as carências políticas da época). O que, neste caso, tem significado é essencialmente o facto de a ficção em causa preservar um registo profético que vinha desde o século XV, apagando o cariz épico do primeiro rei de Portugal.

Com efeito, esta potencial matriz mítica (criada entre os finais de Quinhentos e 1632) preservar-se-á, enquanto memória volúvel e funcio-

nal, ao longo de mais dois séculos. Por isso mesmo se terá mitificado, ou seja, acedido ao estatuto de memória invisível e evidente, construtora da própria identidade. A importância que assume na cultura (neste caso, a portuguesa) a assunção de tais mitos e utopias nos momentos fulcrais e de crise da sua história, bem como a sua permanência, revela uma procura de representação de uma espécie de sonho social, no dizer de Paul Ricoeur, de forma a edificar uma nova sociedade.

Bibliografia

SERGE SOUPEL, Kevin L. Cope e PETTIT, Alexander (eds.) (2010). *Enlightment by night. Essays on After-Dark Culture in the Long Eighteenth Century*. New York: MAS Press, INC.

CABANTOU, Alain (2009). *Histoire de la nuit. XVII- XVIII siècle*. Paris: Fayard.

ROGER, A Ekirch (2005). *At Day's Close. A History of night time*.London:Weidenfeld&Nicolson.

SOUZA, Edson Luíz André de (2006). *Noite e Dia e Alguns Monocromos Psíquicos.* Revista do departamento de Psicologia, UFF, vol.18, Nº1

LE GOFF, Jacques (1989). *História e Memória*. SãoPaulo:UNICAMP.

_____ (1991) *Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários-Capuchinhos)

HESÍODO (1989). Os Trabalhos e os Dias, trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras.

HAWKING, Stephen W (1988). Uma Breve História do Tempo: doBig Bang à Teoria dos Buracos Negros. Lisboa: Gradiva.

SOUSTELLE, J (1940). La pensée cosmologique des anciens Mexicains (répresentation du monde et del'espace). Paris: Hermann.

ELIADE, Mircea (1964). *Mythand Reality*. NewYork: Harper and Row.

_____(1983). *Ferreiros e Alquimistas*. Madrid: Aliança Editorial.

_____(1992). *O Sagrado e o Profano*.São Paulo: Martins Fontes.

BRANDÃO, Frei António (1973). *Monarquia Lusitana (3ª parte)*

_____(1976). *Monarquia Lusitana (4ª parte)*

RICOEUR, Paul (1997). *L'Ideologie e l'Utopie*. Paris.

Contributos para a história da reforma do teatro nacional

Ana Clara Santos
Universidade do Algarve
Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa

> O Teatro é um grande meio de civilização
> mas não prospera onde a não há.
>
> Almeida Garrett

Introdução

A frase que colocamos em epígrafe é tão conhecida que é, por assim dizer, escusado colocar o nome da figura tutelar que a assina: Almeida Garrett. Inserida, tantas vezes, nas histórias do teatro nacional e, sucessivamente, convocada para estudos sobre o poeta e dramaturgo romântico, ela faz parte, doravante, da nossa memória colectiva. Símbolo de uma consciência artística aguçada sobre o estado de decadência em que se encontrava o nosso teatro nos anos 30 do período oitocentista, esta frase constitui, por si só, um grito de alarme e um apelo à mudança e à reforma que há-de surgir nos anos seguintes. Mas o que sabemos nós actualmente da outra vertente da história do teatro, ou seja, da história do espectáculo, raramente focada nos livros de especialidade? Paralelamente ao que se editava, o que se representava nas diferentes salas de espectáculo em Lisboa? A que tipo de repertório assistiam os espectadores quando se deslocavam ao Teatro da Rua dos Condes, ao Teatro do Salitre ou ao novo Teatro Nacional D. Maria II? Quem ensaiava as compa-

nhias teatrais? Que formação tinham os actores portugueses na altura? Que controvérsias fazem parte desta História?

A investigação que iniciámos, há alguns anos, no Centro de Estudos de Teatro, permitiu-nos percorrer alguns destes caminhos traçados pelos periódicos de teatro da época cuja leitura espelha a realidade do palco lisboeta oitocentista. Uma realidade da qual, convenhamos, a História do Teatro ainda não dá conta à hora actual. Uma História que é preciso refazer à luz de um elemento-chave, a história do espectáculo. É, pois, sobre essa vertente do espectáculo que decidimos focar o nosso olhar nesta intervenção.

A premência de uma reforma teatral à luz das influências estrangeiras

O estado de decadência em que Almeida Garrett encontra o teatro nacional não se traduz apenas ao nível da dramaturgia e na consequente falta de produção de originais portugueses. Do ponto de vista da história do espectáculo, a decadência era bem mais profunda e revela uma conjuntura inexistente: a formação de actores e um repertório nacional. Tal realidade é denunciada, desde logo, pelo *Jornal do Conservatório*:

> Onde as armas imperam, as letras não dão saborosos frutos, e esta talvez seja a causa da principal decadência do nosso teatro de 1820 até agora. Entregues todos aos negócios públicos, não havia quem cultivasse as artes; tudo quanto não tinha relação com a política era votado ao esquecimento, e desta arte, foi-se empobrecendo o nosso teatro, ao passo que os estranhos se aperfeiçoavam. Não havia bons actores porque ninguém queria seguir uma profissão *envilecida* pelas prevenções daquela época; a muito custo ainda pisavam o palco cénico homens que passavam o dia trabalhando com o martelo, ou sentados na tripeça. E quem haveria que compusesse dramas para tais actores? Quem se sujeitaria a ver recitada por eles alguma obra filha de muitas noites de trabalho, e de estudo? Ninguém. Algu-

> mas traduções toscas, e mal feitas eram as únicas composições de que vivia o nosso teatro; e cujas funestas consequências foram a introdução de uma linguagem bastarda, e mesclada de português e francês
>
> (*Jornal do Conservatório*, 1840: 117).

Que razões explicam tal fenómeno cultural? A situação internacional que coloca Portugal na mira das invasões napoleónicas no fim da primeira década de Oitocentos (1808-1812)? Certamente. A situação de instabilidade política nacional que culmina com a retirada da corte portuguesa para o Brasil, a revolução vintista e, posteriormente, com a chamada Revolução de Setembro em 1836? Sem dúvida. Mas, se não nos podemos alhear de tais factores que condicionam, por si só, o próprio funcionamento das salas de espectáculo e a livre circulação de artistas e agentes culturais, a verdade é que temos de ter em conta as relações que se estabeleceram entre Portugal e os países vizinhos, do ponto de vista artístico. Nesse âmbito, são de realçar as relações literárias e culturais luso-francesas que se intensificam na segunda metade do século XVIII e que passam a dominar as Letras e a Arte teatral no século seguinte. É também pertinente, na cronologia dos acontecimentos culturais, a avaliação do impacto da apropriação do novo modelo francês concebido, nessa altura, como reacção à cultura literária e teatral espanhola que se tinha implantado como cultura dominante nos séculos anteriores. À medida que o fascínio pelas comédias espanholas esvanece, a melomania dedicada à cultura italiana, sobretudo durante os reinados de D. João V e de D. José, inculcará, junto das camadas mais cultas do público português, o gosto pela música, pela ópera e pelo drama, introduzido por companhias de teatro como a de Alessandro Paghetti, por cantoras como Zamperini, para não mencionar as traduções e adaptações de Metastásio ou de Goldoni. Paralelamente, os ventos que sopram do resto da Europa atingem também o território português. Os contactos mantidos por parte dos exilados portugueses e dos *estrangeirados* com a cultura francesa contribuirão para moldar o teatro nacional ao gosto europeu.

A estes factores acrescem as transformações no campo da edição e da imprensa. A indústria livreira prepara, não só, a difusão de várias co-

lecções empenhadas em dar a conhecer obras francesas tais como, por exemplo, a colecção do *Teatro Estrangeiro*[1], mas acolhe também, no solo nacional, a implantação de livrarias francesas (Chardron, Bertrand, Rolland, entre outras). Além disso, o impacto da imprensa da época rapidamente se traduz pela circulação de periódicos e jornais motivados pela difusão literária e cultural das novas ideias que tinham como epicentro a cidade de Paris.

Por outro lado, espaço do prazer e do ideal estético, o teatro enquanto espectáculo de representação e de representatividade, torna-se, de imediato, palco de confronto da vida no qual se espelha a realidade social e política. Basta relembrar, a título de exemplificação, os episódios teatrais relatados por José de Arriaga em 1886 na sua *História da Revolução Portuguesa de 1820*. O liberalismo traz com ele um novo público esmagadoramente caracterizado pela média alta burguesia mercantil, burocrática e militar que transporta para o espaço teatral a sua avidez de ascensão social e política. O teatro passa a ser o lugar privilegiado do culto da festa revolucionária onde se multiplicam elogios dramáticos e dramas alegóricos.

> Neste [S. Carlos] foi preciso interromper-se o espectáculo para o público poder entregar-se aos vivos transportes do seu contentamento. Mal os membros do governo eleito no Porto apareceram todos, movidos pelo mesmo impulso de respeito, se levantaram, incluindo as senhoras dos camarotes; voltaram-se para eles, e em altas vozes bradaram: vivam os regeneradores da pátria! Vivam os bravos do Porto! Vivam o governo supremo! (...) O verdadeiro espectáculo da noite foi um povo inteiro vitoriando em delírio, e saudando com alegria, os que lhe deram a liberdade, quebrando-lhe as rijas cadeias que o algemaram pelo espaço de séculos
>
> (Arriaga 1886: 137).

[1] Esta colecção inicia a eclosão de uma nova sensibilidade ideológica, estética e política inspirada, nas peças de Diderot, Beaumarchais e Voltaire.

A Revolução de Setembro que traz de regresso a Portugal um certo número de emigrados políticos iluminados pelas ideias do Romantismo europeu, entre os quais Almeida Garrett, marca o início da renovação da arte teatral. Neste longo processo da edificação do teatro nacional no nosso país que conta, como sabemos, com a projecção do Teatro Nacional D. Maria II, a implementação da Inspecção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais e o Conservatório Geral da Arte Dramática que "tem por objectivo restaurar e aperfeiçoar a literatura dramática e a língua portuguesa; a música, a declamação e as artes mímicas. E promoverá outrossim o estudo da arqueologia, da história e de todos os ramos da ciência, da literatura e da arte, que podem auxiliar a dramática"(24.5.1841, art.1º), não estará certamente ausente a intervenção do monarca português, D. Fernando, o rei-artista que é, relembro, convidado a ocupar o cargo de presidente desse mesmo conservatório no momento da sua criação[2]. Mas será, no entanto, o contacto mantido com a cultura francesa por parte da intelectualidade lusa — jornalistas, autores e actores —, que abrirá definitivamente as portas do teatro português à importação de uma cultura europeia, maioritariamente de origem francesa. Assim se explica que os palcos portugueses se compadeçam, na opinião de Garrett, "das migalhas que mendigamos a estrangeiros pelo triste meio das traduções" (Garrett, 1984:19). No seu *Dicionário de Teatro Português,* Sousa Bastos refere-se, nestes termos, à presença maciça de traduções de peças de teatro francesas ao lado da literatura nacional:

---

[2] De salientar que, no seio de tantos interesses diversificados no campo artístico, D. Fernando não descorou em geral as artes do espectáculo e, em particular, a arte teatral. Muito pelo contrário. Apesar do seu gosto pronunciado pela música e pela ópera, o que o conduzia com relativa frequência ao Teatro de S. Carlos e a concertos particulares, o rei nunca menosprezou as outras salas de espectáculo, participando numa grande parte dos benefícios dos artistas do Teatro da Rua dos Condes ou do Teatro D. Maria II. A esse propósito, diz-nos Ernesto Biester:

Em todas as festas artísticas e literárias a presença de El-Rei o Sr. D. Fernando é infalível. Anuncia-se uma exposição de Belas-Artes, lá se vê o régio cultor, e no dia seguinte os melhores quadros pertencem-lhe. Sobe à cena um drama original português e na primeira representação lá se encontra, animando com as suas palmas a vocação nascente ou o talento provado. Aparece um artista notável na nossa terra, um Listz, uma Aboni, um Thalberg, uma Stoltz, uma Ristori lá se apresenta, aplaudindo-os entusiasmado, acolhendo-os nobremente (Biester, 1859: 6).

> O nosso theatro está cheio de traducções de peças de todos os géneros. O theatro francez é principalmente a fonte inexgotavel a que recorrem os nossos traductores [...] Muitas peças estranjeiras teem cahido entre nós pelas pessimas traducções que d'ellas fazem. Todavia o que é certo é que o nosso público é muito menos indulgente para as peças originaes do que para as traduzidas. Em cada epocha theatral, termo medio, representam-se nos teatros de Lisboa, vinte peças originaes e não menos de cem traducções!
>
> (Bastos, 1994: 146-147)

Se esta realidade é válida para a segunda metade do século, altura em que Sousa Bastos se debruça sobre o panorama teatral nacional, ela não é menos observável, em termos proporcionais, na altura em que Garrett entrega o seu *Auto de Gil Vicente* à companhia do Teatro da Rua dos Condes, em Agosto de 1838. Com efeito, a tradução goza, durante a primeira metade do século, de um prestígio muito grande nos repertórios de todas as companhias nacionais ao qual certos vultos da nossa história cultural não se furtam, como é o caso do próprio Garrett, de Herculano e de Castilho[3]. Esta situação privilegiada deve-se, em grande parte, ao impacto que tiveram as sucessivas representações dadas em Lisboa pelas companhias de teatro estrangeiras, francesas e italianas. Nesse sentido, é preciso relembrar que os palcos portugueses acolheram, entre 1822 e 1896, mais de 15 companhias francesas que lançaram sucessivamente a moda do drama romântico e histórico, do teatro realista e naturalista, a voga do melodrama e do *vaudeville* e da ópera cómica. A este fenómeno artístico, que permite a realização da orientação estrangeira na língua de origem, associa-se outro, de carácter inédito, até então: o impacto de agentes estrangeiros na formação de artistas nacionais. A esse propósito, incidiremos, apenas, sobre o papel indiscutível que teve a companhia

[3] Relembramos aqui as traduções tiradas do repertório francês que Garrett e Herculano dão, respectivamente, à estampa, *Falar verdade a mentir, O tinteiro não é caçarola*, assim como as peças traduzidas por Castilho: seis de Molière (*O Médico à força, O Tartufo, O avarento, As sabichonas, O misantropo, Doente de cisma*), uma de Regnard (*A volta inesperada*) e uma de Scribe (*A filha por casar*).

francesa de Émile Doux para a reforma teatral romântica em Portugal, tanto no que à renovação dos repertórios dos teatros lisboetas como à formação de actores diz respeito.

Os anos de aprendizagem e de formação teatral sob o escrutínio francês

No dia 4 de Janeiro de 1835, o Teatro da Rua dos Condes abre as suas portas ao repertório francês escriturando uma companhia teatral vinda de Paris. Este teatro, edificado em 1765, após a destruição do antigo "Pátio da Horta dos Condes" pelo terramoto de 1755, afirma-se, até à abertura oficial do Teatro D. Maria II, a 13 de Abril de 1846, em concorrência com o Teatro do Salite, como "Theatro Nacional". Graças aos conhecimentos na arte cénica desta jovem companhia, na qual figurara o primeiro actor cómico do teatro do Gymnase Dramatique de Paris, Paul, e o seu ensaiador, Émile Doux, várias foram as inovações introduzidas, a nível cénico e dramatúrgico, que muito contribuíram para a dinamização da arte teatral nacional. Exemplo disso são os inúmeros testemunhos da época que dão conta desses melhoramentos. Em 1883, Maximiliano de Azevedo, ao escrever uma crónica para o jornal *O Ocidente* na qual retraça a história daquela sala de espectáculo lisboeta, reforça a imagem deste processo que conduziu à maior revolução cultural e artística no período romântico em Portugal:

> Foi portanto com certo alvoroço, que o publico de Lisboa soube da vinda da companhia de Emilio Doux. Na folha *O Nacional*, noticiou a 30 de Dezembro de 1835, "um assignante fixo dos theatros", que acabava de chegar á nossa capital aquelle artista, acompanhado por trinta actores do mesmo género, e munido de um bom repertório de composições theatraes antigas e modernas, e de alguns utensílios necessários para illuminação [...] Estreiou-se a companhia de Emilio Doux no domingo, 4 de janeiro de 1835, no theatro da rua dos Condes, com a comedia em verso *Le secret du ménage*, o drama de Scribe *Une faute* e a farça do

> mesmo auctor *Les premiers* [sic] *amours*. Foi extraordinario o triumpho. Tudo o que havia de mais selecto na sociedade lisbonense não faltou, naquella noite, no theatro. A propria sala de espectaculos não parecia a mesma, em razão de terem sido substituídas as placas com vellas, collocadas entre os camarotes, por um lustre de candieiros de azeite, que iluminava perfeitamente
>
> (Azevedo, 1883, 182)[4].

Mas estas não foram as únicas inovações que levaram o público lisboeta àquela sala de espectáculo. A maior revolução situou-se no campo da representação teatral, tanto a nível do teatro declamado, como a nível de um repertório que dava conta das últimas novidades do palco parisiense[5]. Num repertório maioritariamente marcado pelas comédias e *vaudevilles* de Eugène Scribe, incluem-se várias peças do repertório romântico francês, nomeadamente *Angelo, Hernani, Marie Tudor* e *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo e *Antony, Teresa, La tour de Nesle* e *Richard Darlington* de Alexandre Dumas. Perante tais factos e a sua repercussão no meio cultural português, concordamos inteiramente com Jorge de Faria quando este considera que se deve a esta companhia a introdução do Romantismo teatral em Portugal[6].

Após a saída da companhia francesa do teatro da Rua dos Condes, no fim de Abril de 1837, são várias as vozes que se levantam na imprensa especializada em reconhecimento dos ensinamentos prestados pelos actores franceses. O jornal O *Entre-Acto*, dirigido por Almeida Garrett, no seu n.º 5, datado de 26.5.1837, é um dos primeiros a focar esses aspectos:

---

[4] Para todas as citações do período oitocentista, guardamos a grafia da época.

[5] O *Repertório teatral na Lisboa oitocentista (1835-1846)* por nós publicado, em colaboração com Ana Isabel Vasconcelos, na Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em 2007, dá conta de todas as peças representadas por esta companhia no teatro da Rua dos Condes, entre 1835 e 1837.

[6] Consultar, a esse propósito, o artigo de Jorge de Faria intitulado "Un siècle de théâtre français au Portugal (1737-1837)" publicado, em 1950, na revista *Bulletin d'Histoire du Théâtre portugais* t.1, nº 1, pp. 62-92.

> Grandes passos de progresso tem dado o nosso theatro nacional n'estes últimos meses. A naturalidade da declamação a propriedade nos *costumes*, a moderação nos gestos, e uma ordem e decência geral de todo o espectáculo são visíveis melhoramentos que todo o mundo tem applaudido.
> Infelizmente falta áquelle theatro um bom repertório: nós temos poucas peças dramaticas que soffram representação, mas algumas temos, e cumpria dar essas. Mas em todo o caso nunca será o meio de crear um theatro nacional o traduzir cegamente os vaudevilles e dramas francezes ___ que além de repugnarem por sua contextura e phrase aos nossos hábitos, stylo e uso de fallar, tem aqui em Lisboa o inconveniente de terem já sido vistas em Francez, muito melhor executadas, assim porque os actores eram superiores, como por que em seu original valem dobrado do que nas descozidas traducções em que as *travestiram* e mascararam. [...] Assim mesmo, com todos os inconvenientes que acabamos de notar, os actores da rua dos Condes têm feito milagres.
>
> (*Entre-Acto*, 1837: 14-15).

Este excerto traduz não só o pensamento de grande parte dos especialistas da altura em matéria teatral, como revela também o impacto que teve a colaboração franco-portuguesa na reforma teatral projectada por Almeida Garrett. Por via da importação do modelo estrangeiro, grandes progressos se fizeram no teatro nacional, principalmente ao nível da cenografia, da encenação e da arte da representação. O actor Paul é convidado a colaborar com Manuel Baptista Lisboa na formação de actores na Escola Dramática ou de Declamação do Conservatório Real. Persistia, no entanto, o mesmo mal que tinha conduzido à reforma inicial: a ausência de constituição de um repertório nacional capaz de vingar sem o auxílio das traduções de peças francesas. Ora, se olharmos para o repertório da companhia portuguesa na altura em que a companhia francesa dava os seus espectáculos, em língua francesa, no teatro da Rua dos Condes, verificamos que, entre Outubro de 1835 e Abril de 1837, já se repre-

sentavam, no teatro do Salitre, para além das farsas e tragédias do antigo repertório, algumas traduções de comédias e dramas do repertório da companhia de Emílio Doux:

Título das peças traduzidas	**Autores**
Os Ursos e o Pachá	Scribe
Um duelo no tempo do cardeal de Richelieu	Lockroy, Badon
Prospero e Vicente	Duvert, Lausanne
As vítimas clausuradas	Monvel
O jovem marido	Mazères
Há dezasseis anos ou os incendiários	Ducange
Latude ou 35 anos de cativeiro	Pixérécourt
Proprietário sem propriedade	Ymber, Varner
Mentiroso verídico	Scribe
M. Rijó ou os dois maridos	Scribe, Varner
O secretário e o cozinheiro	Scribe, Mélesville
Frontino, casado, solteiro	Scribe, Mélesville
António ou as três gerações	Brazier, Mélesville
O parlamentário	Scribe, Mélesville
O convento de Tonnington	Ducange
A sombra do marido	Desnoyer
M.. e Mme Galochard	Boniface, Duvert, Lausanne
M. Moufflet ou o duelo no 3º andar	Halévy, Jaime
A família de Moronval	Lafont
Uma hora de prisão	Dumersan, Merle, Sewrin
D. João de Áustria ou a vocação	Delavigne
O surdo ou a estalagem cheia	Desgroiseillez, La Merlière, Delestre-Poirson
Trinta anos ou a vida de um jogador	Ducange
A câmara ardente ou a marquesa de Brinvilliers	Bayard, Mélesville
Quinze anos de prudência	Mélesville

Esta tendência virá a acentuar-se, de tal forma, nos anos seguintes, que nenhuma companhia teatral portuguesa, em Lisboa, escapará à sua influência. Não é, por isso, de estranhar que, em 1838, se testemunhem, através da imprensa, certas contendas que opõem o teatro português (o teatro do Salitre) ao teatro Francês (teatro da Rua dos Condes)[7]. Nestas circunstâncias, não admira que, no início dos anos 40, sob a influência dos concursos de originais portugueses promovidos pelo Conservatório, certos intelectuais continuem a deplorar os efeitos do gosto pelas traduções francesas na cena lisboeta:

> Quando a nossa Poesia Dramatica não tinha escriptores que a enriquecessem, quando não era mais do que um cadáver, quando o publico nem se lembrava que era útil ter um Theatro Nacional; que remédio havia senão recorrer a estranhos? Porém hoje que temos um conservatório *cheio de litteratos*, hoje que todos escrevem (até nós) — hoje que formigam as producções originais; não será pesar para nós que somos Portuguezes o consentir em nossa scena traducções sobre traducções , onde pela mor parte, como mui bem dizia nossos erudito D. Fr. Francisco de S. Luiz, se nota um certo pensar francez, que aniquila o cunho original da nossa rica e formosíssima língua?
>
> (*Sentinela do Palco*, 1841: 26)

[7] Referimo-nos, aqui, em especial à luta travada, em 1838, pelos periódicos *O Desenjoativo Theatral*, partidário do teatro do Salitre, e a *Atalaya Nacional dos Theatros*, defensora dos interesses do Teatro Francês da Rua dos Condes. O n.º 1 deste periódico, datado de 28.6.1838, num artigo intitulado "Theatro Portuguez" em que enaltecia a figura do encenador francês, marcava assim o início da disputa que iria prolongar-se por vários meses: "Deus dê saúde ao Sr. Emilio Doux que nos levantou o Theatro do pó em que jazia (…) hoje tomou nova face o mundo Theatral, deu-lha o Sr. Emilio Doux… já apparecem autores, traductores, imitadores nacionaes extrangeiros, já no Salitre appareceu uma companhiasinha, e vai por ahi uma guerra litteraria e não litteraria que assusta (…) Não há dúvida antes de apparecer o sr. Emilio Doux, tomando conta do Theatro Nacional, ninguém fallava nelle, e o que hoje estamos presenceando é mais uma obrigação que lhe devemos".

Com efeito, de 1837 até à abertura do teatro nacional D. Maria II, em 1846, os repertórios da companhia de Francisco Fructuoso Dias (teatro do Salitre) e da companhia portuguesa recentemente formada e dirigida por Émile Doux (teatro da Rua dos Condes) eram sobretudo constituídos por traduções do repertório parisiense. A permanência inédita de uma companhia francesa, por período tão lato, em território nacional, tinha lançado a moda teatral para os anos seguintes, em nome de um repertório inovador para a cena portuguesa, e, ao mesmo tempo, enraizado o gosto do público pelo teatro de *Boulevard*. A situação persiste, de 1846 a 1849, com a criação de 3 novas salas de espectáculos: o teatro nacional D. Maria II, o teatro do Ginásio e o teatro D. Fernando[8]. As representações de originais

[8] Como se sabe, é escolhida a data do aniversário natalício de D. Fernando para assinalar a pré-inauguração do novo teatro nacional D. Maria II, ainda em construção, numa grande festa de gala em jeito de homenagem cortesã ao rei-artista no dia 29 de Outubro de 1845:

O espectáculo de 29 de Outubro foi gratuito, e os convidados encheram o "Agrião", e lá estiveram festejando o Rei-artista, até às duas horas da madrugada, ouvindo a Cantata *Manhã de um Belo Dia*, do maestro Pinto, a comédia em 5 actos *O Senhor de Dumbick*, traduzida por João Baptista Ferreira, e a farsa lírica *Um Par de Luvas*, de Silva Leal, musicada por Joaquim Casimiro. Nada menos de sete actos, longos, festivos, compassados, representados pela companhia do Condes, pela Sra. Emília, pela Talassi, pelo Rosa, pelo Epifânio, pelo Sargedas. Grandes nomes! Se o espectáculo não agradou por aí além e *O Senhor de Dumbick* foi pateado (a pateada foi a única que se ouviu, porque ninguém sabia os papéis), o luxo e o bom gosto do teatro encantaram os espectadores (Sequeira, 1955: 111).

Um mês depois da inauguração do Teatro D. Maria II (13 de Abril de 1846) na qual é apresentado o original português *Álvaro Gonçalves, o Magriço e os doze de Inglaterra*, é inaugurado, com a representação do drama de César Perini de Luca, *Paquita de Veneza ou os fabricantes de moeda falsa*, e uma tradução de *L'héritière* de Scribe realizada por Luís Fidanza, o Teatro do Ginásio e, três anos mais tarde, celebra-se a abertura de um novo teatro edificado no Largo de Santa Justa e inteiramente dedicado e patrocinado por Sua Majestade o Rei, o Teatro D. Fernando. A direcção artística deste novo espaço teatral fica a cargo de Émile Doux sobejamente conhecido dos monarcas e da intelectualidade portuguesa, depois de ter assegurado pelas diferentes salas de espectáculo lisboetas a formação dos actores portugueses, dos quais se destaca a actriz Emília das Neves. E é precisamente a bela Emília que é escriturada como prima-dona para a companhia do Teatro D. Fernando abrindo o espectáculo, no dia da inauguração do teatro no dia 29 de Outubro de 1849, a representação do

portugueses continuam, de igual modo, a escassear. A acção de Émile Doux na cena portuguesa não será alheia a tal realidade artística. Radicado em Lisboa de 1835 a 1874, empreendeu uma profunda reforma do teatro português no plano da formação de actores, na renovação dos repertórios das salas de espectáculo, da interpretação e da encenação. A sua esfera de influência na história do teatro português estende-se a quase todos as salas de Lisboa, desde o teatro da Rua dos Condes ou o teatro do Salitre até ao teatro do Ginásio ou o teatro de D. Fernando. Empresário e ensaiador, contribuiu para a formação de uma nova geração de actores nos palcos nacionais que propõe, doravante, através das actuações de uma Emília das Neves ou de um Epifânio Aniceto Gonçalves, um repertório prestigioso e actual a nível europeu em que se integram traduções de peças do novo repertório das salas de Paris.

Além do impacto importante que acabámos de retratar no seio da cena portuguesa, convém não esquecer as suas repercussões tanto a nível da crítica teatral, partilhada entre os *coletes encarnados* que aplaudiam as novidades do romantismo francês no Teatro dos Condes, e os moderados que se insurgiam contra os que designavam como *falsos profetas do gosto*, como a nível da própria efervescência da indústria do livro que se desenvolve graças à criação do *Arquivo teatral ou colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês.* Esta colecção, publicada entre 1838 e 1845, garante a difusão das correntes literárias parisienses que permitem abraçar, de acordo com as palavras de Mendes Leal, «as ideias profundas e arrebatadas de Victor Hugo, as ricas e formosas cenas de Dumas, as magnificências e sublimidades de Casimir Delavigne» (Leal, 1938)[9].

drama de Scribe, *Adriana Lecouvreur*: "Foi uma noite de festa e entusiasmo, principalmente para Emília das Neves. Público e imprensa unanimemente saudaram o trabalho da nossa ilustre artista como a sua melhor coroa até ali". (Bastos, 1898). Esta consagração da artista portuguesa, capaz de igualar senão de ultrapassar o desempenho anteriormente realizado pela actriz francesa Rachel, é coroada pelo reconhecimento público do grande homem de teatro português, Almeida Garrett, que fez questão de estar presente e felicitar pessoalmente a actriz.

[9] Mendes Leal, no seu prefácio do seu drama premiado pelo Conservatório, *Os dois renegados*, em 1839.

Tal como já tivemos ocasião de demonstrar[10], trata-se de divulgar, junto do grande público, em língua portuguesa, a maior parte dos sucessos de plateia alcançados pela companhia francesa de Émile Doux e de lhes juntar, sobretudo, numa fase mais avançada da publicação, os grandes sucessos parisienses do teatro de *boulevard* dos anos 40. Esses e outros sucessos do momento, chegarão novamente em língua francesa à cena portuguesa no início dos anos 50 no novo teatro D. Fernando. Com efeito, a 20 de Março de 1852, iniciam os espectáculos da companhia dirigida por Jules Bernard que traz no seu repertório, não só os grandes êxitos do repertório da companhia de Émile Doux de 1835, mas também os sucessos teatrais mais mediáticos de dramaturgos como Alexandre Dumas filho, Eugène Labiche, Clairville, Jules Sandeau, Émile Augier e Octave Feuillet que virão a preencher o repertório das salas de espectáculo da capital portuguesa até ao fim do século.

Autor(es)	Título	Estreia em Paris[11]
A. Dumas	*La dame aux camélias*	Vv, 2.2.52
A. Dumas	*Diane de Lys*	G- D, 15.11.53
A. Dumas	*Le marbrier*	Vv, 22.5.54
A. Dumas	*Demi-monde*	G-D, 20.3.55
E. Labiche, A. Lefranc	*Une dent sous Louis XV*	M, 15.2. 49
E. Labiche, A. Lefranc	*Embrassons-nous,*	M, 6.3. 50

[10] Sobre esta colecção de teatro, vários estudos da nossa autoria encontram-se publicados em Portugal e no estrangeiro. O último artigo inteiramente dedicado a esta colecção foi inserido no último número da revista *Sinais de Cena* (nº 15).

[11] Indicamos, nesta coluna, o teatro e a data de estreia na cena parisiense de algumas peças representadas em Lisboa por esta companhia teatral francesa. Inventariamos apenas aquelas que foram mais representadas e que tiveram a sua estreia a partir de 1850. Tais critérios de selecção permitem evidenciar a actualidade do repertório da cena parisiense representado pela companhia de Jules Bernard já que apenas alguns meses separam a estreia em Paris e a representação em Lisboa. Por uma questão de apresentação gráfica, indicamos o nome dos teatros pelas suas iniciais: A-C (Ambigu-Comique), C-F (Comédie-Française), G-D (Gymnase-Dramatique), M (Montansier), P-R (Palais-Royal), P-S-M (Porte-Saint-Martin), T-F (Théâtre-Français), V (Variétés), Vv (Vaudeville).

	Folleville !	
E. Labiche, Marc-Michel	*Un monsieur qui prend la mouche*	V, 25.3. 52
E. Labiche, Marc-Michel	*Le chevalier des dames*	P-R, 16.12.52
Clairville, L-Thiboust	*La corde sensible*	Vv, 8.10.51
Clairville, Dumanoir	*La femme aux œufs d'or*	P-R, 22.11.52
J. Sandeau	*Mademoiselle de la Seiglière*	C-F, 4.11.51
J. Sandeau, E. Augier	*Le gendre de monsieur Poirier*	G-D, 8.4.54
Carmouche, Vermond	*Colombine, ou les sept péchés capitaux*	V, 12.3.50
Duvert, Lauzanne	*Le supplice de Tantale*	V, 31.10.50
L. Gozlan	*Le coucher d'une étoile*	Vv, 17.10.51
C. Breton	*La diplomatie du ménage*	T-F, 6.1.52
A. Monnier, E. Martin	*Ce que vivent les roses*	V, 21.11.52
É. de Girardin	*Lady Tartuffe*	C-F, 10.2.53
L. Battu, M. Desvignes	*L'honneur de la maison*	P-S-M, 6.7.53
Lambert-Thiboust	*Les enfers de Paris*	V, 16.9.53
Varin, Marc-Michel	*Le massacre d'un innocent*	V, 6.3.55
Bourgeois, Decourcelle	*La joie de la maison*	Vv, 6.3.55
O. Feuillet	*Péril en la demeure*	T-F, 19.4.55
E. Legouvé	*Par droit de conquête*	T-F, 7.6.55
E. Brisebarre, E. Nus	*Les pauvres de Paris*	A-C, 5.9.55

Conclusão

Vista inicialmente, no século XVIII, como uma via para a implantação dos princípios da poética do teatro clássico francês, a tradução fica associada, a partir da década de 1830, à representação teatral, permitindo, assim, a passagem da doutrina estética à experimentação teatral. A proliferação das salas de espectáculos na capital portuguesa e a influência da

vinda sucessiva de companhias de teatro francesas são motivos para a origem das mutações do início do século romântico, sinónimo da instituição de uma nova sensibilidade dramática. Entre 1822 e 1899, sucedem-se as companhias teatrais francesas nos palcos da capital portuguesa, do Teatro do Salitre, do Bairro Alto ou da Rua dos Condes, passando pelos teatros D. Fernando, do Ginásio, da Trindade, do Príncipe Real, de D. Amélia e pelo Teatro Nacional D. Maria II. O seu repertório revela ao público português os grandes modelos da comédia, da tragédia e do drama. Molière, Racine, Voltaire, Beaumarchais, aos quais se juntam os dramaturgos do teatro contemporâneo, com principal destaque para o drama romântico, o melodrama ou o *vaudeville*, nos últimos sucessos de Dumas, Hugo, Pixérécourt, Labiche, Scribe, Feuillet, Augier ou Sardou. Fruto deste intercâmbio cultural e artístico, os grandes actores e os directores dos teatros portugueses visitarão frequentemente Paris até ao final do século, e essas estadas testemunharão o seu grande interesse pela actividade teatral francesa, como o demonstram igualmente as *Memórias* de Lucinda Simões (1922) ou as de Augusto Rosa (1915, 1917)[12].

Apesar de as numerosas *tournées* de companhias teatrais francesas não permitirem a edificação de um drama nacional, preferindo-se a tradução de dramas ao gosto de Paris, a sua influência mantém-se significativa na evolução da encenação. Elas suscitaram a eclosão de companhias de teatro portuguesas, que muito se basearam no repertório francês contemporâneo e também contribuíram para a voga do drama romântico e histórico, do teatro realista e naturalista, do melodrama e do *vaudeville*. Scribe, Meilhac, Halévy, Dannery, Dumas, Sardou, Feuillet, Pailleron e Augier contam-se entre os autores mais traduzidos no decurso da segunda metade do séc. XIX em Portugal.

Na tentativa permanente de renovação do teatro nacional, quer a nível da realização de espectáculos, quer a nível da edição, à dramaturgia francesa, adaptada à realidade nacional, manipulada por questões institucionais e estratégicas, é dado um papel de relevo acentuando a sua função num melhor entendimento da dramaturgia, da cenografia, da encenação e do gosto do público. Nesse sentido,

[12] Estes dois actores contam nas suas *Memórias* os seus contactos com os diferentes teatros e actores parisienses, nomeadamente com Sarah Bernhardt.

catalogar e incluir dados sobre a actividade efervescente da cena portuguesa que nos permitam relacionar a circulação de bens culturais numa Europa alargada, parece-nos ser o caminho a seguir para escrever, finalmente, a História do Espectáculo nacional perfeitamente enquadrada numa História do Teatro Europeu.

Referências bibliográficas

ARRIAGA, José de. 1886. *História da Revolução Portuguesa de 1820*. Porto: Livraria Portuense.

Atalaia Nacional dos Teatros. 1838.

AZEVEDO, Maximiliano de. 1883. "O teatro da Rua dos Condes". *O Ocidente*.

BASTOS, Sousa. 1898. *A carteira do artista. Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro, acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritos dramáticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga casa Bertrand - José Bastos.

BASTOS, Sousa. 1994. *Dicionário do Teatro Português,* Coimbra, Minerva.

BIESTER, Ernesto. 1859. *Revista contemporânea de Portugal e Brasil*. Lisboa: Typ. do Futuro.

Entre-Acto, 1838.

FARIA, Jorge de. 1950. « Un siècle de théâtre français au Portugal (1737-1837) ». *Bulletin d'histoire du théâtre portugais,* t. 1, n" 1, p. 62-92.

GARRETT, Almeida. 1984. *Obras completas.* Lisboa: Círculo de Leitores.

Jornal do Conservatório, nº 15, 15.3.1840.

LEAL, Mendes. 1938. *Os dois Renegados.* Lisboa: Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.

ROSA, Augusto. 1917. *Memórias e Estudos.* Lisboa: Livraria Ferreira.

ROSA, Augusto. 1915. *Recordações do palco.* Lisboa: Livraria Ferreira.

Sentinela do Palco, 1841.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos. 1955. *História do Teatro D. Maria II*. V. I. Lisboa.

SIMÕES, Lucinda. 1922. *Memórias. Factos e Impressões.* Rio de Janeiro: S.A. Lithotypographia Fluminense.

Ana Plácido,
uma escritora oitocentista exemplar

Cláudia Pazos Alonso
Universidade de Oxford

No mesmo ano em que Ana Plácido (1831-1895) vinha ao mundo, partia George Sand para Paris decidida a enveredar pela trajetória de escritora. Na memória colectiva, a presença de Plácido na história da literatura portuguesa ficaria incontornavelmente ligada ao adultério com Camilo Castelo Branco, iniciado em 1857 (Cabral, 2003: 498-500), ano esse em que por coincidência Flaubert publicava *Madame Bovary*. O contributo de Plácido no campo das letras está decerto muito aquém do vasto legado de uma George Sand, rodeada pelos estímulos intelectuais da capital francesa, mas não é justo lembrar Plácido apenas como uma Emma provincianamente inconformada. Conviria reconhecer que a obra da musa do lendário Camilo tem sido fatalmente ignorada pela crítica, salvo raras exceções. Passado século e meio de distância, propomo-nos aqui encarar o percurso de Plácido literário como manifestação expressiva duma reivindicação artística coerente.

I. O (in)surgimento de uma consciência literária feminina

Como frisa Kathryn Bishop-Sanchez, transformações culturais significativas ocorreram em Portugal ao longo do século XIX, mormente a partir da estabilização política:

> The emergence of a relatively broader reading public (…) the development of means of communication, the greater circulation of culture and knowledge and the growing in-

> fluence of the press are some of the many aspects that radically changed nineteenth-century life.
>
> (Bishop-Sanchez, 2007: xiii-xiv)

Estas transformações radicais ofereceram um terreno propício ao lento desabrochar da escrita de autoria feminina. Uma nova geração de mulheres estava disposta a pugnar para desempenhar um papel com maior relevo público. A imprensa proporcionou novas oportunidades para estas pioneiras portuguesas, cujas criações literárias em muitos casos vieram a lume em jornais. [1]

Mas tal não se traduziu imediata ou linearmente na produção de romances, pois um texto de maior fôlego exige outras condições materiais. Em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf postula dois dos *sine qua non* para o florescimento da criatividade feminina: um quarto que seja seu (ou seja um espaço próprio) e um rendimento seguro. Para além das duas condições estipuladas por Woolf, a primeira condição, aparentemente já tida em 1929 como um dado adquirido pela escritora inglesa, é o acesso à educação.[2] Ao longo do século XIX, de modo geral, apenas a elite europeia era letrada e Portugal não escapava à regra. Plácido terá possivelmente sido educada em casa.[3] Era contudo invulgarmente culta para a época e consta que, quando entrou na cadeia de relação do Porto, em Junho de 1860, levava com ela centenas de livros (Passos, 1997: 201).

Na verdade, os dois períodos sucessivos em que Ana Plácido foi privada da sua liberdade física, o primeiro durante cinco semanas num convento em Braga (entre 27 de junho e 3 de agosto de 1859), perseguida pelo marido devido à sua relação com Camilo, o segundo um ano mais tarde quando, de forma bem mais decisiva, foi obrigada a permanecer 16

---

1 Para mais informações, ver Lopes, Ana Maria Costa (2005). *Imagens das mulheres na imprensa feminina de oitocentos. Percursos da modernidade*. Lisboa: Quimera.

2 Embora o acesso à educação tivesse sido o grande triunfo feminista do século XIX, em 1878 o analfabetismo feminino ainda rondava os 89.3% (Vaquinhas, 1997: 48).

3 Ana Plácido pertencia a uma família da classe média portuense. A sua irmã Antónia casou com um dos filhos da "Ferreirinha", mas manteve um caso amoroso com Barbosa e Silva, um amigo de Camilo, tendo sido por isso exilada numa casa na província (Campos, 2008: 104-6).

meses na cadeia do Porto enquanto aguardava o julgamento (entre 6 de junho de 1860 e 17 de outubro de 1861), protegeram-na do quotidiano doméstico de uma mulher da classe média/alta e das dificuldades financeiras que posteriormente viriam a ser uma constante da vida com Camilo. Dito de outro modo, a prisão assegurou-lhe o tal quarto só seu, ou seja, um espaço propício à reflexão que potenciou o desenvolvimento de uma aguda consciência literária.

O resultado da atividade literária, na sua maioria desenvolvida na cadeia, será reunido no volume *Luz coada por ferros* que surgiu no início de 1863 com chancela da Parceria António Maria Pereira, casa editora essa onde Camilo já havia publicado várias obras, embora tivesse escolhido a editora Moré para a publicação das suas duas obras mais intimamente ligadas com o periodo de prisão: *Memórias do Cárcere* (1862) e *Amor de Perdição* (1862). Ao contrário de Camilo, notório pelo seu extraordinário ritmo de produção, só vários anos mais tarde, em 1871, é que Plácido conseguirá publicar um romance que também ele se centra num amor de perdição (ou mais concretamente dois). Trata-se de *Herança de lágrimas*, que adiante iremos analisar mais detidamente. Em primeiro lugar porém, convém atentar em algumas características deste autêntico palimpesto que é *Luz coada por ferros*, na medida em que a sua publicação assinala um momente-chave na produção feminina oitocentista.

A troca de correspondência entre Camilo e António Maria Pereira demonstra que Camilo se envolveu na recolha dos textos de Plácido, anteriormente publicados em vários jornais (Branco, 1993, XVIII: 732-7). Para além de ter sido determinante o apoio facultado por Camilo, visto que Plácido não possuia os contactos editorais necessários, é de supor que a editora tenha entendido que se tratava de um projeto aliciante, pois a tiragem inicial foi de 1000 exemplares. A esta aposta não terá sido alheio o facto de nesta obra se desvendar uma perspetiva feminina, suprema raridade para a época. Talvez por isso, o livro contenha não apenas uma, mas três apresentações de teor circunstancial, deste modo registrando o facto do nascimento de uma escritora ter de ser devidamente apadrinhado por vários homens de letras. Em primeiro lugar, um prefácio assinado pelo conhecido jornalista Júlio César Machado, um dos

muitos amigos de Camilo que o visitou na prisão, tal como este recorda em *Memórias do Cárcere* (Branco, 2001: 216-8). Um segundo testemunho, embora não assinado, aparenta ser da lavra de Vieira de Castro, amigo de ambos (Plácido, 1995, vol.1: 61-2).[4] Uma terceira apreciação, reproduzida em nota de rodapé no último texto, vem apenas assinada pelas iniciais A. L. (Plácido, 1995, vol.1: 203-5).

O prefácio de César Machado, o mais longo, salienta logo no frase de abertura a íntima contradição da situação vivida por uma escritora em Portugal, já que, paradoxalmente, ela terá de pedir perdão pelo mero facto de ter talento (Plácido, 1995, vol.1: VII). A mulher letrada ocupa um espaço híbrido: por um lado, é um ser dotado de qualidades ditas femininas (conversar, sorrir, amar, dançar); por outro lado, possui igualmente faculdades consideradas masculinas, ou seja, um pendor intelectual (pensar) (Plácido, 1995, vol.1: VIII).[5] César Machado tece elogios à sua inquestionável superioridade intelectual, demonstrando que esta em nada diminui a sua feminilidade. Assim pode gabar a erudição de Plácido, considerada notável sobretudo no que diz respeito aos autores do Renascimento, e valorizar a sua criatividade.

Embora Plácido não pudesse dispensar a apresentação destes jornalistas influentes, não deixa de ser curioso que opte por dedicar o livro à sua irmã mais nova, Maria José, falecida em 1858, e não a qualquer dos seus mestres literários. Aliás, a maioria dos contos coligidos neste volume vai no sentido de apontar para a comunhão de almas femininas (algumas delas personagens que a narradora afirma ter conhecido), no geral dotadas de rara sensibilidade. Deixando, por razões de espaço, para outra oportunidade a análise dos contos, centrar-nos-emos aqui apenas na quarta meditação, seguramente um dos momentos fundadores e desde logo incontornáveis da auto-reflexão e escrita femininas no Portugal de oitocentos, onde os paradoxos da posição de Plácido bem como as suas aspirações se encontram examplamente articulados.

Neste meditação, dada a natureza supostamente privada das suas reflexões, Plácido tem total liberdade para expor as suas aspirações intelectuais, que se destacam por uma invulgar envergadura e ousadia. Co-

[4] Vieira de Castro publicou a primeira biografia de Camilo em 1862.

[5] A ortografia de todas as citações foi modernizada.

meça assim por ressaltar o gozo que a leitura lhe proporciona, o que a coloca ao nível dos espíritos mais cultos, *a priori* sem diferenciação de género. Nesse contexto, professa a sua admiração por Camões e Garrett e homenageia igualmente contemporâneos como Herculano, Mendes Leal e Castilho (Plácido, 1995, vol.1: 86). Embora se auto-retrate como "Alma fadada para conhecer o belo sem o atingir" (Plácido, 1995, vol.1: 86), tal lhe permite trabalhar a ideia que o mundo é fonte de infelicidade para os "desposados do génio e talento" com os quais se identifica, o que a leva a posicionar-se como um "ente superior" (Plácido, 1995, vol.1: 87). O aproveitamento do *topos* romântico da alma superior oferece-lhe assim a possibilidade de situar-se como ser duplamente excecional, já que para além de excecional pelo sentir, é também um ser deveras singular em virtude de ser uma mulher culta.

Ao elevar-se acima do mundo, Plácido proclama, tecendo uma inesperada comparação com o filósofo Pitágoras à procura da harmonia das esferas que "encontro um mito só meu" (Plácido, 1995, vol.1: 90-1). Para tal, tem de vencer dificuldades contrapondo "a rara energia, o varonil esforço da minha ardente imaginação e vontade", numa formulação em que conjuga características quer masculinas (varonil esforço), quer femininas (ardente imaginação). Enquanto a maioria das "mulheres de Portugal" apaga dentro de si o anseio por estímulos intelectuais, Plácido declara-se inexoravelmente atraída pela "ambição da glória, a única que eu invejo e aprecio" (Plácido, 1995, vol.1: 91). Trata-se de uma confissão inesperada, mas que a leva diretamente a formular uma pergunta retórica: será que as funções domésticas e maternas esgotam as capacidades femininas, ou seja, será que este duplo papel "absorve todas as faculdades grandiosas das mulheres?". A resposta é um simples, mas categórico "não". Logo, a conclusão lógica será a de que "é preciso que esta inatividade tenha fim" (Plácido, 1995, vol.1: 91).

Porém, Plácido está bem ciente da distância que medeia entre as capitais culturais da Europa e um Portugal onde as condições estão longe de ser propícias à criatividade feminina, lamentando que as mulheres portuguesas não possam aspirar a um "nome distinto", como o de Mme Stael ou de George Sand. No entanto, se estas possuiram a "subtileza do engenho" e a "grandeza do génio", na mesma frase decla-

ra que tais dotes também foram o apanágio de algumas portuguesas da geração anterior: "a Marquesa de Alorna e Catarina Balsemão passaram sem herdeiras" (Plácido, 1995, vol.1: 92).[6] Por outras palavras, a proximidade de talento entre mulheres ilustres que se moveram nos grandes centros literários da Europa e portuguesas distintas leva a crer que a produção feminina em Portugal não está condenada a ficar obrigatoriamente aquém. E se existiu num passado recente, seguramente poderá voltar a vingar num futuro próximo.

Segue-se então outra declaração de teor feminista: "não dêmos ao homem a fácil vitória da nossa inércia". Desta afirmação de cariz coletivo, Plácido passa para o seu caso individual: "É, afagando esta ideia, que me arrojo primeira no exemplo, e com a esperança de ser imitada e seguida" (Plácido, 1995, vol.1: 92). Ou seja, nesta frase encontra-se professada uma ambição literária (e profética) inédita para a época. Por conseguinte, ao (auto)erigir-se como modelo a seguir, pretende quebrar o monopólio cultural masculino.

Nas últimas duas páginas da meditação autoconstroi-se cada vez mais nitidamente como personagem mítica, concluindo que a marginalização, e todas as adversidades daí decorrentes, apenas lhe darão redobradas forças: "caí, para me levantar, mulher e mártir" (Plácido, 1995, vol.1: 93), ultrapassando desta forma a posição de vítima. Assim sendo, muito embora ciente de que pode ter de vir a pagar com o degredo - essas "areias queimadas do exílio" (Plácido, 1995, vol.1: 95) - o facto de se ter insurgido contra as normas vigentes, tem em mira realidades sublimes. Como que iluminada, com os olhos fitos no céu, proclama que existe um mundo ideal para eleitos como ela: "É ali" (Plácido, 1995, vol.1: 95). Este texto termina assim com um sentimento de triunfo. Através da leitura e da escrita, Plácido conseguiu descortinar e fixar a sua vocação artística.

[6] Camilo esboçara um perfil da Marquesa de Alorna em 1858 (Branco, 1993, XVI: 1141-7) e é provável que Plácido tenha tido conhecimento desse trabalho, que começa com uma defesa da mulher instruída.

II. *Herança de lágrimas* e o problema do adultério

Essa invulgar trajetória de dedicação às letras culminaria em 1871 numa obra de maior fôlego, *Herança de lágrimas*, malgrado uma década cheia de peripécias na sua vida pessoal. Convém lembrar que no inicio da década de 70, embora a direção de revistas femininas já começasse a estar assegurada, a escassez de prosadoras era ainda desoladora.[7] É neste contexto, ainda tardiamente romântico – não esqueçamos que o realismo como nova expressão da arte preconizado por Eça de Queirós apenas iria ser proclamado nesse mesmo ano– que devemos situar e ler *Herança de lágrimas*. E recordemos que este romance já viera a lume, quando no ano seguinte em 1872, Eça de Queirós analisa o problema do adultério, no celebrérrimo artigo de *As Farpas*, adiantando que o adultério burguês se fica a dever a inatividade da mulher (Queirós, *Uma Campanha Alegre*, s.d: 399). Plácido já lamentara essa inatividade na sua Meditação IV, preconizando mais estímulo e estudo intelectual, ao contrário de Eça que irá valorizar principalmente os tradicionais deveres domésticos (além do exercício físico), atividades essas que segundo Plácido não bastariam para as mulheres se sentirem plenamente realizadas.

Ao iniciar este romance, Plácido evidencia o paradoxo da autoria feminina através do uso 'oficial' de um pseudónimo masculino (Lopo de Sousa), complicado embora pela incongruência da fotografia e da assinatura feminina (que aliás se afirma como 'autora deste livro') logo no interior da capa: ou seja desdobra-se numa *persona* masculina exterior, sem prescindir da figuração íntima de um 'eu' feminino. Mais ainda, Plácido vale-se logo à partida de uma geneologia literária materna, claramente confessada, já que na capa se destaca uma frase de George Sand, muito embora o próprio pseudónimo desta artista a corporize também no masculino. Talvez por isso este romance não careça de um prefácio masculino, ao invés de *Luz coada por ferros*, que ostentara vários.

---

[7] Salientemos a título de exemplo a publicação por Torresão em 1869 de um curto romance intitulado *Uma alma de mulher* (igualmente com prefácio de César Machado). Logo no ano seguinte, em 1870, segundo indicação de Leitão de Barros, Francisca Wood, diretora de *A Voz feminina* desde 1868, publicou o romance *Maria Severn*, mas este título não consta do catálogo da BN (Barros, s.d, vol.2: 379).

> Les femmes s'imaginent être des anges et avoir reçu du ciel la mission et la puissance de sauver tous ces don Juan; mais comme l'ange de la légende, elles ne les convertissent pas, et elles se perdent avex eux.

Este excerto, com indicação de proveniência, *Lélia,* presumivelmente escolhido por Plácido, realça a ingenuidade do comportamento das mulheres, que pensam deter o poder de salvar os Dom Juan deste mundo, mas que acabam por se perder ingloriamente, ao sacrificar a sua reputação aos olhos da sociedade. Na realidade, George Sand vai mais longe do que esta frase isolada possa fazer supor. *Lélia*, romance de 1833 (retocado mais tarde), permite-lhe questionar a vulnerabilidade das mulheres em termos sociais, bem como o papel desempenhado pelos homens na queda destas. O excerto, oriundo do capítulo 62, surge num contexto em que Sténio louva a figura de Dom Juan, enquanto Lélia, numa resposta eloquente, desmascara por completo a estatura heróica desta personagem. Tal será também o intuito não tão só de Plácido mas também de Eça no final da década com *O Primo Basílio* (1878).

Por conseguinte, o que *Herança de lágrimas* oferece é uma análise do adultério sob um prisma feminino, tema essa que não fora abordado nos contos de *Luz coada por ferros*. Na realidade trata-se de uma perspetiva reiteradamente feminina, visto que o romance está dividido em duas partes, centradas em duas protagonistas que mutuamente se refletem: Diana de Sepúlveda e Branca de Alvarães, sua mãe. Ambas são forçadas a casar com homens mais velhos para cumprir os desejos dos respetivos pais, quando estes se encontram à beira da morte. Por conseguinte, o poder patriarcal fica claramente exposto: a mulher, um bem de troca, passa das mãos do pai para as mãos de um outro homem, o marido.[8]

O romance começa em *media res*, ao narrar primeiro a história da filha e só depois dar a conhecer a da mãe. Na primeira parte, temos uma série de cartas em que Diana confidencia os seus pensamentos mais íntimos à amiga Henriqueta de Aguiar. As respostas da amiga não são trans-

[8] Tal já fora denunciado na Meditação de abertura: 'trespassam-te a um homem repulsivo quando mal conheces a magnitude do sacrifício e o valor da mercancia' (Plácido, 1995, vol.1: 63).

critas, à exceção de uma, pelo que as reações desta não são comunicadas ao leitor/a. Desta forma, o uso da primeira pessoa transmite o desenrolar da história à medida que esta acontece, de forma imediata (ou seja sem mediação). Diana ganha as simpatias do destinatário/a por se apresentar logo na primeira carta como sobejamente infeliz num casamento que não a preenche nem intelectual nem emocionalmente.

Compete ao leitor/a desempenhar o papel de confidente e mas também experimentar em direto a situação de Diana durante o decorrer da história. O vazio em que Diana vive torna inevitável a sua crescente atração por Nuno. A correspondência trocada entre ambos após o encontro fatídico num baile lisboeta demonstra até que ponto ela tentar lutar contra a sedução exercida por este amor, destacando-se a sua nobreza de caráter. Mas quando Nuno adoece e, num paroxismo de dor, ameaça suicidar-se, Diana, a pedido da irmã dele, tenta salvá-lo, pondo em jogo a sua reputação.

O leitor/a está ciente de que Nuno é inconstante por natureza e, desta forma, constitui um perigo real para a inocente Diana: "Ninguém [i.e. Nuno] forja quimeras mais insensatas! E quando elas desaparecem ao ligeiríssimo sopro da vida real, cai ele também prostrado da fadiga moral a que o obrigam as suas conceções" (Plácido, 1995, vol.2: 50-51). Tal como a epígrafe inicial de Sand já explicara, a tentativa de salvar um homem com um perfil de Dom Juan está votada ao fracasso, e as repercussões de tal ato podem vir a ser fatais para a protagonista. No preciso momento em que Diana se encontra prestes a sucumbir, o marido Álvaro intervém, não para a castigar – como seria porventura de esperar –, mas para a amparar, qual anjo da guarda. Entrega-lhe um manuscrito contendo o relato da história da mãe defunta, proporcionando-lhe desta feita a oportunidade de medir as consequências da escolha que, movida pelo coração, estava irrefletidamente prestes a fazer. Inesperadamente, Álvaro deixa-lhe total liberdade para se desligar do casamento contraído por obrigação.

Lembremos que em 1871, a clemência e a compreensão do marido perante um caso de infidelidade feminina não seriam decerto um tema pacífico. Nesse mesmo ano iria constituir um tema polémico em França, visto que Alexandre Dumas filho se pronunciara a favor do direito do

marido matar a mulher infiel no seu panfleto *L'Homme-femme*. Em Portugal, quando apenas no ano anterior, em 1870, Vieira de Castro, um dos amigos mais chegados de Camilo e Ana, matara a mulher a tiro quando a encontrara em flagrante com outro homem, Camilo apoiou publicamente a atuação do amigo, o que não impediu contudo que Vieira de Castro viesse a ser condenado ao degredo africano pelo crime. [9] Assim sendo, a atitude de Álvaro poderá ser pensada como assaz esclarecida para a época, proporcionando um espaço de inusitada liberdade de escolha para esta Diana portuguesa (e as suas leitoras) ponderarem o dilema do ponto de vista feminino.

A última carta de Diana comunica a Nuno a sua decisão de renunciar a um amor adúltero, mantendo-se no caminho da virtude. Este continua a professar a sua adoração pelo "anjo imaculado" (Plácido, 1995, vol.2: 103), o que deixa a entender que a mulher-anjo continuará numa posição extremamente vulnerável, tal como a citação de George Sand desde logo assinalara. Mais explicitamente Plácido / Lopo de Sousa intervém então, aproveitando para realçar de forma contundente os perigos do "amor infeliz… como o são todos aqueles que a sociedade repulsa de si com ignomínia" (Plácido, 1995, vol.2: 104), com este elo rematando a história de Diana e introduzindo a de Branca.

Talvez anticipando que a escolha de Diana não seja do agrado das leitoras, elas próprias porventura divididas entre o coração e a razão, a segunda parte da história propõe-se *aprender na desgraça alheia*,[10] através da mediação de Lopo de Sousa, que declara: "Temos aqui o curioso manuscrito por Diana de Sepúlveda à sua amiga. Entendemos, porém, dar-lhe a forma narrativa como mais agradável ao leitor" (Plácido, 1995, vol.2: 104). Dito de outro modo, Placido não abre mão da posição de omnisciência que lhe permite simultaneamente deleitar e educar (tal como em boa verdade era ainda entendida a função do romance nessa época).

[9] Curiosamente, embora Camilo tivesse defendido o amigo, logo em 1872 mudou de posição no ensaio 'A espada de Alexandre', onde encara o adultério feminino como uma consequência lógica da subjugação feminina dentro do casamento "é a razão insurgida contra o absurdo do vínculo indissolúvel", acrescentando polemicamente que uma mulher morta pelo marido "daqui a cem anos será celebrada como holocausto da emancipação" (Branco, 1993, XVI: 121).

[10] Título dado por Plácido a *Adolphe*, de Benjamin Constant, que traduziu em 1875.

À semelhança à de Diana, Branca ganha a simpatia do leitor/a, por motivos vários. Por um lado, porque a sua beleza e cultura sobressaem: "formosa como poucas, vinha como por de mais juntar-se a tantas perfeições a afabilidade dum espírito distinto e bem cultivado" (Plácido, 1995, vol.2: 108). Por outro, porque Branca defende com serenidade a ideia que "o saber é a fonte caudal contra os enojos inseparáveis da ociosidade' (Plácido, 1995, vol.2: 111) valorizando cabalmente a tradição culta exemplificada por Hortênsia de Castro, famosa figura renascentista, com quem é comparada pela irmã.

A ideia que a felicidade das mulheres é comummente sacrificada a interesses patriarcais é justamente outro dos motivos que levará decerto a leitora a identificar-se com o sofrimento de Branca, obrigada a casar com um homem que não ama, uma situação idêntica a de Diana. Por outro lado, a assimetria nos direitos dos dois sexos fica amplamente ilustrada pela diferença nas repercursões do adultério masculino por um lado e feminino por outro. Quando Branca descobre que o marido, Jorge, mantém uma relação de longa data com outra mulher, a marquesa Michaela, Branca não tem qualquer direito perante a lei, visto que o marido não tem a amante 'teúda e manteúda' no próprio lar conjugal. No entanto, Plácido cita fontes eclesiásticas para indicar que a esposa pode legitimamente negar a continuação das relações conjugais (Plácido, 1995, vol.2: 137). Ao invés, a reação de Jorge quando descobre que Branca ama outro homem é de vingança sumária: pura e simplesmente expulsa-a de casa, o que de imediato coloca Branca numa situação de maior vulnerabilidade ainda, ficando praticamente à mercê de Rodrigo de Lacerda, o Dom Juan que lhe conquistara o coração.

Uma vez mais, como já ocorrera no caso de Diana, o leitor/a está ciente da inconstância amorosa de Rodrigo e do facto de ele já ter anteriormente arruinado a reputação de várias outras mulheres apenas para satisfazer caprichos passageiros. Embora Rodrigo tenha prometido proteger Branca, quando passam a viver juntos a realidade revela-se como bem diferente daquela que ela imaginara. A desilusão crescente de Branca é sentidamente retratada por Plácido, e culmina numa cena em que Branca, repetidamente insultada por Rodrigo, pensa no suicídio. Embora este intervenha, trata-se de um ponto de viragem, o momento em que

ela decide deixá-lo, preferindo a incerteza da vida de uma mulher só e sem amparo, às humilhações de uma relação onde o respeito mútuo não existe. Refletindo sobre o seu infortúnio, Branca exclama:

> Oh! Se as mulheres soubessem a que abismos de vergonha, a que insultos se expõem, traindo seus deveres; se elas soubessem o que é o homem tornado vingador do marido por uma expiação tremenda!... Se elas daqui tirassem ao menos a sábia conclusão de que não há homem que sinta por nós mais que um capricho passageiro, que o vento da tempestade leva longe, que todos são traidores quando juram, que não há um só que mereça uma saudade, uma lágrima sincera!
>
> (Plácido, 1995, vol.2: 248-249)

Branca fora injustamente repudiada pelo marido, mas é ela que toma a iniciativa de deixar o amante, passando assim da posição de vítima para uma posição de maior auto-determinação. Note-se que tal está longe de representar uma opção fácil, como Plácido de imediato o demonstra: Branca é renegada pelos seus pares (particularmente a irmã Amélia), e apenas deve a sua sobrevivência à fidelidade de uma antiga criada, Maria, que lhe permanece inteiramente dedicada. Menos ingénua do que a jovem fidalga, é ela quem percebe que Branca está grávida e é pela boca desta mulher do povo que o comportamento de Jorge é condenado por várias vezes. Branca, indigente, resolve empregar-se como precetora em Elvas, e a solidariedade feminina manifesta-se novamente, desta vez através de Catarina, que não só acolhe Branca como amiga da casa, mas também não a despede ao saber que está grávida, prometendo-lhe antes pelo contrário, quando Branca já se encontra às portas da morte, responsabilizar-se pela recém-nascida, Diana, caso o pai não o queira fazer.

O desenlace trágico deste caso de amor, embora previsível, serve de expiação para Branca, que tomara o nome de Madalena (além da alusão bíblica, o nome talvez também evoque a infeliz protagonista do *Frei Luis de Sousa*) e morrerá tuberculosa (como a célebre Dama das Camélias, de Dumas filho). Vale também como aviso, tanto para Diana, como para uma descendência de 'filhas' num sentido mais lato, que

possam porventura reconhecer-se em Branca: as leitoras. Plácido tem intenções didáticas, aliás claramente confessadas, cujo intuito é revelar que o amor romântico é, segundo a expressão de Álvaro, 'uma alucinação passageira' (Plácido, 1995, vol.2: 97). Mais ainda, o discurso romântico pouco tem a ver com a realidade do dia-a-dia, e os pretendentes idealizados não estão à altura das expectativas pouco realistas das mulheres que por eles se apaixonam. Finalemente, fora do casamento, a mulher fica numa situação financeira extremamente precária. Assim, Plácido encerra o romance com mais uma reiteração da lição moral que deve ser ponderada pelas leitoras:

> Oxalá que estas lições da desgraça servissem para abrir os olhos a alguma dessas almas desvairadas que porventura lesse e meditasse as verdades que encerra esta história, cujos personagens não são ainda todos mortos. O amor é o átomo que gira um momento; é um raio de sol que se perde no espaço para sempre.
>
> (Plácido, 1995, vol.2: 287)

Porém, cabe-nos observar que a *herança de lágrimas*, referida no título da obra, é uma herança cujos efeitos funestos não se perpetuam apenas por via materna. Antes pelo contrário, o vale de lágrimas que espera Diana resulta sobretudo do facto de ela ter sido confiada pelo pai agonizante e tardiamente punido (Rodrigo é ferido mortalmente por Jorge, o marido ultrajado) ao fiel amigo, Álvaro com a indicação que este poderia casar com a pupila mais tarde. É pois o pai que a condena a um casamento desigual, reproduzindo o modelo que tanto oprimira Branca na geração anterior.[11] É certo porém que Álvaro, cujo nome denota alvura à semelhança do de Branca, apesar de providencial anjo da guarda, apenas pode ofe-

[11] Aliás, este destino fatídico fica também desde logo assinalado pelo apelido que Diana *herda* do marido: *de Sepúlveda*, o qual contem associações sepulcrais.Talvez também remeta para Manuel de Sousa Sepúlveda, figura sobejamente conhecida através da *História trágico-marítima*, bem como de *Os Lusiadas*, intensificando porventura as associações deste apelido com uma autêntica auto-imolação feminina, (a D. Leonor) no intuito de preservar a sua honra.

recer proteção a Diana mantendo um papel paternalista. Daí uma contradição insolúvel.

Muito embora a escolha preconizada seja o sacrifício do coração à razão, ou seja, a um casamento de conveniência, este romance debate uma situação complexa e insustentável para a mulher de classe média/alta. Plácido demonstra que o paternalismo vigente nos costumes sociais, de acordo com os quais a mulher passa da tutela do pai para a do marido, não permite à mulher atingir uma maturidade real. Note-se que, para Plácido, as raízes do adultério feminino assentam em larga medida em casamentos forçados (ao contrário do casal queirosiano em *O Primo Basílio* (1878) que casará de livre vontade) e não numa nociva ociosidade burguesa. Plácido está porém em sintonia com Eça ao desmistificar convictamente os Dom Juan que arrastam as mulheres para a perdição, embora o faça com uma estética muito diferente da de Eça.

Tal como o romance de Plácido, *O Primo Basílio* tem duas histórias que apresentam variações significativas nos seus respectivos desenlaces. No drama de Ernestinho, *Honra e Paixão*, uma paródia de Dumas filho, o marido mata a mulher adúltera. Já Jorge, dotado de um temperamento menos sanguíneo, não mata Luísa. De facto, no artigo de *As Farpas*, Eça havia criticado a proposta de Dumas filho por este não ter percebido que, consoante o carácter do marido traído, haveria um vasto leque de reações possíveis (Queirós, *Uma Campanha Alegre*, s.d: 391-2). Na verdade, Jorge chega a pedir perdão à mulher (sinal quiçá de uma mentalidade mais moderna?), embora Luísa tenha de morrer porque esse é o castigo que a sociedade prevê (Pazos Alonso, 1999: 103). Com efeito, a sobrevivência da sociedade vigente, tal como explica Bronfen, é frequentemente "negotiated over the body of a sacrificed woman" (Bronfen, 1992: 52).

Antecedendo em alguns anos a composição e publicação de *O Primo Basílio*, Plácido tem uma postura até certo ponto mais inovadora visto que, se por um lado Branca morre expiando a sua culpa, por outro Diana sobrevive (ao contrário de Luísa). Além disso, Álvaro perdoa à mulher (tal como o marido de Luísa o fará), mas saliente-se que vai mais longe ainda: lembremos que está disposto a dar-lhe a carta de alforia. É certo que Diana não aceita, mas convém não esquecer o elo poderoso

que através de Álvaro a prende à mãe desaparecida. Assim, embora Plácido decida reintegrar Diana no caminho da virtude, é significativo que o faça de forma ambivalente. Segundo a ótica de Plácido, a vida para a mulher, enquanto permanecer menor e mártir, assemelha-se a um vale (uma herança) de lágrimas. Por conseguinte, há todo um trabalho por fazer no sentido de repensar uma estrutura social em que as mulheres não têm autonomia.

Conclusão: entre a pena e a parede

A ficção de Ana Plácido não propõe o desafio aberto às normas vigentes como modelo a seguir, o que não surpreende, visto que ela estava bem ciente de que a maioria das mulheres não teria nem meios, nem habilitações para se tornar financeiramente independente. No entanto não há dúvida que Plácido alimentou o intuito de questionar as limitações – interiorizadas pelas próprias mulheres – dos seus horizontes de expectativas. E em vários momentos da obra ficcional a tentativa de viver de forma independente chega a ser apresentada como preferível a uma situação humilhante.[12] A par e passo com a estratégia de empatia e valorização das capacidades femininas desenvolvida por Plácido nos seus contos e romance, a solidariedade entre mulheres é frequentemente ponto assente, por oposição ao custo psicológico da proteção de cariz patriarcal.

Na sua vida pessoal, Ana Plácido teve a coragem de renunciar uma situação de segurança burguesa convencional, trocando-a não apenas por um amor-paixão, mas também e sobretudo pelo amor às letras. Da luta que teve de travar contra preconceitos e das sucessivas provas de fogo pelas quais passou, Plácido saiu fortalecida, inabalável na sua vocação literária: "caí, para me levantar, mulher e mártir" (Plácido, 1995, vol.1: 93). Estamos sem dúvida perante um caso literário feminino talvez único no Portugal de oitocentos. Não nos cabe aqui analisar as razões pelas quais esta escritora tem permanecido excluída do cânone. Apenas queremos deixar claro que se trata de uma herança literária que urge hoje repensar a uma luz *não* coada por ferros.

[12] quer por Branca, quer já anteriormente em *Luz coada por ferros* pela protagonista do conto "Impressões Indelíveis" (Plácido, 1995, vol.1: 175-190).

Bibliografia

ANASTÁCIO, Vanda (2005). "Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX" in *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*. Lisboa: Universidade Aberta.

BARROS, Teresa Leitão de (s.d). *Escritoras de Portugal*, Lisboa, 2 vols.

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn (2007). "Why 'The Other Nineteenth Century'? " in The Other Nineteenth Century. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 12: xiii-xxv.

BRANCO, Camilo Castelo (2001). *Memórias do Cárcere*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 2ª ed.

_____, (1993). *Obras Completas*, vol XVI e vol XVII, Porto: Lello&Irmão

BRONFEN, Elisabeth (1992). *Over her Dead Body*: *Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester and New York: Manchester University Press.

CABRAL, Alexandre (2003). *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho.

CABRAL, Fernanda Damas (1991). *Ana Plácido: a autobiografia como processo genealógico de escrita (narrativa)*. Lisboa: Caminho.

CAMPOS, Maria Amélia (2008). *Ana, a Lúcida*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1995). *Ana Plácido: a mulher que se maravilhou a si própria*. V. N. de Famalicão: Câmara Municipal.

FEIJÓ, Elias J. Torres (2003). Introdução a Camilo Castelo Branco, *La brasileña de Prazins*: Madrid: Cátedra.

LOPES, Ana Maria Costa (2005). *Imagens das mulheres na imprensa feminina de oitocentos. Percursos da modernidade*. Lisboa: Quimera.

PASSOS, Teresa Ferrer (1997). "Ana Plácido - A Escritora: breves notas biográficas" in *A Mulher na vida e obra de Camilo: actas do colóquio org. Câmara Municipal, Centro de Estudos Camilianos*. V. N. de Famalicão: Câmara Municipal, Centro de Estudos Camilianos, pp. 193-208.

PAZOS-ALONSO, Cláudia (1999). "Female Transgression and Punishment in *O Primo Basílio*". *Portuguese Studies*, 15, pp. 93-104.

PLÁCIDO, Ana (1995). *Luz coada por ferros* e *Herança de lágrimas*. V. N. de Famalicão: Lello&Irmão e Câmara Municipal de V. N. de Famalicão, 2 vols.

QUEIRÓS, Eça de (s.d). *Uma Campanha Alegre*, Livros do Brasil.

_____, (s.d). *O Primo Basílio*, Lisboa, Livros do Brasil.

SAND, George (1960). *Lélia*, Paris: Garnier.

VAQUINHAS, Maria Irene (1997). 'Miserável e Gloriosa', *A Mulher na vida e obra de Camilo: actas do colóquio / org. Câmara Municipal, Centro de Estudos Camilianos*. V. N. de Famalicão: Câmara Municipal, Centro de Estudos Camilianos, pp. 35-52.

WOOLF, Virginia (1989). *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Brace.

A Balada no Romantismo Português

J. J. Dias Marques
Universidade do Algarve

Em 2002, terminei uma tese de doutoramento sobre literatura oral, mais especificamente sobre o *Romanceiro do Algarve*, obra de Estácio da Veiga publicada em 1870.

Ao longo das pesquisas que empreendi com o objetivo de entender a génese do romanceiro de Veiga, folheei largas dezenas de livros de poemas e também perto de centena e meia de revistas e jornais, publicados entre 1820 e 1870, de modo a tentar localizar a publicação de versões de romances recolhidos da tradição oral. Ora, enquanto fazia esse trabalho, fui-me apercebendo da existência duma realidade, essa ligada à literatura escrita, que só conhecia vagamente e de cuja força estava bem longe de suspeitar. Refiro-me ao género da literatura escrita a que poderemos chamar balada.

Dada a polissemia que a palavra "balada" apresenta, mesmo na terminologia literária, esclareça-se que aqui designo por esse nome os poemas narrativos curtos ou pelo menos não muito longos, com uma extensão difícil de balizar, mas que irá de uma trintena de versos a pouco mais de duas centenas. De qualquer modo, trata-se de textos não equiparáveis aos poemas narrativos muito longos, em múltiplos cantos, de que existem vários exemplos no Romantismo português, como a *D. Branca* de Garrett (1826), *Isabel, ou a Heroina de Aragom*, de Costa e Silva (1832), *Olinda, ou a Abbadia de Cumnor-Place* de Antónia Gertrudes Pusich (1848) ou *Dom Jayme* de Tomás Ribeiro (1862). Mesmo a *Adozinda* de Garrett (1828), embora mais curta que os poemas recém-citados, afasta-se das baladas românticas, pela sua relativa complexidade de ações, a sua abundância de descrições e, consequentemente, a sua extensão (1264 versos).

Estas baladas que eu ia encontrando, sobretudo em jornais e revistas, eram em geral de autores portugueses, embora existissem algumas, em muito menor número, traduzidas de outras línguas.

As ações narradas por tais baladas localizavam-se quase sempre em épocas antigas, sobretudo na Idade Média. O facto de serem (tal como os romances tradicionais cujo rasto eu procurava) narrativas em verso despertou a minha atenção, e mais ainda a época em que a ação dessas baladas maioritariamente se passa, devido às ligações existentes entre romanceiro oral e Idade Média, as quais, no Romantismo, eram ainda mais sentidas que hoje, pois, na época, os textos tradicionais eram valorizados apenas enquanto sobrevivências medievas.

Além disso, no panorama baladístico que assim se ia desdobrando à minha frente, encontrava caraterísticas que me ajudavam a entender melhor um aspeto estranho do *Romanceiro do Algarve*: o facto de, além dos textos provenientes da tradição oral, Estácio da Veiga nele ter incluído 11 baladas que é possível determinar terem sido escritas pelo próprio Veiga, embora ele diga, falsamente, que as recolheu da oralidade. São textos cujas ações se passam ou na Idade Média ou então em meios oitocentistas rurais (meios estes encarados quase como sobrevivências medievas na atualidade), tal como eu começava a encontrar a cada passo nas baladas publicadas na imprensa ou em livros.

Decidi, então, tomar nota das baladas (de autores portugueses ou traduzidas para português) que ia descobrindo nas minhas pesquisas, sem ter, no início, um objetivo definido, além da curiosidade de ver o que dali "sairia". E o que acabou por "sair" foi uma grande massa de poemas (ver a sua listagem em Marques, 2002: Apêndices nºs 2 e 3, 479-547 e 549-561) que conformam um movimento cujo peso e amplitude cronológica são indiscutíveis. Como se poderá verificar adiante no Quadro nº 1, mesmo deixando de lado os textos traduzidos, e tendo em conta, portanto, apenas os poemas de autor português, encontrei 292 baladas diferentes (e além disso 103 republicações de alguns desses textos, o que faz o total de 395 itens), escritas por 107 poetas, e publicadas (excluindo os extremos menos característicos) entre meados dos anos 30 e meados dos anos 60 do séc. XIX.

Admito que a grande maioria dessas baladas tem, segundo o gosto de hoje, uma qualidade bastante discutível (qualidade que, aliás, não é inferior à de muitos dos restantes poemas românticos portugueses), mas o simples facto de existirem deveria ter como consequência que fossem estudadas, pelo menos enquanto sinal duma época.

No entanto, tanto quanto pude determinar, parece ser pouca a atenção que o movimento baladístico tem recebido da parte dos estudiosos da literatura portuguesa. Essa pouca atenção surge frequentemente acompanhada por uma atitude negativa sobre o valor literário –quando não social– da balada romântica, atitude essa que, de modo mais ou menos explícito, parece justificar o pouco espaço que os referidos estudiosos decidem conceder-lhe. E, atrevo-me a supor, explica também o pouco tempo que à sua investigação a maioria desses estudiosos terá dedicado, como parece apontar o facto de citarem quase sempre os mesmos três ou quatro poetas (José de Serpa Pimentel, Castilho, Morais Sarmento, Soares de Passos) enquanto representantes do género baladístico, e de também pouco variarem as duas ou três coletâneas e periódicos cujos títulos mencionam (*Solaus* de Pimentel, revistas *O Trovador* e *O Novo Trovador*).

Diga-se que a atitude displicente com que a balada romântica tem sido olhada se encontra já nalguns autores românticos, que, nos anos 50 do séc. XIX, se referem ao movimento como algo ultrapassado, e dele falam com distanciação crítica. Vejamos, por exemplo, o que, em 1852, escreve Silva Túlio, numa passagem em que, note-se, se misturam as baladas da literatura escrita e as poesias recolhidas da oralidade, numa indefinição genológica aliás frequente na época:

> [...] muitos se afadigam a desentranhar do pó da tradição os chamados cantos populares, a ressuscitar nos seus poemas o viver de gerações que foram ha seculos. Mas que nos importa a nós tudo isso? Que aproveita ao povo de agora que vós lhe deis em chacaras e em balladas o que chamaes a poesia popular, a poesia nacional do paiz? [...] Deixai o passado, ao tumulo e voltae os olhos para a geração de que sois.
>
> (Tullio, 1852: 454)

Mais tarde, por alturas da Questão Coimbrã, encontramos críticas bem mais acerbas contra o movimento baladístico, sustentada por uma posição ideológica ainda mais claramente marcada. Assim, em 1865, Germano Vieira de Meireles, depois de censurar os assuntos banais tratados em muita poesia romântica, escreve:

> No meio de este funesto anno *mil* da poesia houve um interim, um parenthesis divertidissimo. Foi o cyclo das chacaras, balladas e solaus *moyen-âge*. Construia-se um solau como na grande tragedia do Fausto engendrava *homunculos*, no recesso do gabinete, não sei que tragico personagem. Que importava a vida e a poezia? Bem medidos e[1] pautados aquelles ridiculos versinhos, pespontados d' assi e outros piegas archaismos, e tinhamos solau e chacara!
>
> (Meirelles, 23/8/1865: 2)[2]

Mas parece ter sido Teófilo Braga o autor que mais contribuiu para desqualificar a balada romântica. O seu desprezo por ela, intimamente motivado por a encarar como género típico duma época de decadência social, política e literária, faz-se sentir em várias das suas obras. Vejamos a seguir três exemplos das suas afirmações.

Sublinhe-se que em duas dessas passagens aparece de novo, a ligação entre baladas românticas e poesias (sobretudo romances) provenientes da tradição. Embora apresentada de modo genologicamente mais correto do que em Silva Túlio (que parecia confundir as duas coisas), esta ligação não deixa de estar pouco de acordo com a realidade. De facto, ao contrário do que parece transparecer das palavras de Braga, a maioria das baladas românticas não é de modo algum inspirada em poemas orais. É verdade que a primeira das baladas portuguesas (o *Romance de Bernal e Violante*, de Garrett, publicado em 1828) é o reenversamento de uma versão oral do romance *Bernal Francês*; no entanto, só uma pequena minoria das baladas seguintes tem alguma ligação à poesia tradicional.

---

1 No original está "es".

2 Grande parte deste artigo está transcrita em Ferreira e Marinho, 1985. A passagem que citei aparece nessa coletânea na p. 482.

Mas vejamos essas passagens de Teófilo Braga, a primeira das quais refere dois autores do romantismo alemão, que, seguindo os conselhos de Herder para renacionalizar a literatura (depois de séculos de imitação de obras greco-latinas), compuseram vários textos mais ou menos inspirados na tradição oral do seu próprio país:

> Quando os nossos poetas quizeram imitar o que na Allemanha faziam Uhland e Bürger, trovando[3] os seus poemas sobre as tradições nacionaes, mostraram-se a nú, mediocres e sem alma. É vêr essa infinidade de solaos, xacaras de accalentar netos,[4] balladas, e outros prenuncios do ultra-romantismo em Portugal, que se cansou de andar a tombos com uma edade media de papelão. Para que enumerar aqui nomes odiosos, de falsos sacerdotes da arte? A poesia do povo precisa de uma extraordinaria boa-fé para ser entendida.
>
> (Braga, 1868: liii)

> A peor consequencia d' este erro de Garrett[5] foi a moda da poesia do povo, não consultada nas fontes vivas da tradição oral, mas na imaginação esteril de desesperados metrificadores [...] Todos os jornaes litterarios regorgitavam com romances de juras e emprazamentos, de espectros que se revolviam nas campas, assignados por Latino Coelho, Antonio de Serpa, João de Lemos, Passos, e outros tantos [...] Esqueceu-se a legitima poesia popular; foram após as balladas tristes, que se cantavam nos theatros, nas salas e nas serenatas.
>
> (Braga, 1871: 355-356)

---

3 No original está "trovavando".

4 Alusão à famosa balada de Castilho *O Acalentar da Neta*, publicada pela primeira vez em 1838.

5 Refere-se ao "erro" de escrever poemas inspirados na tradição oral, que publicou no I vol. do *Romanceiro*, 1843.

Além de nova mistura entre poesia oral e baladas escritas, nota-se na frase anterior outra falta de adequação à realidade, pois os poetas ali citados estão bem longe de ser os mais prolíficos autores de baladas. De facto, se consultarmos adiante o Quadro nº 4 (em que se indicam os primeiros dez lugares da lista de autores com mais baladas publicadas), veremos que António de Serpa Pimentel está em 8º lugar, João de Lemos em 10º, enquanto Latino Coelho e Soares de Passos nem sequer surgem na lista.

E finalmente um terceiro exemplo das afirmações de Teófilo:

> [...] fácil foi ás mediocridades o apossarem-se dos caracteres exteriores da vida medieval; repintando castellos, pontes levadiças, juras tremendas á meia noite, reprezalias de barões feudaes, [...] tudo isto recortado como se fosse de cartão, dava uma litteratura romantica de soláos e xácaras, romances históricos e dramalhões tétricos.
>
> (Braga, 1896: 429)

A visão negativa sobre a balada romântica dir-se-ia ter ficado definitivamente estabelecida por estas e outras passagens de Teófilo, dispensando os estudiosos posteriores de se preocuparem com um movimento de qualidade tão inferior.

E dir-se-ia que essa visão continua hoje, a julgar por uma importante história da literatura portuguesa como é a dirigida por Carlos Reis. De facto, aí as referências à balada romântica limitam-se às poucas linhas seguintes, em que se diria transparecerem as posições e até a linguagem de Teófilo Braga:

> A par do *romance histórico* (e também do drama histórico [...]), a Literatura ultra-romântica cultiva avassaladoramente o *lirismo*, pela palavra empolada de trovadores e bardos em que se escutam, não raro, ecos de medievalismo, cruzados com um sentimentalismo de raiz lamartiniana: sucedem-se as xácaras, as baladas fúnebres e os solaus,

> retoma-se incessantemente uma entoação melodramática, mais do que autenticamente lírica.[6]
>
> (Reis e Pires, 1993: 252)

Ao que julgo saber, o único autor que dedicou à balada romântica a atenção que, pelo menos, o seu peso numérico justifica foi Júlio Nogueira, no âmbito duma importante tese de licenciatura, infelizmente inédita, dedicada ao tema da Idade Média no nosso Romantismo literário (Nogueira, 1972). Este autor parte, porém, dum *corpus* de baladas não muito extenso (facto, aliás, perfeitamente compreensível, tendo em atenção que a sua obra abrange todos os géneros da literatura), pelo que as conclusões que tira, sobretudo quanto à cronologia do movimento e ao respetivo período cimeiro, me parecem necessitar certa correção.

Quanto à investigação que levei a cabo sobre as baladas no Romantismo, comecei por procurar em obras de 1820 (embora tenha feito pesquisas pontuais nalguns anos anteriores) e parei em 1870. O primeiro destes anos justifica-se por ser o da revolução liberal portuguesa, já que o nascimento do Romantismo está, em boa medida, ligado a esse movimento político. 1870 explica-se por ser o ano da publicação do *Romanceiro do Algarve*, no âmbito de cujo estudo levei a cabo a pesquisa sobre as baladas.

No entanto, independentemente desse facto, 1870 parece, mesmo assim, uma data não desadequada para parar um estudo sobre a balada no Romantismo português, já que no ano seguinte, 1871, se realizaram, como é sabido, as Conferências do Casino, que representam a definitiva afirmação pública da geração realista.

Não obstante a grande quantidade de periódicos e de livros que folheei, não tenho a ilusão de, nos atrás referidos Apêndices n^{os} 2 e 3 da minha tese, ter conseguido fazer a listagem de todas as baladas românticas publicadas. Estou certo de que em revistas ou jornais da época que não tenha consultado se podem descobrir novas baladas ou a republicação de outras já conhecidas. É possível, concomitantemente, que alguns anos estejam sub-representados nos *corpora*, e que, provavelmente, mais

---

6 Os itálicos são do original.

investigações, sobretudo na imprensa, permitam fornecer uma imagem mais consentânea com a realidade. De qualquer modo, penso que os *corpora* que pude formar proporcionam conclusões razoavelmente alicerçadas para o panorama que adiante esboçarei.

Como atrás disse, o meu interesse pela balada romântica relacionava-se intimamente com a poesia tradicional e, mais ainda, com as baladas escritas por Estácio da Veiga, ambientadas na Idade Média ou em meios rurais oitocentistas, que ele falsamente diz ter recolhido da oralidade. Portanto, nas minhas pesquisas, decidi não tomar nota de baladas cujas ações se desenrolassem depois do séc. XVIII, a não ser que estivessem localizadas em meios rurais.

Tenho consciência de que, ao tomar essa decisão, condicionei os *corpora*, pelo que, se as listas assim formadas servem indiscutivelmente o objetivo que me propunha estudar (os referidos poemas falsamente populares de Estácio da Veiga), poderá, no entanto, argumentar-se que, ao excluir as baladas cujas ações se passam no séc. XIX em meios não rurais, falseei a representatividade dos *corpora* enquanto imagem do movimento da balada no Romantismo português. Devo, no entanto, referir que, de qualquer modo, o número de textos ambientados no séc. XIX em meios não rurais me pareceu muitíssimo pequeno. Esta impressão, pela sua subjetividade, vale pouco, mas é corroborada pelo facto provado de serem muito poucas as baladas cuja ação se passa nos séculos imediatamente anteriores: XVIII e XVII. De facto, ao séc. XVIII pertence, tanto quanto se pode determinar, a ação de apenas três baladas,[7] e ao séc. XVII a ação de outras três.[8]

A clara maioria das baladas que encontrei passa-se na Idade Média, o que não causa surpresa, já que se trata da época preferida pelo Romantismo em toda a Europa. Uma parte menor das baladas, mas ainda assim importante, passa-se nos sécs. XV e XVI. O interesse por

---

[7] *O Massinga* (de Morais Sarmento, 1845), *Caçada Real* (de Palmeirim, 1849) e *O Conde dos Arcos* (de A. F. Barata, 1866). A referência bibliográfica completa destas baladas e de todas as outras citadas a longo do presente artigo encontram-se no Apêndices nºs 2 e 3 de Marques 2002.

[8] *O Desacato* (de Costa Cascais, 1842) e *O Manoelinho d' Evora* e *Martim Affonso de Lucena* (ambas de Sarmento, 1845).

esta época, pouco típico do Romantismo a nível europeu, nasce, no caso português, sem dúvida do facto de nesses séculos se situarem as Descobertas, que para muitos (já no Romantismo) constituem a idade de ouro da História de Portugal.

Como atrás disse, tomei nota também das traduções portuguesas de baladas estrangeiras (o *corpus* B), desde que estivessem traduzidas em verso, pois, embora não pertencentes à nossa literatura, fazem indiscutivelmente parte do conjunto de baladas que o leitor da época tinha à sua frente. Além disso, o seu papel no início do movimento baladístico português parece, como dentro em pouco veremos, decisivo.

Comecemos por ver um resumo dos números de baladas presentes nos *corpora*:

Quadro nº 1

Baladas portuguesas originais (*corpus* A)[9]
Textos novos: 292
Republicações: 103
Total de itens: 395

Baladas traduzidas (*corpus* B)
Textos novos: 43
Republicações: 15
Total de itens: 58

Total dos *corpora* A e B
Textos novos: 335
Republicações: 118
Total de itens: 453

De modo a podermos apreciar a cronologia do movimento baladístico, apresento seguidamente uma sua lista ordenada por anos:

[9] Os números agora indicados no *corpus* A são diferentes dos que forneci em Marques 2002, porque ali não tive em conta as 11 baladas incluídos no *Romanceiro do Algarve* de Estácio da Veiga.

Quadro nº 2
Panorama da balada romântica
(1828 – 1870)

ANO	TOTAL DE BALADAS			BALADAS ORIGINAIS			BALADAS TRADUZIDAS		
	Itens	Textos novos	Republ.	Itens	Textos novos	Republ.	Itens	Textos novos	Republ.
1828	1	1		1	1				
1829									
1830									
1831									
1832									
1833									
1834	2	2					2	2	
1835	2	2					2	2	
1836	4	3	1	2	1	1	2	2	
1837									
1838	12	12		8	8		4	4	
1839	16	10	6	10	6	4	6	4	2
1840	28	21	7	28	21	7			
1841	21	14	7	19	12	7	2	2	
1842	13	11	2	12	11	1	1		1

ANO	TOTAL DE BALADAS			BALADAS ORIGINAIS			BALADAS TRADUZIDAS		
	Itens	Textos novos	Republ.	Itens	Textos novos	Republ.	Itens	Textos novos	Republ.
1843	17	15	2	18	15	3			
1844	13	12	1	12	11	1	1	1	
1845	16	13	3	15	12	3	1	1	
1846	12	11	1	11	10	1	1	1	
1847	6	6		5	5		1	1	
1848	39	38	1	25	25		14	13	1
1849	53	36	17	53	36	17			
1850	22	14	8	16	12	4	6	2	4
1851	20	14	6	20	14	6			
1852	7	4	3	6	4	2	1		1
1853	15	7	8	14	5	9	2	2	
1854	5	4	1	5	4	1			
1855	1	1		1	1				
1856	2	2		2	2				
1857	6	6		6	6				
1858	18	10	8	17	9	8	1	1	
1859	11	8	3	9	7	2	2	1	1
1860	11	5	6	8	5	3	3		3

ANO	TOTAL DE BALADAS			BALADAS ORIGINAIS			BALADAS TRADUZIDAS		
	Itens	Textos novos	Republ.	Itens	Textos novos	Republ.	Itens	Textos novos	Republ.
1861	8	5	3	7	4	3	1	1	
1862	11	8	3	8	6	2	3	2	1
1863	10			10		10			
1864	4	4		3	3		1	1	
1865	5	4		5	4	1			
1866	17	15	2	17	15	2			
1867	4	2		4	2	2			
1868	8	5	3	7	5	2	1		1
1869	1	1		1	1				
1870	12	9	3	12	9	3			

Conforme vemos, o exemplar mais antigo de balada romântica portuguesa surge em 1828. Como atrás disse, trata-se do *Romance de Bernal e Violante*, de Garrett, inspirado na versão dum romance tradicional. Nessa balada, Garrett pôs em prática algo que descobrira em 1823-24 ao contactar, durante o exílio, com a poesia britânica: as canções populares poderiam servir de base à criação duma poesia verdadeiramente nacional e romântica, livre da imitação dos clássicos greco-latinos e dos neoclássicos franceses.

No entanto, o vazio de baladas que se verifica nos 5 anos seguintes (de 1829 a 1833, inclusive) parece indicar que a publicação, em 1828, da citada balada de Garrett não teve consequências para o desenvolvimento do género baladístico em Portugal. O gesto de Garrett não encontrou imitadores, e o poema em causa não foi se-

quer republicado durante esses anos, isto numa época em que era frequentíssimo os jornais republicarem sem qualquer prurido (nem pagamento de direitos...) poemas que tinham saído em livro ou mesmo noutros jornais e que agradavam aos leitores. Pareceria, portanto, que o poema não agradou especialmente.

Pelo contrário, quando, em 1834 e 1835, voltamos a encontrar baladas, estamos perante traduções de textos ingleses ou alemães, traduções que formam 100% do total de itens baladísticos desses dois anos.[10] Em 1836, as traduções ainda representam 50% dos textos do *corpus*; nesse ano surge, agora sim, a republicação do *Romance de Bernal e Violante*, que, deste modo, mais do que impulsionar a nova moda, parece arrastado por ela.

Mas, em 1838 e 1839, as traduções já representam apenas, respetivamente, 33,3% e 37,5% do *corpus* anual, e, nos anos posteriores, nunca mais atingem sequer estes valores, com exceção de 1848 (em que representam 35% do total). Pareceria, então, que, depois de terem suscitado o renascimento (talvez pudéssemos mesmo dizer o verdadeiro nascimento) do género baladístico português, as traduções vão diminuindo à medida que o modelo vai sendo imitado pelos poetas nacionais, imitação que se revela muito veloz. De facto, em 1838, encontramos logo 12 itens, dos quais 8 já são baladas portuguesas. Neste ano de 1838 surgem mesmo representados (com textos de Castilho e Morais Sarmento) aqueles que talvez sejam os três subgéneros principais que o género baladístico virá a apresentar ao longo do seu trajeto no nosso Romantismo: a balada que versifica episódios da História de Portugal (Castilho[11] e Sarmento[12]), a balada de tema totalmente ficcional (Cas-

[10] As primeiras traduções publicadas (em 1834) são a famosa balada de Mathew G. Lewis *Alonzo and Imogine* (traduzida, muito livremente, com o título *Romance*, sem indicação do nome de Lewis, nem qualquer referência ao facto de se tratar de um texto de origem estrangeira) e a não menos famosa *Lenore* de Bürger (publicada com o título de *Leonor* e a indicação do nome do autor). A primeira balada está assinada apenas com "V.", sem dúvida inicial do seu tradutor; a segunda balada foi traduzida por Alexandre Herculano.

[11] Balada sem título, integrada na narrativa em prosa "Jornada de Ourique (Anno 1139)".

[12] São três as baladas deste tipo publicadas por Morais Sarmento no referido ano: *Dona Lianor* (sobre Leonor Teles e o assassínio do Conde Andeiro pelo futuro D. João I), *A Duqueza de Bragança* (sobre o assassínio de D. Leonor de Mendonça pelo

tilho) [13] e a balada inspirada em textos da tradição oral, neste caso uma lenda (Castilho). [14]

De modo a apercebermo-nos de quais os pontos cimeiros do movimento baladístico, vejamos, ordenados pelo número de itens publicados, os anos mais produtivos:

Quadro nº 3

Principais anos, atendendo ao número de itens baladísticos publicados

Lugar	Ano	Nº de itens
1º	1849	53
2º	1848	39
3º	1840	28
4º	1850	22
5º	1841	21
6º	1851	20
7º	1858	18
8º *ex aequo*	1843 e 1866	17
9º *ex aequo*	1839, 1845 e	16
10º	1853	15
11º *ex aequo*	1842 e 1844	13
12º *ex aequo*	1838, 1846 e 1870	12
13º *ex aequo*	1859, 1860 e 1862	11
14º	1863	10
15º *ex aequo*	1861 e 1868	8

Segundo os dados contidos no *corpus*, o período áureo da balada romântica está compreendido entre 1839 e 1853. Nestes 15 anos, publicaram-se

marido, o Duque de Bragança D. Jaime, levado por ciúmes) e *Fernam Rodrigues* (é como que a continuação de *A Duqueza de Bragança*; trata de um criado do duque, que teria estado ligado ao crime cometido pelo amo).

[13] *O Acalentar da Neta*, que narra uma história de amor e morte passada na Palestina, na Idade Média, com um cruzado e a sua amada, que lá se desloca à procura dele.

[14] *Rimance da Senhora da Nazareth*, sobre a lenda da intervenção milagrosa da Virgem, salvando D. Fuas Roupinho de se despenhar no abismo.

298 itens, o que representa nada menos que 65,8% do total, ficando os restantes 34,2% repartidos por um total de 33 anos (1828-1838 e 1854-1870).

O referido período áureo distingue-se, além de pelo número total de itens que apresenta, também pelo facto de, nele, o número de itens publicados por ano não ser inferior a 13, excetuando três anos: 1846 (com 12 itens), 1847 (com 6) e 1852 (com 7).

O período dos 33 "anos magros", por seu lado, caracteriza-se, além de, como vimos, por uma quantidade muito menor de itens, também pelo facto de o total de itens publicados em cada ano nunca ser superior a 12, com exceção de dois anos: 1858 (18) e 1866 (17).

O período áureo não é homogéneo, e, pelo contrário, apresenta dois cumes de dois biénios cada: um primeiro, menos rico, em 1840-41 (com, respetivamente, 28 e 21 itens) e outro, mais rico, em 1848-49 (com, respetivamente, 39 e 53 itens). Ao segundo destes biénios está associado o biénio de 1850-1851 (com 22 e 20 itens, respetivamente), os quais, no entanto, pertencem já à fase descendente do movimento baladístico. O conjunto destes três biénios (1840-41, 1848-49 e 1850-1851) ocupa por si só, como podemos verificar no Quadro nº 3, os primeiros 6 lugares da "classificação".

Os anos 60 marcam uma clara decadência do género, que só parece recuperar em 1866 e em 1870, com 17 e 12 itens, respetivamente. Trata-se, no entanto, de recuperações enganadoras. De facto, dos 17 itens de 1866, 14 são devidos a uma única obra, nascida perfeitamente fora de tempo: o *Cancioneiro Portuguez* de António Francisco Barata, claro *remake* do *Romanceiro Portuguez* de Morais Sarmento (I vol. 1841, II vol. 1845),[15] com todo o sabor requentado de algo que chega com 15 anos de atraso. Quanto a 1870, 10 dos seus 11 itens são as baladas escritas por Estácio da Veiga (e falsamente atribuídas à tradição oral) que saíram no seu *Romanceiro do Algarve*, obra que, pronta já em 1860, só por motivos editoriais acabou por sair 10 anos depois.

[15] Tenha-se em conta que, não obstante o seu título, esta obra de Sarmento não contém romances tradicionais, mas sim baladas de tema histórico, que em nada se baseiam na tradição oral.

As baladas portuguesas aparecem assinadas por um total de 107 poetas diferentes.[16] Vejamos os 10 autores mais publicados, de acordo com o *corpus*:

Quadro nº 4
Autores de baladas com mais itens publicados

Lugar	**Nome**	**Número de itens (textos novos + republ.)**
1º	José de Serpa Pimentel	46 (24 + 22)
2º	Garrett	27 (9 + 18)
3º	Morais Sarmento	22 (14 + 8)
4º	Estácio da Veiga	19 (11 + 8)
5º *ex aequo*	Gomes de Amorim Mendes Leal	16 (12 + 4) 16 (10 + 6)
6º	António F. Barata	15
7º	Maria Peregrina de Sousa	14 (10 + 4)
8º *ex aequo*	Castilho António de Serpa Pimentel	10 (4 + 6) 10 (6 + 4)
9º	Pereira da Cunha	9
10º *ex aequo*	Rodrigues Cordeiro João Dubraz João de Lemos	7 (6 + 1) 7 (6 + 1) 7 (5 + 2)

Vejamos agora as quais as baladas de autores portugueses mais republicadas, segundo o *corpus*, o que de algum modo exprime a popularidade de que gozaram:

[16] Além das baladas pertencentes a estes 107 poetas, o *corpus* apresenta ainda 12 textos sem indicação de nome de autor.

Quadro nº 5
Baladas mais republicadas

Lugar	Título	Autor	Nº total de publicações	Ano da publicação (e anos das republicações)
1º *ex aequo*	*Bernal e Violante* *Srª dos Martyres*	Garrett E. Veiga	5	1828 (1836, 1843, 1853, 1863) 1860 (1860, 1861, 1862, 1870)
2º *ex aequo*	*Tomada de Coimbra* *Santa Comba* *D. Martim* *Por Bem* *A Moira Encantada*	Castilho S. Pimentel S. Pimentel Garrett E. Veiga	4	1838 [1839 (2 vezes), 1863] 1840 [1840 (2 vezes), 1849] 1840 [1840 (2 vezes), 1849] 1846 (1853, 1858, 1863) 1859 [1861 (2 vezes), 1870]
3º *ex aequo*	*Srª da Nazareth* *Duarte d' Almeida* *Egas Moniz* *Cindasunda* *Infante de Granada* *Noite de San' João*	Castilho M. Sar-mento S. Pimentel S. Pimentel M. Leal		1838 (1858, 1863) 1839 [1841 (2 vezes)] 1840 (1840, 1849)

	O Anjo e a Princeza	Garrett	3	1840 (1840, 1849)
	O Chapim d' Elrei	Garrett		1840 (1845, 1858)
	Rosalinda	Garrett		1843 (1853, 1863)
	Miragaia	Garrett		1843 (1853, 1863)
	O Diabo	Garrett		1843 (1853, 1863)
	A Aposta do Rei	G. Amorim		1849 (1858, 1866)
	A Infanta de Castella	F. Palha		1850 (1852, 1858)
	Marianninha	F. Palha		1850 (1852, 1858)
		G. Amorim		1856 (1858, 1866)

A balada romântica portuguesa constitui um tema ainda à espera de atenta e demorada investigação. Bem sintomática da necessidade dessa investigação é a falta de conhecimentos seguros que existe à volta das obras de José de Serpa Pimentel, não obstante ele ser frequentemente apontado como o autor fundamental para o início do género baladístico. De facto, os estudiosos não estão de acordo nem quanto ao número, nem quanto ao título, nem quanto à data da edição das obras deste poeta. Por exemplo, Inocêncio fala em três livros de José de Serpa Pimentel: *Soláos*, publicado em 1839, *Tradições Cavalleirosas da Minha Patria: Primeira epocha*, publicado em 1840, e *Cancioneiro; parte primeira: saraos*[*sic*], publicado em 1849 (Silva, 1859*:* 356); Jacinto do Prado Coelho (1983: 963) e António Coimbra Martins (1983: 1038) referem ambos

apenas os *Solaus*, 1839; António José Saraiva e Óscar Lopes falam de *Solaus*, 1839, e *Cancioneiro (Solaus)*, 1840 (Saraiva e Lopes, s/d: 780); o mesmo faz S. M. Gonçalves Castelão, acrescentando, porém, referência a um "drama inédito" [*sic*]: *Tradições Cavaleirosas da Minha Pátria* (Castelão, 1997: 420-1); e Cristina Mello menciona apenas a obra *Solaus*, "com o subtítulo 'Cancioneiro'", 1849 (Mello, 2001: col. 160).

Pela minha parte, pude consultar duas coletâneas de baladas de Serpa Pimentel, com os títulos e datas seguintes: *Tradicções Cavalleirosas da Minha Patria. 1ª epocha*, publicada em 1840, e *Cancioneiro. Parte primeira: Solaos*, publicada em 1849. As restantes obras mencionadas - *Solaus*, 1839, e *Cancioneiro (Solaus)*, 1840 - não existem na Biblioteca Nacional nem na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e não aparecem referidas na PORBASE.

O *Cancioneiro (Solaus)* de 1840 indicado por Saraiva e Lopes é, possivelmente, uma simples confusão com as *Tradicções Cavalleirosas*, obra que, publicada, de facto, em 1840, é omitida por aqueles autores, tendo as suas baladas, individualmente, o antetítulo de "soláo". Mas os *Soláos* de 1839, referidos por Inocêncio, são mais difíceis de explicar como confusão (com o *Cancioneiro* de 1849), porque o ilustre bibliógrafo fala de ambas as obras. No entanto, a terem existido os *Soláos* de 1839, é estranho que Serpa Pimentel se lhes não refira no prefácio das *Tradicções Cavalleirosas*, e mais estranho ainda que, em tal prefácio, o autor assuma o tom de quem apresenta o seu primeiro livro, e não um segundo (que, para mais, surgindo apenas um ano depois do primeiro, marcaria um verdadeiro sucesso de público, perfeitamente de assinalar). De facto, no texto introdutório das *Tradicções*, Pimentel diz modestamente ter sido seu único propósito com aquela obra

> lembrar a alguem de mór esfera, e talentos o quanto fôra valiosa a restauração da nossa primitiva, e original poesia, não ataviada com o explendor contrafeito de alheios ornatos, – pura, modesta, e simples, como as practicas, e os corações d' aquelles nossos esquecidos avós.
> Abundoso, e formosissimo campo de cavalleirosas façanhas offerece a minha patria á imaginação do poeta; – e

> se por ventura me não é dado colher o delicadissimo beijo, e pura flôr d' aquellas suaves toadas, e melancholicos soláos dos antigos menestreis, licito me seja ao menos lidar por imital-os. – E releve-me o público o minguado da execução polo sincero, e grandioso do desejo.
>
> (Pimentel, 1840: [i]-[ii])

Seria estranho que estas palavras fossem escritas por alguém que estava a prefaciar o seu segundo livro de solaus.

Repare-se, por outro lado, na data que cada uma das baladas (com exceção de duas: *Engracia Ramila* e *O Cid*, não datadas) traz no *Cancioneiro* de 1849. Se virmos bem, só 3 dessas baladas (*D. Martim*, *A Virgem Martyr Santa Comba* e *O Corujão do Bussaco*) têm uma data anterior a 1839, pelo que só 3 do total de 21 textos datados contidos na obra de 1849 estariam já na hipotética 1ª ed. de 1839. Não deixaria, portanto, de ser estranho que essa 1ª ed. apenas contivesse 3 poemas ou, então, que todos os restantes tivessem sido eliminados na 2ª, de 1849. Será, então, que, pura e simplesmente, a edição de 1839 não existiu, sendo fruto duma gralha (por "1849")?

Faço votos de que o futuro nos traga o estudo sério e aprofundado de que a balada romântica portuguesa necessita.

Referências bibliográficas

BRAGA, Theophilo (1868). *Floresta de Varios Romances*. [Lisboa]: Typ. da Livraria Nacional

BRAGA, Theophilo (1871). *Epopêas da Raça Mosárabe.* Porto: Imprensa Portugueza–Editora

BRAGA, Theophilo (1896). *Introducção e Theoria da Historia da Litteratura Portugueza.* Porto: Livraria Chardron

CASTELÃO, S. M. Gonçalves (1997). "Pimentel, José (Freire) de Serpa". *In* Helena Carvalhão Buescu (org.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho: 420-1.

COELHO, Jacinto do Prado (1983). "Romantismo". *In* Jacinto do Prado Coelho (org.). *Dicionário de Literatura*. III. 3ª ed. Porto: Figueirinhas.

FERREIRA, Alberto e MARINHO, Maria José (1865). *Bom Senso e Bom Gosto (A Questão Coimbrã)*. I: *1865/1866*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda

MARQUES, J. J. Dias (2002). *A Génese do* Romanceiro do Algarve *de Estácio da Veiga*. Tese de doutoramento em Literatura, especialidade de Literatura Oral e Tradicional. Faro: F. C. H. S., Universidade do Algarve.

MARTINS, António Coimbra (1983). "Solau". *In* Jacinto do Prado Coelho (org.). *Dicionário de Literatura*. V. 3ª ed. Porto: Figueirinhas

[MEIRELLES], G[ermano] V[ieira de] (23/8/1865). "*Odes Modernas* por Anthero do Quental". *O Seculo XIX*: 1-2

MELLO, Cristina (2001). "Pimentel, José Freire de Serpa". *In* José Augusto Cardoso Bernardes *et al.* (orgs.). *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. IV. Lisboa / São Paulo: cols. 158-160.

NOGUEIRA, Júlio Taborda Azevedo (1972). *Idade Média e Romantismo. Contribuição para o estudo da corrente medievalista no movimento romântico português*. Dissertação de licenciatura em Filologia Românica. Coimbra: Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra

PIMENTEL, José Freire de Serpa (1840). *Tradicções Cavalleirosas da Minha Patria. 1ª epocha*. Coimbra: Imprensa da Universidade

REIS, Carlos e PIRES, Maria da Natividade (1993). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. V: *O Romantismo*. Lisboa: Editorial Verbo

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (s/d). *História da Literatura Portuguesa*. 16ª ed. Porto: Porto Editora,

SILVA, Inocêncio Francisco da (1859). *Diccionario Bibliographico Portuguez*. III. Lisboa: Imprensa Nacional

[TULLIO, Silva][17] (1852). "Poesia Popular. Sejamos deste Seculo!". *A Semana*. II, nº 41 (Abril): 453-454

[17] Este artigo não está assinado, mas, pelo que diz, vê-se ser do diretor da revista, lugar que, nessa época, era ocupado por Silva Túlio.

Nos *Passos das Jãs*. Re-invenção de uma tradição popular

Maria de Lourdes Cidraes
Centro de Tradicoes Populares Portuguesas Prof Manuel Viegas Guerreiro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

O viajante interessado em conhecer as terras interiores de Portugal escolherá talvez, como um dos mais sugestivos itinerários, seguir o curso superior do Tejo, caracterizado pela beleza impar das suas paisagens e pela riqueza do seu património cultural e histórico. Começará, provavelmente, por consultar guias turísticos e "sites" na Internet. Poderá então deparar-se, com surpresa, como a referência "terra de Jans" a designar, como aposto, a localidade de Amieira do Tejo. E perguntar-se-á, certamente, quem são estas *Jans*, associadas como elemento identitário a uma povoação? O esclarecimento virá logo a seguir:

> Jans era o nome dado às mulheres invisíveis que fiavam um linho muito fino e sem nós (...) quem quisesse uma peça de linho tecida por estas fadas, teria de deixar de noite o linho e um bolo de farinha de trigo a cozer na lareira. Terminado o trabalho, estas desapareciam misteriosamente, levando consigo o petisco. [1]

Esta descrição das *Jans*, apresentadas como seres sobrenaturais e próximas das fadas, repete o que vem registado na monografia de Amieira do Tejo, publicada pela 1ª vez em 1936, e que lhe terá certamente servido de fonte (T. M. SOUSA e F. V. RASQUILHO, 1936).

> As *Jans* – Encontram-se ainda em muitas casas de Amieira lençóis e outras peças de roupa antiga, de finíssimo linho,

[1] *Guia dos Percursos Pedestres*, *Nisa*, Câmara Municipal de Nisa.

> tão fino que a crendice popular não pode conceber que ele fosse trabalhado por mãos humanas, dizendo-o fiado por uma espécie de fadas, as Jans. Para isso e ao deitarem-se, as pessoas que assim o pretendiam, deixavam na lareira um bom brasido, sobre o qual ficava a assar ou a cozer um bolo de farinha de trigo, de alqueire, e junto dele o linho que as Jans trabalhariam depois.
> A horas mortas estas apareciam na lareira, e fiavam, coravam, urdiam e teciam o linho, desaparecendo em seguida, depois de comido o bolo.
>
> (SOUSA e RASQUILHO, 1982: 285)

Os autores referem ainda, em nota, a existência da tradição das *Jans* no Algarve, tradição que foi registada por Leite de Vasconcelos no seu livro *Tradições Populares de Portugal*, onde inclui as *Jans* ou *Jãs* entre as entidades míticas ou seres sobrenaturais presentes no imaginário popular algarvio.

> *JAM* - No Algarve acredita-se na existência de umas mulheres chamadas *Jãs* ou *Jans*, que gozam da virtude de, deixando à noite no borralho do lar um pouco de linho e um bolo, encontrarem pela manhã o linho fiado tão fino como cabelo. Se elas porém se esquecerem de deixar o bolo ao pé do linho, este de manhã aparece queimado. Muitos indivíduos sustentam que os seus antepassados deles possuíram lençóis fiados pelas *Jans*.
>
> (VASCONCELOS 1886: 324.)

No entanto, como se constata, há diferenças apreciáveis entre a tradição de Amieira do Tejo e a tradição algarvia; nesta são as *Jans* que deixam ficar o linho junto da lareira, linho que será misteriosamente fiado aparecendo queimado se, por acaso, se esqueceram de oferecer o bolo. Segundo Vasconcelos, esta tradição pressupõe a existência de uma "poderosa entidade mítica, que fiava e protegia as fiandeiras e tecedeiras que, como era natural, lhe faziam oferendas". O ilustre etnólogo considera as *Jãs* como vestígio de uma antiga crença em que entrava a cultura do linho,

"pois essa indústria é vulgar entre nós e tem muitas raízes na tradição (arte e poesias populares, superstições, etc.)" (VASCONCELOS 1887-89: 309). Nos *Contos Populares Portugueses* transcreve, porém, outra versão, recolhida em Lagos, e que se aproxima da tradição conservada em Amieira:

> Quando alguém tinha para fiar uma porção de linho, punha-o numa sala à noite, juntamente com uma vasilha de água, e no lar punha um bolo, metido debaixo do borralho. Altas horas da noite, quem espreitasse, via andar pela casa luzinhas pequeninas. De manhã estava o linho todo fiado e o bolo comido. Conta-se que num casamento a mãe da noiva dissera à mesa que a toalha era de linho e que o linho havia sido fiado pelas jãs.
> Uma vez por graça alguém pôs no borralho uma pedra em vez do bolo: pela manhã o linho apareceu todo queimado, em vez de fiado.
>
> (VASCONCELOS, 1969: 422)

Vasconcelos não faz qualquer comentário ou interpretação sobre a coexistência, no Algarve, de duas tradições tão diversas e nada sabemos também sobre o contexto destas recolhas. Apenas nos informa que se tratava de crenças muito antigas, que já não tinham credibilidade no seu tempo:

> Tudo isto se conta de tempos remotos. Hoje já não se acredita nas jãs e acrescenta-se que desapareceram com outras entidades míticas, quando veio a bula da Santa Cruzada.

Teófilo Braga refere também a antiga tradição das *Jans*, que alarga a outras regiões do país, acrescentando, contudo, que muita "gente verdadeira sustentava que isto era assim, e até conservava lençoes fiados pelas *Jans*" (BRAGA, 1885: 170.).

Adolfo Coelho fez derivar esta tradição portuguesa das *Xanas* asturianas, ninfas próximas das sereias, que habitam debaixo das fontes

em amenas grutas onde se ocupam todo ano a tecer meadas de ouro [2]. São encantadas que atraem cavaleiros, damas e crianças e, sobretudo, mouros encantados. De madrugada saem voando sobre os arvoredos e os altos montes, regressando à sua gruta quando surgem os primeiros raios do Sol; nas manhãs de S. João dançam e cantam em coro celebrando o nascimento da *flor de água*, que as raparigas em vão irão tentar colher porque as Xanas desaparecem ao menor ruído levando consigo a desejada flor (COELHO 1993: 448).

Podemos assim concluir que no último quartel do séc. XIX – época a que remontam os trabalhos de recolha e classificação destes pioneiros dos estudos da literatura oral e das tradições populares portuguesas – a crença nas *Jans* tinha praticamente desaparecido do imaginário popular, embora algumas pessoas acreditassem ainda que, em tempos remotos, tinham existido estas mágicas tecedeiras, porque só isso podia explicar a extraordinária qualidade dos tecidos de linho guardados, ao longo de gerações, nas arcas de família.

Ao invés do que se verifica em relação a outras entidades míticas, como mouras encantadas, sereias e diabos, a tradição das *Jans* não tem sido objecto de pesquisa recente, tornando-se difícil avaliar a sua implantação actual e os graus de credibilidade das suas lendas. O objectivo deste texto limita-se, assim, a tentar compreender as razões que permitiram que uma tradição oral, que já poucos recordavam no final do séc. XIX, se tenha mantido viva nos nossos dias na memória dos habitantes de Amieira do Tejo, tendo alcançado, nas últimas décadas, um lugar central no seu património cultural.

Para o tentar compreender é preciso deslocarmo-nos a esta vila, percorrer as suas ruas tranquilas onde os raros transeuntes nos cumprimentam amigavelmente, olhar as casas onde espreitam à janela rostos curiosos de mulheres, contemplar as imponentes torres do castelo [3],

[2] Adolfo Coelho afirma, contudo, que para se poder chegar a conclusões mais seguras seria necessário uma ampla investigação comparativa entre as tradições peninsulares e clássicas e as tradições germânicas e nórdicas e mesmo não europeias, particularmente americanas e africanas. COELHO, 1993: 448.

[3] O castelo da Amieira foi fundado em meados do séc. XIV por D. Álvaro Gonçalves Pereira, prior da Ordem do Crato, tendo servido de primeira sede do Priorado do Crato.

descer às margens do rio Tejo, onde um pequeno barco assegura ainda esporádicas travessias, e contemplar o largo e tranquilo rio deslizando, silencioso, diante dos nossos olhos. Na margem norte, meio escondida no arvoredo, ainda podemos avistar a grande carcaça da velha barca do porto de Amieira, porto de passagem que durante séculos assegurou a ligação entre o Alentejo e as terras da Beira. Ao longo da margem sul, o "muro de sirga" recorda-nos o antigo movimento da barca a ser puxada rio fora. Aí se inicia o "trilho das Jans", um dos roteiros pedestres da região. Um "placard" indica-nos onde começar a nossa caminhada em busca dos imponderáveis passos das *Jans*. Nele se recorda a passagem do corpo da Rainha Santa Isabel pelo porto da Amieira. E nele se fala também das *Jans*:

> Entre os muitos passageiros, a barca da Amieira terá transportado o corpo da infanta aragonesa que casou com D. Dinis, mais tarde canonizada e conhecida como Rainha Santa Isabel. Falecida em Estremoz e sepultada em Coimbra esta foi conduzida pelo caminho que ia desde a Amieira até à margem do Tejo trajando um vestido de linho tecido pelas Jans (…)

Neste curiosíssimo texto, entrelaçam-se duas lendas de natureza e origem bem diversas: a lenda da travessia do féretro da Rainha Santa Isabel e a lenda do vestido tecido pelas *Jans*. A primeira é uma lenda histórica e sagrada, de origem popular e implantação local, que remete para um facto verídico – a transladação do corpo de D. Isabel de Estremoz para Coimbra – lenda que se terá formado provavelmente perto dos acontecimentos.

Esta lenda constitui ainda um bom exemplo da capacidade das lendas históricas poderem ajudar a esclarecer dúvidas a que o discurso da História não consegue responder. As mais antigas fontes documentais relativas à vida e à morte de Isabel de Aragão, a Rainha Santa, nada nos dizem sobre o trajecto seguido pelo cortejo fúnebre durante sete longos dias. A tradição da sua passagem no porto da Amieira, registada por escrito desde o séc. XVIII [4], apresenta grande ve-

[4] A tradição da passagem do corpo da Rainha Santa Isabel na barca da Amieira vem registada nas *Memórias Paroquiais* (dos párocos de Amieira e de Envendos) de

rosimilhança. Efectivamente, a barca da Amieira era o mais importante porto do Tejo a montante de Abrantes, assegurando, já na Idade Média, a passagem de pessoas, animais e mercadorias entre as terras do Alentejo e as da Beira e permitindo a ligação à estrada que de Mação se dirigia para Coimbra, atravessando o Zêzere perto de Vila do Rei. Terá sido, provavelmente, este o caminho escolhido pela comitiva de D. Isabel, que teria chegado à Amieira pela estrada que, partindo de Estremoz, passava por Sousel e pelo Crato [5].

A lembrança da passagem do corpo da rainha na barca da Amieira mantem-se bem viva na memória dos habitantes que a ela atribuem o facto milagroso de, a partir de então, nenhum desastre aí ter ocorrido [6], facto que pode ser justificado pelas características topográficas do local: um pego largo e profundo, onde as águas do Tejo correm tranquilas antes de prosseguirem, logo adiante, o seu rápido curso entre as altas encostas que as ladeiam.

A segunda lenda transcrita no "placard" atrás referido introduz, numa lenda sagrada um elemento maravilhoso, o vestido de finíssimo linho tecido pelas *Jans*. Esta insólita associação das "mágicas tecedeiras" a uma santa portuguesa de grande devoção popular vem comprovar a vitalidade actual da tradição das *Jans* em Amieira.

Como explicar a sua permanência e vitalidade?

O factor que nos ocorre em primeiro lugar é o isolamento. Contudo, trata-se de uma região que, desde a Idade Média, foi um movimentado porto de passagem do Tejo, assegurando ligações para o sul, para o centro e o norte de Portugal e para Espanha. A importância que manteve durante séculos é atestada pela construção, em meados do séc. XVIII, dos grandes armazéns da *Comissão* (entreposto onde as mercadorias eram armazenadas aguardando o momento de seguir para o seu

1759, em resposta aos inquéritos sobre as consequências do terramoto de 1755. Ver *Textos*: doc. 2 e 3.

[5] *Cf* LOPES, Tomaz, *Mapa General do Reyno de Portugal*, *apud* SOUSA e RASQUILHO, 1982: 280-281.

[6] Esta tradição milagrosa, convictamente relatada por um grupo de senhoras reunido no Centro de Dia da Misericórdia e que podemos incluir na classe das *lendas sagradas / hagiográficas*, está já registada nos relatórios dos párocos da Amieira e de Envendos..

destino) (SOUSA e RASQUILHO, 1982: 250), e pelo elevado valor que a "arrematação" da barca atingia ainda no séc. XX (SOUSA e RASQUILHO, 1982: 254), constituindo, durante muito tempo, um dos principais recursos económicos da região e também um importante meio de comunicação. Contudo, e apesar do seu uso ser livre para os habitantes do termo da Amieira, a barca seria sobretudo utilizada por estranhos ou por comerciantes locais. Não podemos esquecer que estas narrativas lendárias eram transmitidas fundamentalmente pelas mulheres, que em casa se dedicavam, como forma de subsistência, a fazer renda, a fiar e a tecer. Entre estas actividades contava-se a indústria caseira do linho, desde o cardar e o fiar, até à tecelagem [7]. O cultivo do linho e a sua transformação local podem assim constituir uma das razões da permanência da tradição das Jans em Amieira, tradição que Leite de Vasconcelos, como vimos, considera que poderá constituir um vestígio de um antigo culto ligado ao linho.

Mas creio que outra razão – a importância da transmissão pelo texto escrito – poderá ter contribuído decisivamente para a continuidade desta tradição durante o séc. XX e para o seu reforço nas últimas décadas do mesmo século. Em 1936 foi publicada a monografia já referida – *Amieira do Antigo Priorado do Crato* – resultado de uma exigente e rigorosa pesquisa e que constitui um texto fundamental para a compreensão do contexto histórico / cultural em que se inserem as tradições populares locais. Reeditada em 1982, foi generosamente distribuída pelos habitantes da Amieira. No capítulo dedicado às tradições populares, estão registadas várias lendas recolhidas entre a sua população. E é a este livro que os mais velhos recorrem – mesmo os analfabetos que o ouviram ler ou citar – quando hoje nos falam das *Jans*, repetindo quase literalmente as suas palavras [8].

---

[7] A par da actividade piscatória, da pastorícia, da oliveira, dos cereais e das hortas, os autores da monografia referem o cultivo do linho e o seu tratamento até à tecelagem, "não havendo muito que desapareceram os antigos teares". SOUSA e RASQUILHO, 1982: 264. (1ª ed. 1936).

[8] Pude verificar este facto, *in loco*, junto de várias habitantes, em contactos informais ou num amável encontro no Centro de Dia da Misericórdia. A todas agradeço as informações prestadas.

Contudo, se todos conhecem a tradição da passagem do corpo da Rainha Santa Isabel pelo Tejo e a antiga crença de que a milagrosa segurança da travessia se ficou a dever a tal facto, e se muitos recordam a curiosa lenda do *Sapateiro e da Jan* (Doc. 1) [9], ninguém de entre os mais velhos parece conhecer a *lenda do vestido tecido pelas Jans*, que não consta da referida monografia. Este desconhecimento entre aqueles que tradicionalmente seriam os mais prováveis transmissores das tradições e crenças populares (ou a ocultação de uma informação que não lhes merece credibilidade), é um testemunho da formação recente e da origem não popular de uma lenda que é hoje divulgada, através de informações municipais e turísticas, como elemento atractivo do património cultural da região.

Como terá surgido esta curiosa lenda associada, como novo segmento narrativo, à antiga tradição da passagem do corpo da Rainha D. Isabel na barca da Amieira? São frequentes, na literatura oral e tradicional, os cruzamentos e sobreposições entre lendas sagradas e lendas de entidades míticas. Contudo, parece pouco provável a introdução de uma lenda relativa às *Jans* – consideradas como uma espécie de fadas próximas das mouras encantadas [10] – numa narrativa que remete para a transladação do corpo daquela que, precisamente nesses dias, começou a ser considerada como santa [11]. De notar ainda que, segundo a tradição das *Jans* conservada na Amieira, o linho por elas tecido não podia ser usado em cerimónias religiosas ou em lugares sagrados:

---

[9] As várias pessoas contactadas mostraram conhecer igualmente as lendas de *mouras encantadas* que estão transcritas na monografia (*lenda da moura atrás do castelo* e *Lenda da parteira da criança moura*).

[10] A proximidade entre as lendas de *mouras encantadas* e de *Jans* – nos dois casos entidades femininas mágicas – levou à localização no mesmo local, o castelo da Amieira, de várias lendas relativas a estes seres sobrenaturais: *Lenda da moura de trás do castelo, A parteira da criança moura, O Sapateiro e as Jans.*

[11] Segundo o seu principal biógrafo, A. G. de Vasconcelos, que tomou como fonte o texto hagiográfico escrito imediatamente a seguir à morte de Isabel de Aragão (*Relação ou Lenda da Rainha Santa*), o culto religioso e a devoção popular da rainha, que Roma só iria canonizar em 1625, iniciou-se precisamente durante os sete longos dias que durou a viagem de Estremoz a Coimbra. A. de VASCONCELOS, vol. I, 1993: 43-45.

> Era crença também de que os tecidos das Jans não podiam ser utilizados em cerimónias religiosas, nem poderiam entrar nas igrejas as pessoas com qualquer peça de vestuário com eles feita, contando-se que uma mulher, prestes a dar à luz, tendo vestida uma camisa de linho fiado pelas Jans, não o pôde fazer, enquanto essa camisa não foi substituída por outra de um vulgar tecido.
>
> (SOUSA e RASQUILHO, 1982: 285)

Parece assim razoável concluir que a *lenda do vestido tecido pelas Jans* se trata de uma tradição recente (posterior à publicação da monografia da Amieira onde não é referida), criada pela imaginação de alguém que, talvez de forma não consciente, quis juntar numa única narrativa duas belas tradições da sua terra [12]. A força sugestiva desta re-elaboração da lenda das *Jans*, em que à função informativa / explicativa se associa a função apelativa / pedagógica, levou à sua aceitação pelas entidades culturais do município que a incluíram nos seus diversos textos informativos

E são estes textos, mas também a instalação, pela Câmara Municipal de Nisa, de um monumento erguido na colina do Calvário e ainda a proposta de um percurso pedestre e a realização de eventos diversos evocativos das *Jans*, que trouxeram a sua memória até às gerações mais novas e também àqueles que de longe demandam estas terras.

A tradição das *Jans* conservada em Amieira do Tejo e o cruzamento e sobreposição de lendas diversas quanto ao conteúdo, origem e formas de transmissão, constituem um exemplo interessantíssimo da importância dos contextos culturais na formação e evolução das narrativas tradicionais e da actual e sempre louvável tendência para a revalorização das tradições populares enquanto património imaterial de uma comunidade. Mas também enquanto mais valia económica de regiões que persistem em lutar contra o despovoamento, o abandono de terras e a falta de recursos naturais.

---

[12] Segundo informação amavelmente prestada pela Presidente da Câmara Municipal de Nisa, a *lenda do vestido das Jans* teria sido recolhida junto de uma senhora idosa e já falecida, durante as campanhas de dinamização cultural promovidas, na década de 80, pela Câmara desta vila.

Referências bibliográficas

BRAGA, Teófilo (1885), *O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições, vol. II*: 63 e 170.

CARDOSO, P. Luís, *Dicionário Geográfico (Memórias Paroquiais 1759)*. Torre do Tombo, vol. 13º, nº 24

COELHO, Adolfo (1993), "Tradições Relativas a Sereias e Mitos Similares", *Obra Etnográfica, vol.I, Festas, Costumes e Outros Materiais para uma Etnologia de Portugal*, org. e prefácio de João Leal, 1885, Lisboa: 471. (artigo publicado anteriormente com o título: "As Sereias", no *Archivio per lo Studio delle Tradizioni Populari IV: 325-360.*)

QUADRIO, J. M. (1856) *Recuerdos e bellezas de España. Asturias y León*, Madrid, 4º: 236- 237.

SOUSA, Tude Martins de e Francisco Vieira RASQUILHO, 1982 (1936), *Amieira do antigo Priorado do Crato*, fac-simile da ed. de 1936, Lisboa.

VASCONCELOS, A. de (1993), *Dona Isabel de Aragão (A Rainha Santa)*, ed. fac-similada da edição de 1891-1894, Coimbra: 43-45.

VASCONCELOS, Leite de (1986) *Tradições Populares de Portugal*, Viegas GUERREIRO (org.) 2ª ed. revista e aumentada, Lisboa: 324

VASCONCELOS, Leite de (1887-89), *Estudo do Rifão "*Lá vae tudo quanto Martha fiou", *Revista Lusitana, nº 1*, Lisboa*: 306-309.*

VASCONCELOS, Leite de (1969) *Contos Populares e Lendas*, Alda S. Soromenho e P. Caratão Soromenho (org.), Coimbra, nº 237-Jãs, I: 422

Textos

I - Lendas

Doc. 1 - *O Sapateiro e as Jans*

Mais conta a superstição popular que um sapateiro de muita curiosidade, querendo ver as Jans, deliberou um dia esconder-se em observação, prolongando para isso o seu serão e esperar que elas viessem fiar o linho. Efectivamente, a horas mortas, apareceram as Jans, descendo pela chaminé; mas, ou o sapateiro se denunciou, ou elas, pelo seu condão de adivinhar, o pressentiram, e destacaram uma das suas companheiras que, interrogando-o, lhe perguntou com o pé estendido, se tinha forma para ele o que teve resposta afirmativa e os preparativos para lhe tomar medidas. Mas, então, o pé da Jan começou a crescer, atingindo tal tamanho, que o sapateiro, tomado de grande susto, se lançou a fugir, mas não tão depressa que a mesma Jan o não repreendesse asperamente pela sua curiosidade.

SOUSA e RASQUILHO, 1936

Como vemos, esta curiosa lenda, que se insere no tópico bem presente no conto tradicional da "curiosidade castigada", atribui às *Jans* o condão de adivinhar e de transformar a matéria, aproximando-se dos contos maravilhosos. Por sua vez o motivo da descida ou saída pela chaminé é comum à tradição cristã do Natal e a várias crenças em outras entidades sobrenaturais maléficas, como as feiticeiras.

Doc. 2 – *Lenda da Passagem da Rainha Santa na barca da Amieira*

"Não tem esta vila porto de mar a que cheguem embarcações de alto bordo. Porém no rio Tejo que corre distância desta vila um quarto de légua há um grande porto em que existem continuadamente duas barcas que são desta vila e pertencem à Alcaidaria Mor dela nas

quais por princípio antiquíssimo têm os moradores da mesma passagem livre e pelo espaçoso pego em que navegam é o melhor e mais seguro que há no dito rio da vila de Abrante para cima sem que haja memória que nas ditas barcas houvesse infortúnio algum o que muito especialmente atribuem os moradores desta vila ao milagre que fez a Rainha Santa Isabel por ter no dito porto passado o seu Santo Corpo quando da vila de Estremoz foi a sepultar à cidade de Coimbra.

Memórias Paroquiais.
Resposta do Pároco da vila de Amieira do Tejo, 1759

Doc. 3 - "Há no termo desta vila (Envendos) na estrada que corre para Castelo Branco uma ribeira e se vai a juntar com outra ribeira chamada da Ocreza que vem de parte remota muito arrebatada no seu curso e suposto que no inverno se não passe senão em umas certas embarcações de cortiça por indústria de homens inventada, de verão se passa a pé enxuto … e se vai meter no rio Tejo que corre do nascente ao poente, das suas águas se não aproveitam os moradores, por serem muito agrestes as terras por onde passa. Na estrada que passa da dita vila dos Envendos para o Alentejo está no dito rio uma barca aonde se diz nunca houvera perigo por se dizer nela passara o corpo da Rainha Santa Isabel quando trasladada da vila de Estremoz para a cidade de Coimbra".

Memórias Paroquiais.
Resposta do Pároco da vila de Envendos, 1759

Doc. 4 - Lenda "*A fé é que nos salva*".
Havia em qualquer povoação do alto Alentejo um almocreve ou vendedor ambulante, que exercia o seu comércio com parte da Beira Baixa e Estremadura, fazendo na barca de Amieira a travessia do Tejo.
Tinha ele gravemente doente sua mulher, já desenganada de benzedeiras e curandeiros. Ouvindo esta um dia que em terras da Beira havia um santo de madeira, ao qual, cortando-se algumas lascas, e postas estas de infusão em água, e bebida esta em jejum, durante três dias seguidos, se obtinha a cura certa de todas as doenças, pediu ao marido que na primeira viagem lhe trouxesse tão milagroso remédio [13].
Foi-se ele até à Beira, mas, esquecendo-se do pedido da esposa enferma, só de tal se lembrou no regresso ao passar o Tejo, na barca. Então, munindo-se de um canivete, corta do rebordo da barca uma lasca de madeira que cuidadosamente guarda, levando-a consigo e entregando-a à mulher.
Esta, radiante, faz a infusão, toma o remédio, e – milagre!! – ao fim de três dias ficava completamente curada!
Então o marido, narrando-lhe o sucedido, diz-lhe que "a fé é que nos salva, nanja a cavaquinha da barca".

SOUSA e RASQUILHO, 1982: 284

Trata-se de outra lenda relativa à travessia do Tejo na barca da Amieira, versão local de uma lenda existente noutras regiões e que é utilizada como ilustração pedagógica da importância da fé religiosa. Constitui, de certa forma, uma narrativa distinta de outras tradições de natureza milagrosa ligadas ao Tejo, como a lenda da travessia do corpo da Rainha Santa Isabel.

[13] É também um curioso testemunho da crença popular no poder milagroso de imagens ou de túmulos de santos que leva os devotos a tirar raspas ou pequenas partículas para fazer infusões curativas.

II - Cancioneiro

Doc. 5 - *Quadras a Santa Isabel*

Vamos à Misericórdia
Vamos fazer eleição
Santa Isabel provedora
O Baptista, escrivão.

Semeei salsa na Praça
Hortelã ao pé Poço,
Rainha Santa Isabel,
Boquinha de cravo roxo.

Rainha Santa Isabel
Mora ao fundo do Balcão; [14]
Pedimos ao seu menino
Que nos dê a salvação.

Curiosamente, a memória da Rainha Santa Isabel, conservada nas quadras populares, não remete para a tradição da travessia do rio na barca da Amieira, revelando uma evidente confusão com Santa Isabel (prima da Virgem) de que existe, tal como é frequente noutras localidades, uma imagem na igreja da Misericórdia. A última quadra revela também uma contaminação com a devoção a Nossa Senhora.

O cancioneiro popular parece assim confirmar a inexistência de uma devoção popular à Rainha Santa, tanto mais surpreendente quanto se trata de uma terra onde ainda hoje é recordada a passagem do seu cortejo fúnebre, mas que é também confirmada pela ausência de qualquer imagem da santa portuguesa nas várias igrejas da região.

[14] Os autores da monografia esclarecem que este verso se refere à localização da Igreja da Misericórdia situada face ao local conhecido por "Balcão".

Retórica do exótico na obra de Gomes de Amorim

Marinete Luzia Francisca de Souza
Universidade de Coimbra

1. A obra de Gomes de Amorim e a caracterização exótico amazônico

A Amazônia tem sido ficcionalizada no Brasil, segundo informa Cristóvão (1974, p. 21), de quatro diferentes prismas: a Amazônia do tempo das origens que tem por principais representantes Raul Popp, Alberto Rangel e Euclides da Cunha; aquela da ficção histórica e científica de Gastão Cruls; a dos "causos", "lendas" e "histórias" de José Veríssimo e Braga Montenegro; e a dos homens condicionados pelos determinismos naturais e explorados pelos demais homens, de Inglês de Souza. No cenário literário português, destacam-se Ferreira de Castro e Gomes de Amorim.

No que diz respeito ao espaço narrativo, Pizarro (2005, p. 130) sustenta que, durante muito tempo, a Amazônia foi relacionada a uma ideia exótica e bárbara, sustentada pelas literaturas de viagens. Tal corpo discursivo impediu que fosse vista a enorme unidade simbólica que existe na região. A opinião do estrangeiro delineia o modo como os escritores locais percebem o seu lugar de origem, dialogam com imagens já existentes e acrescentam-lhes sentidos e usos, atualizando-os.

A Amazônia de que trata a maior parte dos escritores citados é um espaço contextual que carrega seus mitos e costumes, episódios, imaginário e memória específicos muito ligados ao imaginário corrente sobre a região, lugar distante do mundo industrializado. Assim, ao considerarmos o universos narrativo de Gomes de Amorim, sustentamos que se reúnem sobre o mesmo tecido experiências e vivências diversas: o autor narra o que vivenciou, à maneira dos cronistas de viagens, ao mesmo tempo que ficcionaliza suas experiências.

Gomes de Amorim[1] afigura-se, portanto, no cenário literário, como um romancista português que contribui para o conhecimento daquilo que foi a conquista da Amazônia brasileira pelos portugueses, e ainda para o estudo das consequências históricas desse fato no período imediatamente posterior à independência do Brasil. Claro está que esse conhecimento, para os brasileiros, deve ser encarado como uma construção feita a partir do ponto de vista de um estrangeiro, "o outro"; no caso português, permite aprofundar a visão que esse povo tem de si a partir da forma como percebe, compreende o "outro" que, neste caso, é o povo brasileiro.

A caracterização do "outro" na literatura permite-nos apreender certos códigos culturais e sua dimensão simbólica através do corpo de representações que, ao longo do tempo, vai-lhe sendo atribuído. Tempo e espaço passam a ser, segundo Júdice (2007:43), dois importantes elementos a ser considerados. Trata-se de pensar em como ocorre o ajuste entre o espaço e tempo de onde saiu o escritor e o espaço e o tempo onde ele se encontra quando escreve. No caso de Amorim, mesmo que tenha ido criança para o Brasil, tem formação acentuadamente portuguesa: o Pará, onde vai habitar, será o lugar desconhecido em relação ao lugar de origem; portanto, o seu olhar sobre esse Estado brasileiro será o "olhar de um sujeito sobre o outro historicamente situado, com filtros culturais que lhe são próprios" (Júdice, 2007: 2001).

Focaliza-se assim os elementos da obra de Amorim que contribuem para o delimeamente da forma como é construída, na literatura de viagem, a mitologia do estrangeiro. O presente artigo, no qual tomamos como *corpus* a peça *Ódio de Raça* (1854) e o romance *Os Selvagens* (1875), representa uma possibilidade de estudos de questões culturais, antropológicas, históricas e literárias que dizem respeito à cristalização de certos imaginários relacionados ao Brasil. Procuramos, do ponto de vista do conceito de "exota" de Vitor Segalen (1978), verificar como os elemento índio, tapuio, mulato e a natureza/Amazônia (espaço) figuram como "outro", no romance e na peça estudados.

[1] Gomes de Amorim imigrou para o Brasil aos dez anos. De retorno a Portugal, em 1846, tornou-se amigo pessoal de Almeida Garret.

Em relação às imagens pré-contruídas da Amazônia, o próprio Amorim discutirá esse fato em sua obra opondo-se a ele. Assim se manifesta em uma nota de rodapé:

> "os pintores que têm ido ao Brasil ou os que ouvem descrever a majestade de seus bosques, pensam que bastam dois troncos saindo de ramarias confusas, uns calabres de nora, e outros cabos de andaime, cruzados sobre eles, para fingir cipós, e a um canto três ou quatro folhas, que dêem ares de bananeiras ou palmeiras, para se fazer ideia de uma selva primitiva [...] escrevem confiadamente: *La fôret vierge*!
>
> (AMORIM, 2000: 362, n. 2)

Além de discutir o mérito e a veracidade das representações da Amazônia pelos europeus, Amorim procura apresentar-nos uma outra Amazônia, habitada por gente de todas as cores, destacando em *Os Selvagens* o grande número de nações indígenas, o que faz utilizando largamente notas de rodapé na peça *Ódio de Raça,* nas quais dá informações e descreve suas aventuras na Amazônia ao modo dos cronistas de viagens.

Ribeiro e Oliveira (2000: XXVIII) assim se posicionam, ao discutirem o uso deste recurso na peças *Ódio de Raça* e *O Cedro Vermelho* (1856), de Amorim:

> "esta questão, aparentemente secundária num gênero tão avesso ao descritivo como é o drama é, contudo, central para a análise de ambas as peças, pois ela condiciona a própria possibilidade de representação do nativo".

Gomes de Amorim tanto se apropria de discursos correntes sobre a Amazônia como cria e faz circular seu próprio discurso. Entre os discursos correntes sobre o Novo Mundo, as narrativas de viagens projetar-se-ão como o mais profícuo.

Informa Pratt (Pratt, 1992: 152) que

> os livros de viagens, imensamente populares durante todo o século XIX, não ofereceram aos leitores europeus somente representações estáveis, canônicas, ancoradas em

> sistemas ideológicos coerentes e consistentes. Pelo contrário, a variedade interna de tais obras era uma parte importante do seu atrativo popular e de seu trabalho ideológico.

Encontramos na obra de Amorim uma intenso diálogo entre o morador (morador da cidade de Belém) e o estrangeiro, destacando seu olhar apurado para a forma como as relações culturais iam se estabelecendo no Brasil "pós-colonial" de sua época. Amorim tem especial interesse pela relação entre os diversos grupos sociais e étnicos que habitavam o Alto Amazonas, dando relevo à relação entre mulatos e negros, entre estes e brancos, entre índios, negros e tapuios.

O autor reflete não só sobre as relações entre portugueses e nativos, mas destacando o amálgama cultural existente no Brasil, permitindo pensar o papel de Portugal na formação cultural do Norte do país entre 1830 e 1850, quando ainda se podia sentir o reflexo das políticas colonizadoras. São de destacar, nesse ponto, as relações da obra de Amorim com a teoria do luso-tropicalismo, um parâmetro a considerar nas relações entre o Brasil e Portugal pois, se o autor centra seu discurso no real/natural, no que viu e sentiu, isso não o impede de dar relevo às misturas étnicas que compõem o mosaico cultural e racial representado por ele em *Ódio de Raça*, onde discute, inclusive, a legitimidade deste ódio. Quando fala, por exemplo, dos filhos dos colonos com as escravas negras vendidos como escravos, o autor condena tal situação, chamando-a "odiosa". Assim, se Freyre[2] defende o método de adaptação português aos trópicos, Amorim demonstra a outra face dessa mistura de raças.

---

[2] Segundo informa Jan Němec em seu artigo *Luso-tropicalismo: um fundo sólido para as relações da comunidade de Língua Portuguesa* (disponível em: jan-nemec.webgarden.cz/file/289601 (acesso em 02/09/10) o luso-tropicalismo é uma teoria formulada pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, durante a primeira metade do século XX. "Supõe a existência duma civilização original que se ergueu sobre os alicerces que advieram da expansão portuguesa por zonas tropicais do mundo e do modo particular dos portugueses de se relacionar com as populações indígenas. No entanto, a teoria foi aproveitada pelo regime autoritário português do "Estado Novo" para defender o seu Império Colonial, sobretudo contra as pressões externas". Tal fenômeno é resultado de uma experiência prática, tratando-se de uma experiência no tempo e no espaço, ou seja, feita *in loco*.

2. Imagens do outro nas obras *Os Selvagens* e *Ódio de Raça de Gomes*

Cinco entidades compõem a amálgama cultural em que se inserem as obras *Ódio de Raça* e *Os Selvagens*. Funcionam elas como o outro em relação ao europeu, chamado à cena através de oposições com a natureza (o espaço amazônico), o índio, o tapuio, o negro, o mulato, o colono, que serão conjugados com uma outra personagem, o colono português, embora de cultura similar à do autor.

Em relação aos índios, percebe-se em *Os Selvagens* que o escritor estabelece diferença entre as muitas nações indígenas do Pará e do Amazonas, mas notam-se também influências da ideologia da administração portuguesa (adotada ainda pelo então Brasil independente e império). Na prática, essa política resumia-se nos seguintes pontos: cristianizar, civilizar e substituir a diversidade linguística por uma língua única, a Portuguesa.

As obras de que tratam esse estudo discutem a questão racial e dão um importante contributo para a compreensão da formação da nação brasileira e da região Norte do Brasil, assim como da imigração portuguesa para este país. O romance *Os selvagens* conta a saga dos Mandurucus através da atividade de evangelização da personagem Padre Félix, entremeada com a *Cabanagem*[3], e por lutas entre as diversas nações indígenas que povoavam o Alto Amazonas. A personagem principal do romance é Romualdo Goataçara (filho do chefe dos Munducurus e de Flor do Cajueiro, uma índia catequizada pelo Padre Félix), um tapuio educado pelo missionário Félix. Já a peça *Ódio de Raça* trata da relação entre negros brancos e índios e, alargadamente, da posição do mulato, representado por Domingos (escravo), filho da relação adúltera e abusiva (pois a escrava não podia se negar a tal) de Roberto (senhor de engenho), homem branco e descendente de portugueses. Toda a peça passa-

[3] Segundo Loureiro (*apud* Ribeiro, 2000: XVI), a Cabanagem foi um movimento que eclodiu no Pará em 1836 (após a independência do Brasil e no período regencial) e teve um caráter autonomista e anti-regencial, "apoiado no seu início por quase toda a população e componentes da Marinha brasileira, contra os governantes remetidos pela Regência, os portugueses e parte da oficialidade da Marinha com ligeiro ranço antimaçônico".

se em torno do projeto de vingança que Domingos arquitetará realizar em relação ao pai.

3. O narrador e as personagens indígenas e alienígenas no romance *Os Selvagens*

Amorim modela suas personagens de acordo com as experiências que viveu durante o tempo que passou no Brasil. Todavia, no caso do texto dramático, o autor não se contenta com as informações que faz sair da boca das personagens, acrescentando notas de rodapé à obra, uma espécie de segunda obra, como faziam os cronistas de viagem. Nesses acréscimos, procura contar o que viu, explicar termos da língua Tupi, apresentar divindades e elementos da cultura brasileira. Note-se que, para ele, o propriamente brasileiro é, ora natural (talvez por ter vivido no Brasil), ora exótico. Assim, a sua retórica em torno do que é brasileiro vai da familiaridade ao estranhamento total. N' *Os Selvagens*, isso não acontece, pois os dados históricos são inseridos no corpo do texto romanesco.

O romance *Os Selvagens* passa-se imediatamente após a independência do Brasil, entre 1835 e 1840, quando ocorre, no então Estado do Grão-Pará, o movimento popular ao qual já nos referimos anteriormente – a Cabanagem.

Há no romance personagens nativas e personagens estrangeiras. Neste caso, não só o branco é estrangeiro, pois o ser estrangeiro depende do ponto de vista de quem está sendo examinado: os nativos consideram-se como estrangeiros, porque pertencentes a diferentes nações indígenas; os habitantes da cidade veem os nativos como "selvagens"; a personagem francesa Alberto Lacroix e o missionário português Félix e seu irmão Romualdo, que são realmente estrangeiros, não o parecem ser para o narrador. Os índios é que são os exóticos. Por não dominarem os códigos europeus, podem ser tomados como o "bom selvagem"[4], o canibal. Aqui a retórica ocidental, que opõe civilização e barbárie, exerce um papel fundamental, já que, mesmo sendo os nativos a maioria da população e mesmo tendo pas-

[4] Ao referir-se ao afecto que Padre Félix desenvolvera pelos Mundurucus afirma: "Meu Deus e há quem não ame estes infelizes, estas crianças da civilização!..." (AMORIM, *Os Selvagens,* 1975: 38).

sado, para os habitantes da cidade, costumes como o uso da rede e da farinha de mandioca, o narrador (representando a figura do autor) acentua a todo momento a ideia de civilizar e de evangelizar.

O narrador refere-se muitas vezes ao canibalismo, o que em alguns casos é um equívoco, pois é sabido que nem todas as nações indígenas brasileiras eram canibais e que o canibalismo era ato simbólico: a carne humana era comida pelos guerreiros da tribo, de modo que pudessem absorver as qualidades do morto. Tal desconhecimento cultural ocorre, por exemplo, no caso do aprisionamento de Padre Félix, onde da pergunta "bom para comer?", o narrador procura tirar um efeito cómico, ou quando faz referências aos rituais antropofágicos como "orgias monstruosas" (AMORIM, 1975: 21). Por outro lado, durante toda a diegese é destacado o papel dos missionários no encontro entre os dois povos.

As palavras de Pratt (1999:27) falando de outra situação em que está implicado o processo colonial, adequam-se à caracterização do lugar onde se passa a história narrada: um espaço "onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra [...] em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação". Essa relação, no romance, é mostrada no momento em que o pajé da tribo dos Mundurucus junta-se aos guerreiros para entoar uma canção ritual de Guerra, mas já com interferências cristãs: "o sopro da cordilheira tinha adormecido. Os grandes lagos pareciam pedaços do céu [...] um dia vieram os filhos de além do lago imenso; os gritos de seu mocaba açu abalaram as montanhas; fizeram tremer os peitos das índias virgens" (AMORIM, 1975: 175).

São ainda realizadas relações entre a floresta e ideia de paraíso quando, de modo omnisciente, Amorim conta o que sucedeu quando os Mundurucus foram levar o missionário Félix a sua aldeia escoltando-o ao modo da tribo, afirmando que o padre deseja evitar aquela "exibição demasiado paradisíaca" (1975: 29).

É justamente essa remissão à ideia de paraíso e de exótico que permite reconhecer, como nos informa Holanda em sua obra *Visão do paraíso* (2010), um paraíso na terra, manifesto no clima agradável, no verde constante das florestas e na profusão de frutos.

Por outro lado, no caso da região próxima ao Rio Amazonas, a coroa espanhola fez difundir (visando angariar aventureiros para a conquista) a ideia da existência de um *El Dorado*. Ora, o romance de Amorim é tributário desse discurso amplamente difundido por toda a Europa. Assim, o romancista desenvolve sua diegese em torno da migração de uma nação peruana para o interior da selva amazónica, onde os nativos guardariam sigilo sobre a localização das minas de ouro, já que foram elas o motivo do extermínio de seus antepassados: "os tapajós transmitiram aos descendentes o ódio eterno que votaram a estas pedras funestas [...] que lhes fizeram perder a pátria" (Amorim, 1975: 98). Somente quando Romualdo Goataçara decide vingar a morte do Padre Félix provocada por um ataque dos cabanos é que consegue fazer com que seu pai lhe conte o segredo.

Ainda sobre o tema, para Ugarte (2004: 43) as narrativas de viagem ibéricas relacionadas com rio Amazonas fizeram "circular as mais fantasiosas notícias", entre elas, a de que haveria às margens desse rio praias cujas areias eram de ouro. Tal discurso é ficcionalizado em *Os Selvagens,* quando Goataçara e Gertrudes chegam aos veios auríferos do rio Arinos:

> "seguindo seus vagos esclarecimentos os dois jovens conseguiram chegar, quinze dias depois, à região aurífera, onde o acaso lhes mostrou logo, nas areias do rio Arinos, muitas palhetas de ouro"
>
> (Amorim, 1975:105).

A voz do narrador procura enfatizar ainda aspectos que eram entendidos pela cultura dominante como estranhos ou exóticos. É o caso da diversidade de raças e de misturas raciais que existiam na região. Ao referir, por exemplo, aos índios, negros, mulatos e tapuios que participaram da Cabanagem, afirma: "entre estas cores, havia ainda tantas meias tintas provenientes de cruzamentos, que daria numa escala de cinquenta ou mais tons diversos" (Amorim, 1975: 158). Além disso, entremeia seu relato da batalha dos exércitos do governo contra os cabanos com outras lutas circunscritas às diversas nações indígenas que habitavam o alto Amazonas.

Do ponto de vista de linguagem e das escolhas lexicais, é clara a preferência de Amorim por termos tupis que faziam parte da *língua geral,* uma mistura de Português e Tupi com a qual se comunicavam os colonos e as diferentes nações indígenas, uma "linguagem de contacto", no dizer de Pratt (1999: 27). Assim, tem ele sempre a oportunidade de elucidar o público português ou de deixá-lo em suspenso, mas sempre se mostrando um conhecedor do local, como se a ele pertencesse: é o "O Caiari, que os Portugueses chamam Madeira" (AMORIM, 1975:109); "flor de cajueiro não lavou os seus cabelos com as águas perfumadas do caué e da japecana" (Amorim, 1975: 44).

Mas, não são apenas os fenômenos linguísticos e raciais a ganharem relevo no romance. Também são destacadas as matérias-primas de que os indígenas fazem suas bebidas e outros objectos de uso colectivo ou individual, numa locução adjectiva em que parte é em língua portuguesa (aproximando, assim, o objeto do discurso da cultura europeia) e parte em tupi (mostrando o conhecimento do autor): "vinhos *de aipim*", "molhos *de cajá*" (AMORIM, 1975: 17), "ubá *de cedro*" (AMORIM, 1975: 107). Em outros momentos, ocorre um abandono dessa dimensão explicativa (na qual o narrador denuncia o autor, permitindo-nos inferir sua preocupação em ser compreendido e, ao mesmo tempo, exibir seus conhecimentos) para um desenrolar natural do enredo, como se o leitor compartilhasse dos códigos culturais com os quais lida. Isso ocorre preponderantemente por meio da comparação. Por exemplo, no momento em que Goataçara e Porangaba descem as cachoeiras do rio Caiari, é observado: "dir-se-ia que o salto da catarata era, para eles, coisa tão simples como acender o taracoá ou fumar o taoari[5]" (AMORIM, 1975: 84).

[5] Outro elemento importante é o destaque dado ao choque de culturas entre as diferentes etnias, o canibalismo, o conselho dos anciãos etc. No caso do último traço cultural, afirma, não sem deixar de classificá-lo negativamente: "os velhos que não tinham perdido ainda o vigor do corpo e do espírito acocoravam-se em torno do monstruoso instrumento, fumando cigarros feitos com a casca do tauarizeiro" (AMORIM, 1975: 81). Numa atitude semelhante à de Gonçalves Dias e do primeiro Romantismo brasileiro (embora já próximo ao neo-classicismo de Basílio da Gama), aponta ainda o choque entre as culturas em contacto. Da boca de um índio sai a frase: "antes de conhecermos os brancos, não havia lágrimas nos olhos dos mundurucus" (AMORIM, 1975: 77).

Em relação à linguagem, encontramos ainda um narrador que, ao estilo de José de Alencar, explora a natureza e os usos que dela são feitos: "o jenipapo e o bacuri que recorda os seios virgens das jovens mundurucus; a mangaba tão amada dos brancos; o roxo açaí e os cajus cor de sangue parintim" (AMORIM, 1975: 96). Ou procura representar, nos diálogos entre as personagens do romance, a cadência da fala indígena, característica presente, por exemplo, quando a Pangip-Hu propõem ataque aos Parintins e todos os guerreiros respondem: "itup, itup" e, na sequência, "Hugh".

Relativamente à retratação da natureza, antes ameaçadora, esta ganha, nos termos definidos por Segalen e interpretado por Manceron (*in* SEGALEN, 1978, p. 10), uma dimensão de exótico ou de espetáculo:

> a étendu le concept d´exotisme à la "notion du différent", à la "perception du divers", à la "connaissance de quelque chose qui n´est pas soi-même", et du coup la sensation d ´exotisme est, à ses yeux, autant produite par un décalage dans le temps que par une distance géographique, c´est-à-dire un décalage dans l´espace.

Ao longo de toda o seu *Essai sur l'exotisme* (1978), Segalen defende que a estética se apresenta como a forma mais eficaz de aproximação do diverso, sempre de modo particular e fragmentário. Através da apreensão do diverso, chega-se ao conhecimento; alternam-se particularidade e diversidade. O exotismo, então, resulta da percepção do diverso. Todavia, o conhecimento do mundo passará pela percepção estética, caracterizando-se o "exotista", como afirmou Maceron, (1992) por sua capacidade de perceber:

> Elle [la littérature exotiste] se déploie entre deux pôles. A l'un, l'étranger este simple reflet, figure entièrement définie par les schèmes de la société qui le met en scène (d'où le risque de stéréotypie); à l'autre, il est rendu à son alterité par une écriture qui cherche seulement à en évoquer l'irreductible distance (d'où la tentation d'une forme ethno-

> graphique). On conçoit qu'entre ces deux limites, la latitude narrative de l'exotisme soit considérable[6].

Segalen entende, portanto, que a palavra *exotismo* deve despojar-se de toda a sua carga colonial (criação de estereótipos) - "palmeiras", "sol amarelo", isto é, a noção de exotismo estaria ligada a uma estética do diverso e relacionar-se-ia à capacidade do observador de se autoanalisar:

> "la réaction du voyageur par rapport au milieu ne l´intéressait pas si elle ne s´accompagnait pas d´une réfléxion à propos de l´action du voyageur sur le milieu et à propos de la perception du voyageur par le milieu"
>
> (SEGALEN, 1978, p. 25).

4. *Ódio de Raça*: o narrador das histórias e das notas de rodapé

O drama escrito pelo autor português também se passa, como o romance *Os selvagens,* na Amazônia. A principal tônica de ambas as obras é a relação entre os diversos grupos culturais e étnicos que tentavam encontrar, no momento do Brasil pós-colonial, sua forma de adaptação. Somese a isso o tema da escravidão, caro a Amorim, pois também ele foi víti-ma do processo de transferência de pessoas (e de escravização) de um continente para outro, desenvolvido pelo império português. Tal fato é constatado por umas das personagens de *Ódio de Raças*, José:

> "primeiro venderam só os pretos de suas colónias; agora também acharam meio de vender os brancos, e o Brasil está cheio de portugueses vendidos e comprados por seus irmãos"
>
> (AMORIM, 2000: 57).

O autor procura representar todos os tipos raciais que participaram da dinâmica da formação cultural e social do Brasil: Marta (índia, mas do interior, isto é, tapuia), José/Pai Cazuza (negro), Domingos (mulato), Emília (branca/brasileira), Joaquim (branco/português), Roberto (branco/brasileiro).

---

6 Jean-Marc Muora. *Lire l'exotisme* (Paris: Dunod, 1992) p. 33.

Aqui o elemento indígena é representado por Marta, que atua, seja como uma voz do autor (quando quer mostrar o quanto é diferente a sua terra, Monte Alegre, assustando o "portuguesinho" recém-chegado e exibindo essa diferença também aos outros nativos), seja como o próprio nativo que, estando primeiro na terra, é testemunha do que ali se passa (é Marta quem conhece o segredo de Domingos e Roberto).

Além disso, Marta não incentiva a aproximação de brancos e negros (ou mulatos): "as águas do rio preto misturam-se com as do Amazonas defronte de Santarém e a minha senhora sabe bem que as águas brancas não perdem a cor depois de se lhe juntarem as outras" (AMORIM, 2000:48).

O negro (escravizado), representado por todos os escravos, mas mais especificamente por Pai Cazuza, é inferior no que refere à posição social; contudo, é superior em relação ao mulato, que também é escravo e não tem nenhuma raça definida. Pai Cazuza é fiel e defenderá com a própria vida a integridade de Emília, filha do senhor de engenho Roberto.

Cazuza é oriundo da região de Angola denominada "Cabinda", por isso, sente-se superior aos demais negros, pois, no Brasil, os escravos procedentes desta região gozavam de maior prestígio social; Roberto o vê como bom porque é capaz de adequar-se ao modo português de ser: "É pena que seja preto, porque tem alma de branco. Uma grande alma que anda ensacado naquele corpo tisnado" (AMORIM, 2000: 71). Instaura-se aí, segundo Ribeiro (2006:101) o binômio bons/maus presente nesta e em outras obras de Amorim: bons são os índios que se deixam aculturar, como é o caso dos Mundurucus (no romance *Os Selvagens*) que desejam a presença de padre Félix na aldeia; maus são os índios Muras, aliados dos franceses quando estes invadiram o Pará, e porque lutaram (e foram exterminados durante a Cabanagem) pela separação e independência daquela região da Amazônia, com relação ao resto do Brasil.

A personagem Domingos, mulato, fruto de um abuso sexual que sua mãe sofrera do senhor (Roberto), é renegado pela família branca e pelos negros. Consideram-no uma degeneração das raças – uma figura que não se deixa moldar pelo sistema escravagista colonial. Na visão de Pai Cazuza, "os mulatos não tem raça" (AMORIM, 2000:17). O próprio Domingos tem consciência de sua condição:

> "eu é que não tenho irmãos em nenhum país. A minha raça é única, e por isso aborreço as outras todas. Eu sou a escória, o refúgio dos homens e sou escravo. Mas hei-de pagar-lhes em ódio e sangue tudo que lhes devo em desprezo".
>
> (Amorim, 2000: 21)

Por outro lado, a fala de todas as personagens é sempre marcada pela designação de raça: "mulato", "branco", "preto", "tapuio". Outro exemplo é a forma como José refere-se a Domingos "O mulato quer matar-me" (AMORIM, 2000: 60).

Vemos então que Gomes de Amorim preocupa-se em justificar os atos praticados por suas personagens, embora não aprove todos eles (caso dos abusos sexuais praticados pelos senhores de engenho), desenvolvendo argumentos para a defesa da cultura dominante, a "civilizada". Ou seja, a retórica civilizacional perpassa tanto o texto principal de Gomes de Amorim como os rodapés.

Segundo Ribeiro (2005: 98), os dramas de Gomes de Amorim sobre a Amazônia, sobretudo *Ódio de Raça,* recebe as marcas daquilo que mais impressionou o pequeno viajante de dez anos quando este imigrou para o Brasil: os efeitos da miscigenação, que a memória do adulto traduziria por meio de expressão "gente de todas as cores".

É, possivelmente, por causa dessa perplexidade inicial que o Brasil infundiu no menino Gomes de Amorim, que *Ódio de Raça* se desdobra em duas obras tão amplas quanto complementares: o texto do drama propriamente dito e as abundantes notas de rodapé. Numa, encontramos o romancista e dramaturgo; na outra, uma espécie de cronista, que vai desvelando ao leitor as descobertas feitas. No corpo da peça falam as personagens; no notas de rodapé, Gomes de Amorim.

Muitas notas de rodapé são utilizadas para explicar o preconceito dos habitantes da Amazónia em relação aos portugueses. Comentando, por exemplo, a fala de Marta em relação a Joaquim – "o bicudo pé de chumbo?"–, diz Amorim: "outra amabilidade que se diz aos portugue - ses. São muitos os epítetos com que por irrisão nos presenteiam" (AMORIM, 2000: 112, n. 31)

Mas talvez, os dois elementos mais explorados nas notas de rodapé são o modo como se dava o abuso sexual[7] e a descrição dos costumes e da natureza aliados as aventuras vividas pelo autor *in loco*.

Em relação ao segundo item, destacamos um episódio em que o autor comenta as atitudes indígenas, a partir de uma fala de Marta, passando a narrar um ataque que os índios lhe tinham feito. Estes, após perceberem seu carácter, resolvem fazer-lhe curativos. Assim comenta o escritor:

> o sucesso que deixei narrado desmente quanto se tem dito de mal acerca dos índios do Pará e Amazonas, e prova que eles são, nem mais nem menos... homens como os outros. A questão reduz-se, pura e simplesmente, a civilizá-los. A civilização torná-los-á iguais ao resto da humanidade, porque Deus os fez susceptíveis dos mesmos vícios e virtudes que fazem a glória e a vergonha de todas as sociedades humanas
>
> (AMORIM, 2000: 151, n. 55).

Noutro caso, podem-se observar os costumes locais e sua marca do exótico:

> "creio que nem mesmo na Turquia se bebe tanto café como na província onde se passa a acção desse drama… o autor destas notas teve dias em que foi obrigado a tomar doze cafés, durante uma dúzia de visitas! Recusar o oferecimento seria, como em Constantinopla, uma grave ofensa às leis de hospitalidade"
>
> (AMORIM, 2000: 109, n. 25).

Já noutras notas o autor põe-se a discutir os seus conhecimentos, não só da região, como também literários, como se atestasse ele a veracidade do que dizem outros: "no *Dicionário de língua Tupi*, de Gonçalves Dias lê-se Taquara – cana brava. Era também o nome que davam os Muras às sua flechas de caça" (AMORIM, 2000: 143, n.48).

---

[7] As proibições sexuais coloniais eram assimétricas, ou seja, específicas em termos de gênero. Nestes termos Almeida (2000: 47), analisando o fenômeno e desenvolvendo uma crítica à teoria do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre, dirá que, "em grande medida, os discursos sobre miscigenação e mestiçagem demonstram um pendor ideológico para o mascaramento de relações de poder desigual e de dominação».

Ainda se poderia aduzir a este exemplo a nota em que Gomes de Amorim estabelece diálogo com outros viajantes no Novo Mundo, como Humboldt, que chega a traduzir, nas notas fragmentos de *Tableaux de la Nature*. Poder-se-ia até dizer dizer que Amorim produz literatura de viagem ou reúne material para desenvolvê-la, numa espécie de gênero híbrido.

Vemos, assim, que as notas de rodapé apresentam um tom confessional e intimista, mas apresentam também objetividade no que refere à apresentação de dados históricos, ao estudo de termos brasileiros e à opinião de pensadores europeus acerca do que era o Brasil, aproximando-se do que Seixo define como sendo características da literatura de viagem: "a literatura de viagens integra, forçosamente, uma componente emocional, que atenua e, por vezes, anula, a objectividade reclamada pelos seus autores" (2001, p. 131).

5. Considerações finais: a Amazônia estranha e familiar de Gomes de Amorim

Sobressai, na obra de Gomes de Amorim, um vigor social que ora não pactua ora dá vazão a uma visão romantizada do mundo. Anseia por mudanças mas, por vezes, apresenta um desejo exagerado de "civilizar" e "cristianizar", denunciando a forte influência do momento histórico em que viveu.

Em relação o uso de notas de rodapé na peça *Ódio de Raça*, elas são importantes do ponto de vista das ideias, pois a sociedade brasileira é indelevelmente marcada pelo que foi a escravidão negra (que durou trezentos e cinquenta anos) e pelo processo de assimilação dos índios.

Nesses termos, entendemos que as obras Os Selvagens e Ódio de Raça funcionam, ao mesmo tempo, como um modo de reafirmar a retórica corrente sobre o Novo Mundo (um paraíso) e como uma espécie de precursora de uma forma de ver a Amazônia – um lugar que começa a participar do mundo capitalista (o plantio da cana-de-açúcar e do café), e, por isso mesmo, cheio de contradições. Amorim, morador e estrangeiro, examina o lugar sobre o qual escreve, dialoga com imagens já existentes e acrescenta-lhes sentidos e usos, atualizando-os.

Referências bibliográficas

AMORIM, Francisco Gomes de (1975). *Os Selvagens.* Lisboa: Livraria e Editora de Mattos Moreira & Cª.

AMORIM, Francisco Gomes de (2000). *Teatro: Ódio de raça.O cedro vermelho (Obras clássicas da literatura portuguesa. Século XIX),* Braga: Angelus Novus. (ed. de Maria Aparecida Ribeiro e Fernando Maros Oliveira).

CARVALHO, Costa (2000). *O Aprendiz de Selvagem. O Brasil na vida e na obra de Francisco Gomes de Amorim.* Porto, Campo das Letras.

CRISTÓVÃO, Fernando (1974). "Ferreira de Castro e a literatura brasileira", *Revista Colóquio/Letras* , Ensaio, n.º 21, p. 20-22.

FRYE, Northop (1973). *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. S. Ramos, São Paulo, Cultrix.

GIL, Ana Maria Ferreira (2006). "Paisagens em caleidoscópio: olhares europeus sobre a natureza brasileira". In Maria Luísa Leal, Mª Jesús Fernández e Ana Belén Garcia Benito (coord.), *Invitación al viaje* , Mérida, Junta de Extremadura, p.129-149.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (1959). *Visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, São Paulo: EDUSP.

JUDICE, Nuno (2006). "O outro que e o mesmo". In *Portugal e Outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*. Aveiro:Universidade de Aveiro.

MACERON, Gilles. Segale et l'exotismen, in SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme* (1978). Paris: Fata Morgana.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (2010). *Visão do Paraíso*, São Paulo:Companhia das Letras.

PIZARRO, Ana (2006). "Imaginario y discurso: la Amazónia". In: JOBIM, José Luís (org.) *Sentido dos lugares,* Rio de Janeiro: ABRALIC, p.132-150.

PRATT, Mary Louise (1999). *Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*, São Paulo: EDUSC (trad. de Jézio Hernani Bomfim Gutierre).

RIBEIRO, Maria Aparecida (2000). "Imigrantes e filhos da terra, na Amazônia de Gomes de Amorim, Ferreira de Castro e Milton Hatoum" In: *Au carrefour des littératures brésilienne et portugaise. Influ-*

ences, correspondances, échanges (XIX et XX siécles), p. 89-112. Paris: Édition Lusophone.

RIBEIRO, Maria Aparecida e OLIVEIRA, Fernando Matos, Ed. (2000) *Teatro: Ódio de raça . O cedro vermelho (Obras clássicas da literatura portuguesa. Século XIX)*. Braga:Angelus Novus.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme* (1978). Paris: Fata Morgana.

ULAGLI, Serhat (2006). "La theorie de l'imagologie et la litterature". In *Portugal e o Outro: Imagens, Mitos e Estereótipos*. Aveiro:Universidade de Aveiro.

UGARTE, Auxiliomar Silva (2004). *O mundo natural e as sociedades indígenas da Amazônia na visão dos cronistas ibéricos (século XVI e XVII)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do título de Doutor em História, na área de História Social. São Paulo:USP.

WOLFZETTEL, Friedrich (1996). *Le discours du voyageur* (1996). Paris:Presses Universitaires de France.

Zsigmond Kemény: Vida e Sonho. Um destacado romance húngaro décimonónico sobre a vida de Camões.

Pál Ferenc
Departamento de Língua e Literatura Portuguesas da
Faculdade de Letras da Unversidade Eötvös Loránd
de Budapeste

O culto de Camões que se formava na Hungria décimonónica nutria-se de duas fontes: de um lado, e na época prerromântica e romântica, o vate Português aparecia como nesta época se queria ver o poeta: uma figura genial que se revolta contra o poder, sacrifica tudo, mesmo o seu amor, pela poesia e pela pátria e morre em miséria, esquecido por todos, e de outro lado, como autor dum poema épico, *Os Lusíadas*, onde se faz referência à origem Húngara da família real portuguesa. Este facto, assim como o patriotismo de Camões, foram fatores muito importantes para os húngaros da primeira metade do século XIX, porque a Hungria a querer libertar-se da opressão austríaca e formar uma nova identidade nacional encontrou na figura de Camões um forte ponto de referência. Por isso, após as alusões ao poeta abnegado que morre na miséria, como isso acontecia no século XVIII[1], a partir dos anos 1820 Camões aparece como um símbolo do patriotismo abnegado e disposto para todo tipo de sacrifícios nos escritos dos poetas e escritores hún-

[1] Cf. Assim escreve János Batsányi, poeta húngaro deste século numa sua obra: "Eis os poetas da Grécia e do País dos Ingleses que passaram por todos os infernos mostrando-no-los, e que são os filhos privilegiados dos Deuses – e agora passam sua velhice em pobreza e entre sofrimentos (Homero, Milton, Cervantes, Camoens [sic!], Dante)... . *Régi magyar irodalmi szöveggyűjtemény*. http//209.85/135.104 03.15, e: http//magyar-irodalom.elte.hu/gepesk/corpus/XVIII/patsj018.htm 15 de março de 2007.

garos que com a figura dele queriam fustigar e entusiasmar os seus compatriotas. Por exemplo, num artigo intitulado *Nemzeti hagyományaink* ('As nossas tradições nacionais') o poeta Ferenc Kölcsey, autor do *Hino Nacional*, escreve o seguinte em 1925: «Foi uma lástima que nós sempre estávamos prontos a receber influências vindas de fora, e quando Camoens (sic!) nos confins da Europa, passando fome, cantou a glória eterna da pátria, o nosso bispo da cidade de Pécs, fez belos versos em língua alheia.» (Kölcsey, 1951: 221)

Kölcsey cita mais vezes a figura de Camões. Na "breve biografia" de Ferenc Kazinczy, poeta dos fins do século XVIII, publicado no jornal Vasárnapi Újság, lê-se o que segue: "…morreu este poeta como séculos atrás o filho de uma pátria nas costas do mar ocidental – Camoens (sic!)." (Vasárnapi Újság, 1854-1860: nro. 44, de 30 de outubro de 1859)

Estas e outras referências ao poeta português tornam-no lentamente parte do ideário nacional. Num artigo de János Arany, outro insigne poeta do século XIX, que apela à vocação dos poetas, a figura de Camões já aparece em ambiente, por assim dizer, ficcionalizado: a nadar e a lutar com as ondas enfurecidas do mar enquanto se esforça para salvar o manuscrito de *Os Lusiadas* (Arany 1863: 410). E no romance do Mór Jókai, intitulado Eppur si muove um dos personagens cita o nome de Camões a falar da carreira literária do amigo, e fá-lo aparecer como uma figura incompreendida e trágica: «Este é o país de vermes e patetas a dormir. Tu vais ser um Camoens (sic!) que na hora da morte atira as suas obras ao fogo para privar delas a sua pátria que não as merece e não as compreende» (Jókai, 1872: capítulo "A vál-úton").

Mas o público húngaro, como já mencionámos, além desta imagem romântica, tão cara para os artistas da época, conhecia e reconhecia Camões como o cantor da origem húngara da família real portuguesa. Após as leituras das traduções latina, francesa e alemã d'*Os Lusiadas*, em 1918, o poéta Sándor Aranyosrákosi Székely que com os seus poemas épicos históricos participou ativamente na formação da consciência húngara nacional, traduziu o primeiro canto do poema épico do vate português[2]

[2] Cf. http://unipedia.unitarius-halo.net/index.php?title=Székely_Sándor_(aranyosrákosi)_-_Pallas_nagy_lexikona. 14 de fevereiro de 2011. A tradução é mencionada em muitos documentos, mas sem mencionar o lugar da publica-

e na segunda metade da década de 1820 se desenvolvia uma querela acerca de se era verdadeira ou não esta filiação húngara dos reis portugueses, querela que se reatava na década seguinte[3]. Aqui não queremos entrar em pormenores desta disputa científica sumamente interessante, apenas aventuramos a hipótese que ela também podia contribuir para a divulgação da figura e obra de Camões entre o público húngaro – divulgação que levou a uma tal identificação cujos resultados podemos ver na tradução d'*Os Lusíadas* de Gyula Greguss, saída à luz duas vezes, no espaço de dez anos, em 1865 e em 1874[4]. A sua popularidade se devia a que apresentou o texto camoniano em húngaro vernáculo, com reminiscências aos cantos heroicos húngaros, nascido sob a égide dum nacionalismo do início do século XIX, entre cujos cultores se encontrava o já mencionado poéta Sándor Aranyosrákosi Székely.

Tudo isso causou que nesta primeira fase do Romantismo, quando proliferavam as obras históricas, surgiram obras de ficção de temática portuguesa e inclusive obras literárias protagonizadas por Camões.

Em primeiro lugar, temos de mencionar uma novela histórica, publicada em 1836 nas páginas do almanaque *Aurora*. O autor, József Gaál, escritor de romances históricos no estilo de Chateaubriand e de Walter Scott, intitulou a sua obra *'A portugali gróf* ou seja 'O Duque de Portugal' e em mais ou menos 70 páginas narrou acontecimentos do ano 1091 quando don Henriquez (sic!), lutando contra os árabes, consolidou o seu poder no terreno entre Minho e Duerro (sic!), assediou e ocupou Coimbra.

Em 1841, um poeta e novelista, István Eördögh publicou na revista *Atnenaeum* um conto, intitulado *Camoens*, relatando um episódio da juventude do poeta, e a história literária afirma saber que também escreveu poemas sobre o vate português, mas estes ainda não foram encontrados.

Nesta altura, quer dizer, entre 1842 e 1844, o barão Zsigmond Kemény, escritor de romances históricos, já estava a escrever um romance

---

ção. Continuamos a buscar o manuscrito.

3 Ver Rákóczi: "A suposta origem húngara da primeira dinastia portuguesa n'Os Lusíadas de Camões". *Portugal Hungria*, 1999, pp. 57-77.

4 Ver Pál 1997: *Palimpszeszt*. Nro. 8.

intitulado Élet és ábránd ('Vida e Sonho'), e publicou alguns capítulos dele na revista Honderű, em 1844.

E em 1963 o poeta Pál Jámbor, um clérigo católico que dava à luz as suas obras sob o pseudónimo Hiador, no livro *Hiador költői művei*, ('Obras poéticas de Hiador') publicou um poema épico intitulado *Luis de Camoens* (sic!) que em seis cantos e 143 estrofes de oitava rima narrava a prisão de Camões no Oriente e o seu regresso feliz à pátria.

Entre estas obras a de maior envergadura é o romance de Zsigmond Kemény, intitulada *Vida e Sonho* e que a história literária durante muito tempo achava perdida, pois se supúnha que se destruira num incêndio durante o assédio de Buda, na Guerra pela Liberdade de 1949. Contudo, se salvou uma cópia manuscrita do romance, que recentemente conseguimos localizar seguindo as indicações encontradas na biografia de Zsigmond Kemény do historiador de literatura Ferenc Papp (Papp, 1822-1823), que aliás deu a conhecer esta cópia do manuscrito num seu livro publicado em 1914. Este texto copiado foi menosprezado pelos investigadores do autor e deixado ao esquecimento por ser bastante defeituoso e imperfeito, contudo é muito útil do ponto de visto das nossas investigações.

Zsigmond Kemény (1815-1875), ilustre romancista húngaro do século XIX, iniciou a sua carreira literária com romances nos quais, influenciado pelo espírito e mentalidade mórbidos do Romantismo alemão, narrava vidas e amores de artistas, com o propósito de encontrar solução para os seus próprios problemas artísticos e humanos. Suas figuras geniais enfrentam o poder, ignoram e negam o curso da História, assim inevitavelmente são condenados ao fracasso.

Talvez não seria supérfluo citar como vê outro biografista de Kemény, Béla Jancsó o estado de espíritu, na época do nascimento do *Vida e Sonho*, do romancista na sua biografia romanceada intitulada Zsigmond báró ('Conde Zsigmond'):

> Estava cheio de dúvidas. Passava noites e noites a velar, questionando a Vida e o Sonho.
>
> Camoens (sic!) sai para ver o mundo, mas deixa uma pessoa em Portugal. Ela é o objetivo íntimo dos seus esforços: uma mulher. E quando regressa, a mulher já pertence

> a outro homem… Mas Camoens segue o seu caminho mesmo sem a mulher… Das feridas nasce só a beleza, a Luziada (sic!), a sua alma sofre até a morte por causa do ingrato Portugal. Sozinho… sozinho… No leito da morte vê mais uma vez a pessoa amada, mas iso serve só para sentir a tragédia acumulada de duas vidas.
>
> – Não será este também o meu fado? – pergunta-se [Kemény] exasperado.
>
> (*Nyugat*, 1926: nr. 21.)

Kemény, sabemos das notas biográficas e das suas cartas, escreveu este romance entre 1842 e 1844 e narrava a história de amor de Camões e da sua amada infiel, Catharina de Athaide. O romance tinha um prefácio, que não chegou até nós, e foi dividido em quatro partes ou "livros". Do manuscrito de 254 páginas faltam afinal apenas 32 páginas, assim se pode estudar o romance quase inteiro.[5]

Camões, que foi um dos ideais da época em que Zsigmond Kemény vivia, para este romancista representava o poeta perfeito que apesar da miséria e a ingratidão continuava fiel à poesia e à pátria. O romancista húngaro chegou a conhecer e familiarizou-se com a figura de Camões através das suas leituras e diferentes referências dos seus coevos húngaros. Com certeza leu o breve artigo sobre Camões, publicado em 1836, na revista *Nemzeti Társalkodó* ('Conversador Nacional'). Contudo o historiador de literatura, János Horváth, outro estudioso da obra de Zsigmond Kemény, afirma que o "conto original" de István Eördögh[6], acima mencionado também devia ter influênciado o autor do romance, pois

---

[5] Cf. .Http://epa.oszk.hu/00000/00001/00104/pdf/ITK_00104_1914_03_371-376.pdf. 12 de janeiro de 2011.

[6] O conto de István Eördögh começa com a escena conhecida: o poeta portugês luta, vítima de dum naufrágio, com as ondas e tenta salvar o manuscrito d'*Os Lusíadas*. Depois, numa repentina evocação dos tempos passados, estamos num baile da Corte onde um marinheiro mascarado observa Catharina de Atayde, esposa de Luís Vaz de Camões. Este marinheiro mascarado é o pai de Camões que durante a noite assassina Catharina, que considera indigna para seu filho, e provoca assim a degradação e exílio do futuro poeta.

este conto saiu em 1841 e Kemény começou realmente escrever o seu romance, segundo Horváth assegura, só em 1842.

Kemény devia conhecer algumas obras estrangeiras que narravam episódios da vida de Camões. Nas suas estadias em Viena, provavelmente comprou e leu o romance de Ludwig Tieck, *Tod des Dichters* ('Morte do Poeta'), de 1833, cujo personagem central é Camões, e também o drama em um ato de Friedrich Halm, intitulado *Camoens* e estreado em 1837 no Burgtheater de Viena.

O romance de Tieck narra mais ou menos aquela época da vida de Camões que o romance de Kemény. O núcleo narrativo de ambos os romances é a relação de Camões e a mulher amada da juventude, mas o reencontro é tratado e apresentado de forma diferente. No romance de Tieck descreve-se uma escena familiar enternecedora onde se frisam os desenganos de Camões e o casamento infeliz de Catharina e o trasfondo de tudo isso é a felicidade dos velhos pais, a lembrança viva do amor outrora proibido. O Camões de Tieck surge numa história sentimental e o de Kemény no meio de tragédias. No romance do escritor húngaro, Camões é um náufrago dos seus sonhos e a Catharina, a dona dos salões elegantes, é víctima das aventuras de amor e da sua vida emotiva excitada e condenada ao fracasso.

O ambiente do drama de Fridedrich Halm difere também do ambiente da obra de Zsigmond Kemény. É um produto do Romantismo alemão sentimental. Aparecem nele as últimas horas de Camões que agoniza numa enfermaria aislada dum grande hospital lisboeta, num recinto reservado aos doentes mentais, enfraquecido e humilhado, e é incapaz de enfrentar a soberbia do amigo de outrora que é agora o mais rico comerciante de Lisboa. A degradação do poeta, reduzido a um simples número, é um motivo que Kemény emprestou diretamente do drama de Friedrich Halm, guardando na memória as palavras do enfermeiro do hospital que referiu-se a Camões dizendo apenas um número. Este motivo repete-se na carta em que o cónego Fernando, amigo e admirador de Camões, informa Catharina do poeta que viu no hospital de Lisboa e que o inspetor do hospital, a falar de Camões, na conversa com o cónego, menciona apenas um número em lugar do nome do poeta.

O professor János Hankiss, outro estudioso do romance, admite num estudo seu que Zsigmond Kemény devia ter conhecido o *Camões* de Almeida Garrett, assim como *Os Lusíadas* de Camões e também estas obras exerceram influência sobre o romance. A influência da epopeia é totalmente aceitável porque podemos deduzir do texto do romance que Kemény conhecia o enredo e texto da epopeia e também há motivos para supor que tinha conhecimento do poema épico de Garrett – o motivo de Camões ser acompanhado de um escravo e ter um clérigo que o ajuda depois de chegar a Lisboa parecem afirmar isso, se passamos por alto as diferenças que se registam nas duas obras.

O romance de Zsigmond Kemény representava um género novo na literatura de então, foi uma obra de certa forma *avant-la-lettre*, que pretendia dar um desenho real e exato dos sentimentos e da vida interior dos seus personagens. Desta forma, para não iludir os leitores, o romancista pretendia encabeçar a sua obra com um prefácio que no entanto se perdeu. Mas alguns fragmentos do texto do romance fazem referência a este texto, e revelam que o escritor quis oferecer um desenho da vida interior e não a narração de acontecimentos no mundo exterior. Na terceira parte do romance podemos ler o seguinte:

Já dissemos no prefácio que aquela parte do público que prefere os romances cujo texto oferece escenas imprevistas e sorpreendentes, envenenamentos, punhaladas e portas secretas nas paredes, escândalos dignos da pena de um Sade, uma tensão febril e desenlaces espantosos, abandonará irritado esta nossa obra. Voltamos, por isso, a repetir o nosso pedido amável, dizendo que todas as pessoas desta casta não leiam o Vida e Sonho, ou se por acaso já tiverem iniciado a folhear estas páginas, afugentem o seu tédio – este demónio inoportuno – com uma ou outra produção em moda da escola francesa de romances. (Kemény, 1914: 280)

O romance começa, in medias res, com uma escena de sesta em Cintra: Luis e sua amada, Catharina conversam e as palavras do poeta descrevem o estado mental e espiritual de Portugal da época. Depois, já no caminho de Cintra a Lisboa, Camoes (sic!) e Don Pedro Giron (sic!) perfeito tipo do homem de Estado ambicioso encontram-se e este último – a fim de ter o amor de Catharina – instiga Camões ir a Goa, para realizar as suas visões românticas e ser digno do amor de

Catharina. Ao par das escenas da despedida dos amantes, se traçam as duas figuras masculinas que são totalmente diferentes: um concebe a ideia do seu grande poema e aceita o desafio do desconhecido e das aventuras, entretanto o outro, calculista, segue um caminho seguro até realizar os seus objetivos. O futuro poeta perto do Mosteiro de Mafra ouve uma canção, entoada por seu amigo, Fernando, que tem vestido o hábito. Esta canção desperta nele o desejo de escrever poesia e num sonho prevé o trama d'*Os Lusíadas*:

Ante seus olhos, passaram em longa fila o vulto bélico de Gáma (sic!) e os bravos varões. Os cheiros das espécies da Índia encheram o ar, refletiam-se os tons azuis das ribeiras de Ganges, e aparecia também a ilha encantada, onde descansavam donzelas na sombra de árvores desconhecidas, deitadas no tapete da relva que nunca pisaram pés de mortais, elas eram de uma classe nunca vista de fadas… – Mas esta visão durou pouco tempo, foi desfeita por uma sombra horrenda, que afugentou as figuras leves agitando uma mortalha e apareceu a imagem de um castrum doloris com o cadáver da noiva de tez lívida, a Inez assassinada. (Kemény, 1914: 215)

No final da primeira parte o autor pinta os sentimentos de Camões que se embarca, os seus olhos febris, no momento de despedida, veem a cara tranquila e impassível de Pedro Giron.

A segunda parte narra acontecimentos a passar vinte anos mais tarde. Camões regressa à sua pátria, mas sofre um naufrágio na foz do Tejo, em frente de Lisboa, e consegue salvar apenas o manuscrito dos seus poemas e a vida do seu escravo negro. Depois duma descrição de Lisboa e as palavras de Rodrigo, sobrinho de Catharina, que narra os feitos heroicos de um soldado desconhecido (que na realidade é Camões) o poeta vai à Corte onde o rei D. Sebastião pretende galardoá-lo, a pedido e recomendação do cónego Fernando, que admira o poeta, mas o inquisidor geral, desalmado, protesta contra este reconhecimento do poeta. Lendo uma carta de Fernando, dirigida a Catharina, que desde há muito tempo é a esposa de Don Pedro Giron, esta mulher, que ainda ama Camões, conhece o triste sino do poeta. Nesta carta, a cónego, inclinado pela poesia, analisa os efeitos de *Os Lusíadas* no público e depois dá a conhecer os motivos da antipatia do inquisidor geral.

Seguem-se depois algumas divagações do poeta sobre a infidelidade de Catharina e, os solilóquios de Catharina que após vinte anos de ausência do poeta se prepara para o encontro com o seu homem amado: evocam-se os sentimentos dolorosos dela de quando recebia cartas de amor de Camões e de uma aventura amorosa com um trovador espanhol, Tendilla. Nas últimas páginas da segunda parte a infeliz mulher rasga as cartas de amor e cai desfalecida no sofá.

Na terceira e quarta partes narra-se, numa carta de Rodrigo, a campanha africana de Dom Sebastião, a perda da batalha contra os árabes e a queda de Portugal. Estes acontecimentos bélicos e políticos servem de trasfondo aos sofrimentos físicos e mentais de Camões, padecimentos espirituais e morais de Catharina e maquinações políticas de Pedro Giron que prepara a sua carreira política num Portugal ocupado por Espanha. Catharina que procura Camões por toda Lisboa, encontra-o finalmente num manicómio, isolado, em condições precárias. Resolve visitá-lo e o poeta, moribundo, vaticina o futuro da pátria e despede-se da sua amada infiel que traira o seu amor pela vida cómoda mas infeliz ao lado de Pedro Giron.

No final do romance o contraste de Camões e Don Pedro Giron ganha dimensões universais, desta forma o romance parece representar uma tragédia de toda a humanidade. Na luta entre as duas figuras masculinas, por obter o amor de Catharina, é a poesia que aparentemente perece, mas o cálculo cínico tão pouco pode triunfar. Camões morre em miséria, humilhado e desenganado, entrementes Pedro Giron tem o poder e o brilho, mas no fim de contas o poeta desprezado será o profeta na nação e Pedro Giron o taidor vil, e apesar de ter possuído físicamente a mulher amada, não podia conquistar a sua alma, pois ela conserva até a morte a lembrança do amor de Camões.

O romance de Zsigmond Kemény revela não apenas o conhecimento das obras literárias escritas sobre a figura e vida de Camões e um conhecimento detalhado da epopeia, que provam aqueles parágrafos nos quais cita ou resume algum trecho do poema – como por exemplo no capítulo IV, da segunda parte, quando nas divagações do cónego Fernando se intercala um resumo em prosa da estrofe 9 do último canto da epopeia –, mas podemos também concluir que o nosso escritor conhecia a

realidade física e a história de Portugal, porém subordinou os dados, factos históricos e datas aos seus fins artísticos.

A descrição de Lisboa que se abre diante dos olhos de Camões depois do naufrágio é convencional e mais ou menos verídica mas na primeira parte já se fere a veracidade histórica quando Camões, depois de separar-se de Catharina, passa anacronicamente perto do Mosteiro de Mafra, construída quase dois séculos mais tarde. O romancista, de forma parecida, baralha também outros factos e datas.

O naufrágio, onde Camões perdeu tudo, salvo os seus poemas, acontece na foz do Tejo e não no Extremo Oriente, na zona do rio Mecong. O regresso de Camões após vinte anos de ausência – lembremos que a despedida de Luís e Catharina acontece em 1554 – assim tem lugar em 1574, o que implica que a expedição militar africana e a morte de D. Sebastião sucedem quatro anos antes do que na realidade e o poeta também morre seis anos mais cedo. Para efeitos dramáticos não só se acumulam estes eventos mencionados, senão altera-se a data da morte de Catharina. Camões, segundo a sua biografia reza, tem notícia da morte de Catharina durante as suas peregrinações no Oriente, e mesmo no poema de Garrett vê a sua amada no féretro, mas no romance de Kemény a Catharina na altura do regresso de Camões é ainda uma mulher jóvem e atrativa, e assim é ela que debruça sobre o leito mortal de Camões, sentindo remorsos por toda a sua vida malbarata. A data da publicação de *Os Lusíadas* fica alterada também: são os amigos de Camões que o publicam após a morte do poeta.

Resumindo, se pode dizer que o culto de Camões penetrou tanto a sociedade húngara décimonónica, o nome e a figura do poeta foram tão bem conhecidos que surgiram várias obras de ficção protagonizadas por Camões no século XIX. Entre elas o mais importante é o romance de Zsigmond Kemény, não apenas pelo número de páginas mas também pelas dimensões humanas e conceção artística, pois Kemény serviu-se do romance, "género preferido do Romantismo, cuja teoria segundo Friedrich Schlegel é a filosofia da poesia"[7], para mostrar a vida interior e amores do génio português. Para desenvolver o seu tema, Kemény apro-

[7] Ver Papp 1914: 71. A seguir citamos livremente algumas ideias de Papp expostas na mesma página.

veitou as possibilidades que a estética romântica deste género ofereceu, e utilizou uma composição complicada, emaranhada, descontínua, onde os acontecimentos são narrados por cartas de figuras secundárias, interrompidas estas muitas vezes por intervenções líricas, poemas, lendas e contos de fadas. Desta forma este romance de Zsigmond Kemény sobre Camões não é apenas uma obra que evoca a figura do vate português mas ao mesmo tempo uma obra que tem um lugar destacado na literatura Húngara do século XIX por introduzir o romance psicológico.

Obras consultadas

ARANY János (1863). "Irodalmi hitvallásunk". *Összes művei*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1983. vol. XI.

CAMÕES, Luis Vaz de (1992). *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões.

GREGUSS, Gyula, trad. (1874). *Camoens Luziádája*. Budapeste: Athenaeum.

EÖRDÖGH István (1841). *Camoens*. Rev. *Athenaeum.* Budapeste: nros. 1 e 2 do primeiro semestre, pp. 8-14 e 24-30.

GAÁL József (1836). *A'portugali gróf*. Rev. *Aurora.* Budapeste: pp. 281-347.

HANKISS, János (1987). "Camoens élete egy magyar regényben. Kemény Zsigmond Élet és ábránd". *Bibliográfia* (szerk. Szénássyné Ludányi Valéria) Debrecen : Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtára.

JÁMBOR Pál (1863). *Hiador költői művei*. Szabadka.

JÓKAI Mór (1872). *Eppur si muove*. Www.mek.hu. 16 de março de 2007.

JÓKAI Mór (sine data) *Összes művei*. Versão digitalizada. Budapeste: Arcanum.

KEMÉNY Zsigmond (1914). *Élet és Ábránd.* Báró Kemény Zsigmond hátrahagyott munkái. Budapeste: Franklin.

KÖLCSEY Ferenc (1951) : "Nemzeti hagyományaink" . *Válogatott művei*. Budapeste:, Szépirodalmi. (2 vols.).

Nyugat. Revista literária digitalizada. http://epa.oszk.hu/00000/00022/00406/12589.htm. 21 de março de 2011.

PÁL Ferenc (1997). "Camões *A luziádok* című eposzának magyar fordításairól" (Sobre as traduções húngaras de *Os Lusíadas* de Camões). *Palimpszeszt*. Nro. 8. http://magyar-irodalom.elte.hu/ /palimpszeszt/08_szám/08.htm. 14 de março de 2007.

PAPP Ferenc (1914). " Élet és Ábránd" (Introdução). *Élet és Ábránd.* Báró Kemény.

Zsigmond hátrahagyott munkái. Budapeste: Franklin, pp. 45-72.

PAPP Ferenc (1922-1923). *Báró Kemény Zsigmond*. Budapeste: M. T. Akadémia. (2 vols.) RÁKÓCZI István (1999). "A suposta origem húngara da primeira dinastia portuguesa n'Os Lusíadas de Camões". *PortugalHungria*. Budapeste: Tipotext.

RÓZSA Zoltán, org. (1987). *Magyar-portugál kapcsolatok*. Budapest: Ed. Universidade Rolando Eötvös de Budapeste, Faculdade de Letras, Departamento de Português.

Vasárnapi Újság (1854-1860). Edição digitalizada, Budapeste: Arcanum Adatbázis. sine data.

Este estudo foi realizado com o apoio da sub-fundação "In Memoriam Klebelsberg Kuno" da Fundação Pro Renovanda Cultura Hungariae.

Texto escrito conforme o Acordo Ortográfico - convertido pelo Lince.

A ascensão do romance em Portugal: alguns apontamentos

Paulo Motta Oliveira
Universidade de São Paulo

Franco Moretti, em *A literatura vista de longe*, ao analisar o surgimento e desaparecimento dos gêneros na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX (MORETTI, 2008: 11-60), nota que só podem existir *gêneros* quando a quantidade de romances ultrapassa a capacidade média de leitura do público: sem condições de ler todos, o leitor terá, necessariamente, de fazer opções, e de escolher um livro em detrimento de outro. Cria-se, assim, a possibilidade de segmentação do mercado, e, por exemplo, um autor de romances históricos pode sobreviver sem precisar produzir romances epistolares, poderá ater-se a seu nicho, sem ser forçado a buscar outros.

Esse raciocínio parte de um pressuposto: a de que existiria um público suficientemente vasto para, *mesmo segmentado,* gerar um número significativo de leitores *especializados*. Só assim os escritores poderiam tornar-se, também eles, *especializados*. Se o raciocínio é válido para a Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, provavelmente para a França, com certeza isto não teria como ocorrer em nações pequenas, em especial se fossem pouco alfabetizadas.

Aproximemo-nos de Portugal. Em 1801 a população portuguesa, no continente, era de cerca de dois milhões e oitocentas mil pessoas, e, cinqüenta anos depois, chegou a algo em torno de três milhões e quatrocentas mil[1]. Além disto, em 1850, enquanto a proporção da população alfabetizada era 70 % na Inglaterra e 55% na França, em Portugal era apenas de 15% (CADEIAS, SIMÕES, 1999). Ou seja, nas décadas de quarenta e cinquenta do século XIX, a população alfabetizada em Portugal era em torno de 500 mil pessoas, enquanto que na Inglaterra- com uma população de 16 milhões e 800 mil pessoas em 1851 (JEFFERIES,

[1] Estes dados podem ser obtidos em http://www2.fcsh.unl.pt/atlas/lista_indice.cfm

2005) - esse número era de quase 12 milhões. Assim o mercado editorial português deveria ser algo em torno de 5% do inglês. Dificilmente um escritor, em Portugal, poderia sobreviver se dedicando a um único gênero: ou teria de transitar por vários, ou precisaria, necessariamente, manter-se com outros meios. Se pensarmos em alguns dos escritores hoje considerados canônicos do período que vai de 40 a 70 - Garrett, Herculano, Júlio Dinis, Antero de Quental, Eça de Queirós – percebemos que. todos ou vinham de famílias de posses, ou se mantiveram com outros recursos, não gerados pela literatura. A única exceção, no período, é Camilo Castelo Branco, que, para viver quase que exclusivamente do que ganhava como escritor, teve não só de manter um grande ritmo de produção - se pensarmos apenas nos romances, foram 12 na década de 50 e 30 na década seguinte - mas também produzir obras bastante diversas. Teófilo Braga, um dos primeiros a analisar o conjunto da produção do escritor, afirmou:

> O inventário bibliográfico de todas as (...) produções [de Camilo] acusa (...) a situação do escritor, que longe de poder exercer uma direção espiritual na sociedade portuguesa, obedeceu às necessidades materiais de cada dia pondo-se à mercê das exigências dos livreiros. Pelo nome dos editores se conhece muitas vezes a índole dos seus escritos; um F. Gomes da Fonseca exige livros religiosos; a empresa Comércio do Porto só paga romances da mais paradisíaca honestidade; a casa Moré propende para a preferência aos romances históricos; Chardron explora o escândalo, os livros de polémica.
>
> (BRAGA, 1892: 240-241)

Esse comentário não só mostra que Camilo teve de transitar entre vários gêneros, escrevendo para editores bastante diversos, condição essencial para tentar *viver das letras*. Mas também indica que estes editores pareciam já ter se especializado, dedicando-se a parcelas específicas do público português, o que não ocorria com os escritores. Talvez isso ocorresse pois em Portugal os poucos leitores existentes não liam prioritariamente *romances portugueses*, mas traduções. Nos anos quarenta, três es-

critores tiveram lançadas no país cerca de 25 traduções de suas obras - Eugênio Sue, Frédéric Soulié Paul Kock - , outros três cerca de 40 - Walter Scott, Victor Hugo e o visconde D'Arlincourt - enquanto Lamartine teve 61 traduções e Alexandre Dumas, 77. Já entre 1851 e 1860 parece ter ocorrido uma concentração deste mercado: foram publicadas 9 traduções de romances de Victor Hugo, 16 de um autor hoje totalmente esquecido, Emile Souvestre, 32 de Eugênio Sue e, número quase inacreditável, 109 de Alexandre Dumas (RODRIGUES 1992-1993).

Certamente caberia lembrar uma reflexão de Roberto Schwarz: "O romance existiu no Brasil antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons ou ruins, que a Europa já havia estabelecido em nosso hábitos de leitura. Observação banal, que no entanto é cheia de consequências" (SWARZ, 1981: 29). Podemos utilizar o mesmo raciocínio para Portugal. Também lá o romance chegou antes de existirem romancistas, também lá o público se habituou a ler este novo gênero em obras principalmente francesas. E quando, enfim, os romancistas portugueses passaram a existir – algo que ocorreu entre os anos 40 e 50 do século XIX (OLIVEIRA, 2008)-, tiveram de disputar mercado com a vasta produção francesa traduzida, tiveram de oferecer ao público um produto híbrido, ao mesmo tempo suculento para os leitores vorazes de Souvestre, Sue e Dumas, mas com algo a mais em sua preparação, certa *cor local*, em que o público poderia reconhecer traços de seu rosto.

Para uma melhor compreensão de como essa *aclimatação* ocorreu em Portugal seria necessário um estudo do conjunto dos romances produzidos nas décadas de 40 e 50, tarefa que escapa em muito ao que já pude realizar. Mas é viável tentar uma outra aproximação deste universo, a partir da qual será possível ter pelo menos uma primeira idéia do que foi o romance português no período. Para isto partiremos do trabalho de Sobreira, que, estudando os romances portugueses publicados entre 1840 e 1860, identificou

> as obras que gozaram de maior aceitação, mediante o número de edições que tiveram e o espaço de tempo que decorreu entre as várias reedições (...): *A Virgem da Polónia*, de José Joa-

> quim Rodrigues de Bastos; *Eurico, O Presbítero*, de Alexandre Herculano; *A Mão do Finado*, de Alfredo Possolo Hogan e *Maria! Não me mates, que sou tua mãe*, de Camilo Castelo Branco. Estas obras (...) não são apenas representativas em termos quantitativos (tiragens) mas também em termos qualitativos já que através delas é possível conhecer melhor as coordenadas mentais, os gostos e as preferências literária e estética do público oitocentista.
>
> (SOBREIRA, 2001: 3)

Concordando com o crítico, considero que uma análise mais detida destas quatro obras poderá permitir que melhor conheçamos o gosto do público do período e o tipo de romance que então era produzido.

São da década de 40 três das obras referidas, sendo a mais popular a de José Rodrigues de Bastos. Hoje totalmente esquecido (LISBOA, 1985: 502) (BUESCU, 1987: 94), foi um escritor de imenso sucesso em seu tempo. mostra-nos que este escritor tardio, nascido em 1777, miguelista talvez envergonhado, que lançou sua primeira obra quando já tinha 65 anos e o primeiro romance aos 70, era no início da década de 60 do século XIX um quase gigante (CASTELO BRANCO, 2001: 110-112) (Vasconcelos, 1861). Suas obras literárias tiveram também imenso sucesso. *A virgem da Polônia,* lançada em 1847, foi o romance português que mais edições teve até 1860, cinco no total. *Os dois artistas ou Albano e Virgínia*, publicado em 1853, estava em 1858 em sua terceira edição. Já *O médico do deserto* teve sua segunda edição em 1857, tendo sido lançada uma terceira sete anos depois[2].

A virgem da Polônia – como já o apontou Sobreira – possui 3 edições distintas. Após a primeira, as duas edições subsequentes foram de tal forma ampliadas, que cada uma delas quase constitui uma novo romance – se assim podemos designar este livro. Na sua forma definitiva a obra possui 33 capítulos. Destes apenas 19 estavam na primeira edição, de 1847, 9 foram acrescentados em 1849 e outros 5 em 1854.

---

[2] Até o momento não consegui descobrir a data da primeira edição deste livro. Ela não existe na Biblioteca Nacional de Lisboa, e não encontrei nenhuma referência segura do ano desta edição.

Basicamente o romance trata de três personagens. Maria, a protagonista, uma jovem polonesa que passará parte de sua vida em Paris, Arthur Czerki, seu pai, cuja história aparecerá a partir da terceira edição, e Júlia, amiga de Maria, que terá a sua vida pregressa contada a partir da segunda. Se o livro foi, em suas três primeiras edições, sistematicamente ampliado, o tom geral da obra sempre se manteve: uma defesa acerba do Catolicismo e de seus valores.

Neste aspecto a história de Maria é lapidar. Católica exemplar, recusa todas as propostas de casamento e passa a sua vida a realizar obras de caridade e a converter a todos à sua religião. Converte um ateu, um protestante, um judeu e um muçulmano, além de convencer um suicida em potencial a não se matar. Seus discursos ocupam inúmeras páginas, sendo, para um leitor de hoje – e imagino que mesmo para um leitor de finais do século XIX – a parte mais tediosa do livro.

Curiosamente, se o livro defende uma perspectiva ideológica bastante conservadora, conjuga esta característica com elementos modernos, com uma visão acurada do que é a literatura de mercado. O autor era, sem via de dúvida, alguém bem informado sobre a situação de seu tempo e sobre aquilo que interessava a seus contemporâneos, e conseguiu, com habilidade, colocar estes temas em sua obra.

Se analisarmos os capítulos acrescentados na terceira edição, poderemos perceber esta dupla face. Neles Arthur sai, quando jovem, da Polônia para fazer uma viagem de aprendizagem. Está na Inglaterra quando ocorre a Revolução Francesa, e é através da imprensa inglesa que observa o desenrolar dos acontecimentos no país vizinho. Uma breve referência poderá indicar a postura ideológica deste personagem:

> (...) pela leitura dos jornais, foi sabendo quanto de mais memorável ia sucedendo em França, e os acontecimentos foram muito além de seus receios.
> Entre eles, dous houve que mais vivamente o feriram e lhe fizeram perder toda a esperança: o processo e a execução do Rei, e a transformação da Igreja metropolitana de Paris em templo da razão, simbolizada por uma meretriz nua coloca-

> da no altar-mór, onde recebeu a solene adoração dos membros da municipalidade, e dos membros da Convenção.
> A revolução tinha cometido, e continuava a cometer infinidade de crimes; mas o regicídio, com quanto não fosse um crime novo, lhe parecia ser o maior que homens podiam cometer contra homens; assim como a substituição do culto do Autor da natureza, pelo de uma prostituta, lhe parecia ser o maior insulto que se podia fazer à Divindade.
> (BASTOS, 1860: 9-10)

Depois da Inglaterra, resolve conhecer os Estados Unidos. Considera o país extremamente próspero, mas, neste paraíso, nota um aspecto dissonante: a escravidão. Será este tema que passará a ser então desenvolvido, chegando Arthur - numa estratégia recorrente no livro, o encontro de seus personagens com figuras históricas – a conversar com Washington, momento em que afirmará que "A escravatura (...), é uma revolta contra a ordem, contra os fins da criação, é um roubo feito à Divindade, um sacrilégio". (BASTOS, 1860: 25-26)

Se encontramos aqui a mesma postura ideológica presente no trecho sobre a Revolução francesa, postura que percorrerá as falas de Arthur, dos demais personagens e do próprio narrador, este discurso único se conjuga, como afirmamos, com um senso acurado para as novidades de seu tempo. Os capítulos sobre o pai da virgem, acrescentados em 1854, tratam de um tema que havia entrado na moda após o lançamento em 1852 de *A cabana do pai Tomás,* de Harriet Beecher Stowe, que se tornou um sucesso mundial após a sua tradução, em 1853, para o francês. Assim, a viagem de Arthur aos Estados Unidos mostra, como já afirmou Sobreira, o *sentido de oportunidade* do autor (SOBREIRA, 1999: 71), que soube, habilmente, acrescentar à sua obra um tema então na moda, adaptando-o à sua perspectiva ideológica. Por sinal esse *sentido de oportunidade* é uma das suas marcas autorais mais significativas. Bastos saberá incorporar em sua obra uma série de temas recentes - entre outros a guerra da independência grega, a revolta dos poloneses contra o domínio russo, a epidemia de cólera de 1832 em Paris e a independência do Egito - dando a seu leitor a possibilidade de encontrar, numa obra

portuguesa, questões então candentes, assuntos que eram constantemente discutidos.

Podemos levantar algumas hipóteses para o sucesso desta obra. O público nela pôde encontrar uma série de temas contemporâneos, numa obra cujo enredo se passava fora de Portugal, com personagens de outras nacionalidades. Nesta perspectiva, o livro se aproxima das traduções que o público estava habituado a ler. Mas delas se distancia pois tudo isso era coado por uma perspectiva conservadora, por uma voz que pregava contra várias das características consideradas pelos liberais como conquistas. Uma voz, podemos pensar, que trata do moderno para defender antigos valores. Parece que Bastos, a seu modo, conseguiu construir um romance de temática européia, com um discurso bem ao gosto – o seu sucesso o confirma – do público português. Conjugando modernidade e arcaísmo, ele parece ter encontrado a fórmula perfeita para o ávido público leitor que consumiu esta e outras de suas obras: personagens e situações por vezes pouco verossímeis, ancorados na história recente, longos discursos do narrador ou dos personagens, pureza quase absoluta nas relações.

Praticamente contemporâneo, o único livro de Herculano que chegou a ter um êxito quase parecido, *Eurico o presbítero*, pode trazer novos elementos para nossa reflexão. Lançado em 1844, chegou em 1859 a sua quarta edição[3]. Interessa-me, de início , notar o estatuto da obra. Lembremos o que o narrador afirma na primeira nota de *Eurico*:

> Sou eu o primeiro que não sei classificar este livro; nem isso me aflige demasiado. Sem ambicionar para ele a qualificação de poema em prosa – que não é por certo – também vejo, como todos hão de ver, que não é um romance histórico, ao menos conforme o criou o modelo e a desesperação de todos os romancistas, o imortal Scott.
>
> (HERCULANO, 1847: 141)

[3] Não vou tratar aqui dos motivos que levaram este livro, diferentemente do de Bastos, a ultrapassar seu tempo e permanecer no cânone até hoje, aspecto que escaparia aos objetivos que temos.

Nem poema em prosa, nem romance histórico. De fato creio que podemos pensar que *Eurico* - como também ocorre com *A virgem da Polônia*, mas por motivos diversos – não é propriamente um romance. Confrontando os dois livros alguns procedimentos do livro de Herculano ficam muito evidentes, da mesma forma como perceberemos algumas outras características do livro de Bastos.

Na *Virgem* os principais personagens não se modificam apesar de todas as experiências por que passam. Neste aspecto, a concepção temporal do livro está distante daquela que Ian Watt notou já existir nos romances de Defoe, Richardson e Fielding (WATT, 2001: 9-34). No livro de Herculano, porém, a noção de que o tempo passa, e de que existe mesmo um tempo preciso para os fatos ocorrerem, é muiyo rvidente. Vejamos dois exemplos.

No capítulo "O mosteiro", quando Cremilde, a abadessa do Mosteiro da Virgem Dolorosa, vai desfigurar Hermenengarda, para que ela, como as monjas, escape aos desejos brutais dos árabes, o "ferro, porém, que descia sobre o colo da donzela foi cair com a mão de Cremilde aos pés da cruz gigante do altar. Um revés do alfanje de Abdelaziz lha cercea-ra: as sólidas grades estavam despedaçadas. A abadessa vacilou, e ao cair só pôde murmurar: - Jesus, recebe a minha alma!" (HERCULANO, 1847: 155-156). Essa morte, no último instante possível, leva a tensão ao máximo, e é graças a ela que Hermenengarda não será desfigurada nem, como as monjas, morta pelos mouros e godos que os acompanham. Quando, posteriormente, ela for salva por Eurico, isto também ocorrerá em um *turning point*: o exato momento em que ia ser possuída por Abdulaziz. Nestes dois casos temos um tempo que se bifurca: tivesse a abadessa morrido um pouco depois, Eurico se atrasado, e a história seria outra.

Há uma enorme distância entre as perspectivas temporais dos dois romances aqui tratados. O livro de Bastos lembra alguns romances franceses do século XVIII, como por exemplo *Manon Lescaut,* ou mesmo obras anteriores. Como Galaaz, as revoluções, guerras e pestes passam por seus personagens, sem que a sua inteireza seja modificada. Eurico não tem esta inteireza. É um personagem cindido, vive em um tempo de transformação, tenta modificar e é modificado pelo que a sua volta ocorre. De forma análoga, se no livro de

Bastos a unidade da obra é dada justamente pela imutabilidade dos personagens, no de Herculano o estilhaçamento do personagem acaba por se refletir, também, na própria estrutura da obra. Ela mais parece ser uma junção de partes isoladas, maiores ou menores, do que uma história consistente e amarrada, um efetivo romance.

O já referido capítulo "O mosteiro", por exemplo, apresenta enredo quase que independente da trama central. Com exceção de Hermenengarda e Abdulaziz, todos os demais personagens que nele surgem, nele desaparecem. Esse episódio acaba por ser o exemplo mais evidente de um procedimento recorrente: pequenas histórias que são somadas à principal, sem que a ela estejam vinculadas diretamente. O mesmo volta a ocorrer quando Eurico, após recuperar Hermenengarda, foge acompanhado de outros guerreiros godos, perseguidos pelos homens de Abdulaziz. Neste momento o leitor fica a saber as histórias pregressas de dois personagens, Viterico e Liuba, que só aparecem neste momento.

Poderíamos a isto somar os capítulos de quatro a sete, que são uma espécie de diário de Eurico, ou o oitavo, composto por cartas trocadas entre Eurico e Teodomiro, em que há uma evidente mudança não só no foco narrativo, mas na própria estrutura da obra, que deixa de ser um romance histórico para flertar com outros gêneros.

Esta aparente falta de unidade de *Eurico* parece-me ser fruto de uma questão mais profunda. Alberto Asor Rosa aponta que a Itália não é a pátria do romance, mas possui uma longa tradição narrativa, o que não é exatamente a mesma coisa. *Decameron*, ele bem nota, é um conjunto de histórias, e não um romance (ROSA, 2002). Não poderíamos pensar que algo de semelhante ocorre em Portugal? A tradição narrativa portuguesa – e lembremos dois exemplos, um autóctone e outro traduzido, um em verso e outro em prosa, *Os Lusíadas* e *A demanda do santo graal* – não é a de obras compostas por pequenas histórias que se somam? Parece que este livro híbrido de Herculano, mistura, entre outros elementos, de romance histórico e epistolar, pode ser visto como uma outra forma de adaptar o gênero europeu, em especial aquele cultivado por Scott, a um discurso nacional. Um embate se trava entre um tema ibérico, uma forma importada e a tentativa, por vezes mal sucedida, de adaptá-la a um estilo de narrar a que ela pouco se adequa.

Também *Maria! Não me mates, que sou tua mãe*, o maior sucesso de Camilo nos anos 40 e 50, pode ser considerado como um *quase romance*. Publicada anonimamente, este breve narrativa de um fato inusitado, pelo menos em parte verídico, teve quatro edições entre 1848 e 1852.

A obra, após a folha de rosto, começa com a seguinte introdução:

> PAIS DE FAMÍLIAS!
>
> Atendei, e vereis o maior de quantos crimes se tem visto no Mundo! Vereis uma filha matar a sua mãe, porque esta lhe não deixava fazer o quanto desejava. Vereis como essa filha corta a cabeça de sua mãe e os braços e as pernas, e vai pôr cada pedaço de corpo de sua mãe em diferentes lugares, para que ninguém conhecesse o cadáver da morta, nem a mão que a matara e despedaçara. (...) Vereis como esta filha sem alma, sem medo de Deus, sem temor das penas do inferno, é descoberta (...) por um milagre, pela providência de Deus! (...)
>
> Pais de famílias! (...) Chamai vossos filhos para junto de vós. Lede-lhes esta história, e fazei que eles a decorem, que a tragam consigo, e que a repitam uns aos outros.
>
> (CASTELO BRANCO, 1991: 5-6)

Já aqui temos resumida a história que será, depois, desenvolvida. Composto por pouquíssimos personagens, três deles centrais – Matilde, a mãe; Maria José, a filha; José Maria, o amante desta – o enredo é sumário. A filha, uma boa moça, conhece José Maria e este propõe-lhe casamento. Ela quer se casar, mas pede para que ele fale com a sua mãe. Esta "lhe disse que se ele (...) era amigo do trabalho, que ela não se lhe dava que sua filha casasse"(CASTELO BRANCO, 1991: 9). José Maria responde que "ia mandar ler os banhos" (CASTELO BRANCO, 1991: 9). Neste momento o leitor descobre os verdadeiros intentos do personagem: "José Maria continuou a ir à casa da esposada, enganando-a que se estavam a ler os banhos (...). A rapariga afez-se a ter paixão por ele, porque o via a todas as horas, e esperava que o traidor não lhe mordesse a palavra." (CASTELO BRANCO, 1991: 10). Está montado o cenário para o futuro crime. José Maria "foi pouco a pouco enfraquecendo a fra-

ca resistência que Maria José fazia ao seu brutal apetite" (CASTELO BRANCO, 1991: 10), e os dois transformam-se em amantes. A mãe briga com a filha e afirma: "Se de hora em diante aqui tornar a ver José Maria hei de queixar-me à administração do conselho que esse homem vem a minha casa contra a minha vontade, e tu e mais ele haveis de ser atrancados no Limoeiro, tu como filha desobediente, e ele como um sedutor de uma rapariga que se deixou ir de suas palavras" (CASTELO BRANCO, 1991: 13). Diante da ameaça, Maria José vai falar com seu amante, que sugere que ela mate a sua mãe. Ela acaba aceitando, e esfaqueia a mãe, depois a desmembra, e espalha as várias partes de seu corpo em trechos distintos da cidade, deixando em sua casa a cabeça. Um regedor dela desconfia, vai a sua casa, e tudo descobre. Ela é julgada, e condenada à morte.

Podemos notar, pelo sumário que fizemos, que estamos muito distante de um romance. O texto apresenta um *fait divers* narrado em tom de pregação, muito próximo da oralidade. Se esta voz narrativa parece ter uma postura aparentemente moralista, aproximando-se assim, por esta via, do tom presente no livro de Bastos, há, entre ambas as obras, uma imensa distância. Encontramos neste livro de Camilo a presença de um crime hediondo, que jamais poderia aparecer na *Virgem*. De fato há algo de dúbio nesta voz narrativa de *Maria não me mates*, pois ela vai, ao mesmo tempo, condenando e desvelando o que ocorreu, servindo assim não só para advertir, mas também para atender a certo voyeurismo mórbido de um público que gostava de fortes emoções.

No entanto este livro possui um outro aspecto interessante, que é necessário ressaltar. Teófilo Braga escreveu: "Cabe-lhe [a Camilo] a glória de ter criado um novo gênero literário – o romance burguês, fundado no conflito dos interesses domésticos e nos tipos subalternos da personalidade humana" (BRAGA, 1892: 240). Essas características estão presentes na obra que acabamos de estudar, como já havia notado Abel Barros Baptista(BAPTISTA, 1988). Assim, quando confrontado com os dois outros sucessos da década, este livro possui um enredo peculiar. Ele não se situa no estrangeiro, no meio das altas esferas políticas, nem num passado remoto em que o destino da pátria e da fé estavam em jogo. Estamos, excetuando-se o surpreendente assassinato, diante de aconteci-

mentos banais e corriqueiros que ocorreram numa família pequeno-burguesa de Lisboa, na época contemporânea. Camilo, neste livro, nacionaliza e banaliza o enredo de uma forma surpreendente, antecipando, sem via de dúvida, o que viria a fazer principalmente a partir de *A filha do arcediago*, de 1854.

Tratamos aqui de três obras escritas nos anos quarenta, das quais uma – a de Bastos – foi em parte aumentada nos anos 50. Esses três sucessos permitem, em seu conjunto, que melhor reflitamos sobre o surgimento – julgo que este seria o termo mais adequado, dada a quase total ausência de predecessores – do romance em Portugal.

Ainda não tive como confrontar estas obras com outras publicadas na década de 40, para poder tentar entender por que elas foram um sucesso, ou que aspectos possuem que as aproximam ou afastam das demais. Mas se pensarmos, por exemplo, em *Viagens na minha terra* – que, devemos notar, no período de 40 a 60 teve 3 edições - podemos talvez supor que no período os livros portugueses mais consumidos foram justamente aqueles que tentaram expressar o combate entre uma forma importada e um discurso que, de alguma maneira, se quer nacional. Embate que continuou na década seguinte, e pode ser percebido no maior sucesso editorial dos anos 50: *A mão do finado* de Alfredo Hogan.

Também Hogan é um escritor hoje desconhecido, mas não foi exatamente este o destino de seu livro. Lançado na França, *La main du defunt* foi publicado em 1853, atribuído a um certo F. Le Prince, "Pour faire suíte au roman: Le Comte de Monte-Christo par Alexandre Dumas". No mesmo ano, o livro também foi lançado em Lisboa, sem indicação de autor, pela Tipografia Lisbonense de Aguiar Vianna. Em sua folha de rosto encontramos: "A mão do finado Romance em continuação/do/Conde de Monte-Cristo de Alexandre Dumas"

Não tenho como aqui me referir ao longo e atribulado destino editorial deste romance. Gostaria apenas de notar que, na quase totalidade das vezes, ele acabou por ser incorporado à obra do próprio Alexandre Dumas. Assim, pelo menos na Itália, na Espanha e na América espanhola, em Portugal e no Brasil, a obra é considerado como sendo de Dumas, implícita ou explicitamente. Por sinal, até hoje não encontrei nenhuma edição em que Hogan apareça como

autor. Pelo menos a partir de A geração nova de Sampaio Bruno, que teve a sua primeira edição em 1886, a crítica lhe atribui a autoria do romance, dado aceito ao longo do século XX por todos os críticos que consultei, por mais que em vários países ele continue a ser publicado como se fosse do autor do *Conde de Monte Cristo*.

Cheguemos um pouco mais próximos de seu enredo. O primeiro aspecto a notar é que, em termos estruturais, o livro é bem mais consistente e conseguido que os três que antes abordamos. Estamos aqui, sem vias de dúvida, diante de um romance, em que o embate não mais produz uma obra com problemas evidentes. Mas, devemos observar, os anos 50 marcam um avanço significativo na produção romanesca em Portugal, e coincidem com o momento de surgimento de Camilo como romancista, que, o sabemos, estréia com *Anátema* em 1851, obra, não resisto a observar, que só oito anos depois teria a sua segunda edição.

Como já notei em outro momento, o livro de Hogan lança mão quase que exclusivamente dos personagens de *O conde de Monte Cristo*, e propõe, como inúmeros outros o fariam depois, uma continuação para a história do conde. Se certamente não tenho como aqui tratar deste livro em detalhe, gostaria de notar a forma bastante hábil como no romance é conjugado o modelo francês, aqui claramente seguido, com as características nacionais. Como já antes apontei, Hogan aproveita-se de um enredo que é uma descrição primorosa de um mundo laico, sem deuses e sem possíveis punições divinas, o de Dumas, para construir uma história movida pela mão de Deus:

> Deus servira-se de um homem, que muito padecera, para punir culpados que doutro modo escapariam à ação da justiça humana, e esse homem ensoberbeceu-se e exorbitou, chegando a ferir inocentes. Foi também por sua vez castigado pela mão de um criminoso, que tampouco ficou impune, apesar de mostrar-se arrependido.[4]

[4] Hogan 1925, p. 341. Na página de rosto desta edição o nome que aparece como autor do romance é Alexandre Dumas, e a mesma possui como subtítulo "Continuação d'*O conde de Monte Cristo*".

Ao reescrever este *best-seller* de Dumas, ao mesmo tempo que se servia dele, Hogan acabou por produzir um livro de grande sucesso não só em Portugal e no Brasil – em que o romance foi publicado em folhetins como se de Dumas fosse – mas em boa parte da Europa. Já refleti um pouco sobre este destino editorial em Espanha, Itália e Alemanha, países em que a Igreja Católica teve um papel importante no século XIX – e não tenho como a isto aqui voltar (OLIVEIRA, 2009). Pretendo, apenas, relacionar esta obra com as outras três que aqui tratamos, e tentar construir, mesmo que toscamente, um esboço daquilo que as une, e, em conseqüência, do público que as consumia.

De início devemos notar que todos esses livros estão diretamente relacionados com a religião. Um padre, é o protagonista de *Eurico, o presbítero*. Por seu turno *A virgem da Polônia*, trata-se, como vimos, de uma defesa exacerbada dos valores cristãos. Em *Maria não me mates, que sou tua mãe!,* como já apontamos, a voz narrativa está eivada de valores religiosos. E o livro de Hogan é uma recristianização do mundo laico de *O Conde de Monte Cristo.* Se deste núcleo ampliarmos um pouco o olhar, podemos perceber como o religioso ocupa um papel central nas obras deste período, e como, muitas vezes, os frades e padres são os protagonistas dos romance portugueses de então. Lembremos, apenas para citarmos exemplos de todos conhecidos, de *Viagens na minha terra*, *O arco de Santana*, *O monge de Cister*, *A filha do arcediago*. A religião e os padres são elementos essenciais para a produção romanesca portuguesa deste período, muito diferente daquilo que ocorria então na França, e eles continuarão, ao longo do século, a ter um papel relevante, como o prova, por exemplo, a obra de Eça de Queirós.

Contraparte desta presença do *religioso*, em todas as obras que estudamos, com exceção da de Bastos há uma forte presença da sexualidade. A cena da mutilação das freiras no mosteiro, a que já nos referimos, o crime de Maria José, ou a história, que aqui não tivemos condições de tratar, da violação de Eugênia por Vampa, esta no livro de Hogan, mostram que este ingrediente é fundamental. E muitas vezes, como ocorre nestes casos, a sexualidade aceita ou negada é descrita de forma a reforçar aspectos espantosos, horrendos ou repugnantes. Também aqui encontra-se,

podemos notar, um terreno que continuará a ser explorado, pelo próprio Eça e também por outros, como por exemplo por Abel Botelho.

Além destes dois elementos, um terceiro precisa ainda ser aqui referido. Franco Moretti, em *O atlas do romance europeu*, aponta que em torno de 1850, época que considera como a do segundo surto da ascensão do romance, a liberdade da forma havia desaparecido

> Sim, uma vez que um modelo "satifatório" é encontrado, a história de uma forma se torna realmente diferente. Por volta de 1750, na época da primeira ascensão do romance, ainda não existe tal modelo e o romance é tão diversificado, tão livre – tão louco, de fato – quanto podia ser: Sátira e Lágrimas, Picaresca e Filosofia, Viagem, Pornografia, Autobiografia, Cartas... Mas, cem anos mais tarde, o paradigma anglo-francês está no lugar e o segundo surto é uma história completamente diferente: romances históricos em terceira pessoa, não muito mais. Mais nenhuma invenção morfológica. Difusão: a grande força conservadora. Uma forma: e importada.
>
> (MORETTI,2003: 201)

Se pensarmos nas quatro obras estudadas, parece que isto não é verdade para Portugal. Delas, apenas uma, o livro de Herculano, é um romance histórico. E mesmo nele ocupa papel importante uma questão então contemporânea, a do celibato. Parece, assim, que o gosto do público português tendia muito mais para os enredos sobre a atualidade, para histórias contemporâneas que ocorreram ou poderiam ter ocorrido. A ancoragem do enredo de *A virgem da Polônia* em recentes episódios da história européia é um ótimo exemplo disto, como também o são o enredo de Hogan e, de forma ainda mais acirrada, o de *Maria não me mates*. Podemos, assim, entender o grande sucesso que, na década de 50, teria Camilo Castelo Branco. Ele trouxe o mundo contemporâneo para o centro de sua produção, atendendo, como ninguém, a este desejo do público, sem se esquecer dos padres e de uma sensualidade quase sempre presente, por mais que muitas vezes velada.

Certamente muito do que indiquei é ainda provisório e precisa ser desenvolvido, especialmente a partir do confronto das obras já analisadas com outras produzidas nas décadas de 40 e 50 do século XIX em Portugal. Apenas desta forma será possível conhecer melhor como o romance se aclimatou no país, de que forma o *modelo anglo-francês* foi nele transmutado. O que pudemos aqui apresentar foram apenas alguns apontamentos sobre a questão.

Referências bibliográficas

BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal, 1988.

BRAGA, Teófilo. *As modernas idéias da Literatura Portuguesa.* Porto: Chardron, 1892.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Dicionário do romantismo literário português.* Lisboa: Caminho, 1997.

CANDEIAS, António, SIMÕES, Eduarda. Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos nacionais e estudos de caso. *Análise Psicológica,* 1999. http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aps/v17n1/v17n1a17.pdf

CASTELO BRANCO, Camilo. *Maria, não me mates, que sou tua mãe! O cego de Landim*. São Paulo: Giordano-Loyola, 1991.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras Completas vol XIV*. Porto: Lello, 2001.

HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbítero*. Lisboa: Viúva Bertrand e Filhos, 1847.

HOGAN, Alfredo [Prince, F. le]. La main du défunt. Paris: s.n., 1853-4.

HOGAN, Alfredo. *A mão do finado*. Lisboa: Tipografia Lisbonense de Aguiar Vianna, 1853.

HOGAN, Alfredo.. *A mão do finado*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1925.

JEFFERIES, Julie. The UK population: past, present and future. *Focus on People and Migration*, 2005.http://www.statistics.gov.uk/downloads/theme_compendia/fom2005/01_FOPM_Population.pdf

LISBOA, Eugênio. *Dicionário cronológico de autores portugueses.* v.1. Lisboa: Publicações Europa-América, 1985.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

OLIVEIRA, Paulo Motta. A ascensão do romance em português: para além das histórias literárias nacionais. *Veredas*, Santiago de Compostela, n.10, p.173-182, 2008.

OLIVEIRA, Paulo Motta. *A mão do finado*: as extraordinárias aventuras de um sucesso mundial. Niterói: II LIHED, 2009. http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/ii_pdf/paulo_oliveira_mota.pdf

RÉGIO, José. Camilo, romancista português. *Ensaios de interpretação crítica*. Porto: Brasília, 1980. p. 71-165.

RODRIGUES, A. Gonçalves. *A tradução em Portugal*. 1835-1850. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

RODRIGUES, A. Gonçalves. *A tradução em Portugal*. 1851-1870. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1993.

ROSA, Alberto Asor. La storia del "romanzo italiano"? Naturalmente, uma storia "anomala". In: MORETTI, Franco (org.). *Il romanzo – storia e geografia*. Torino: Enaudi, 2002. p.255-306.

SCHMIDT, Afonso. Nota explicativa. In: HOGAN, Alfredo. *A mão do finado*. São Paulo: Clube do Livro, 1958. p.22-24

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas.* São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SOBREIRA, Luís. Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos *best-sellers* produzidos entre 1840 e 1860. IV *Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Évora, 2001. (http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/UMA%20IMAGEM%20DO%20CAMPO%20LITERARIO%20PORTUGUES.pdf.)

SOBREIRA, Luís. Uma Imagem do Campo Literário Português no Período Romântico, contributo para a história da literatura produzida em Portugal entre 1840 e 1860, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998. [Dissertação de Mestrado].

VASCONCELOS, A. A. Teixeira de. José Joaquim Rodrigues de Bastos. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil,* Lisboa, p.528-535, 1861.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. Berkeley: University of California, 2001.

Fatal Dilema de Abel Botelho
e a teatralização do conflito interior da personagem

Anabela Morais Brás
Escola Secundária Júlio Dantas (Lagos)

Cândido de Oliveira Martins
Univ. Católica Portuguesa

I

Em 1891, há precisamente 120 anos, era publicado o romance *O Barão de Lavos*, o primeiro volume da série romanesca "Patologia Social" de Abel Botelho (1855-1917), de que *Fatal Dilema* [1907] é o quarto romance. Consabidamente, a crítica literária e a história da literatura são bastante permeáveis à repetição de certos lugares-comuns, que proliferam mais ou menos acriticamente. Esse é o caso de Abel Botelho, frequentemente apresentado sob a etiqueta de *naturalista tardio*, com mais ou menos variações a este *topos* crítico de pós-naturalista ou "rótulo de naturalista" epigonal, como a de discutir o grau de ortodoxia desse programa naturalista (cf. Serrão, 1978; Simões, 1987). Neste âmbito, poucos são os estudiosos que, nos últimos anos, têm contribuído de modo decisivo para a avaliação crítica de estereótipos como esse, através do aprofundado estudo da obra deste autor, à luz de informados critérios histórico-periodológicos.

No fim de século XIX, quando já se manifestavam novas tendências estéticas no sistema literário português, os cinco volumes do referido ciclo romanesco "Patologia Social"[1] visavam consumar as orientações pro-

[1] A publicação de *ciclos*, *séries* ou *cenas* romanescas constitui uma opção muito frequente do variado programa realista-naturalista no campo da escrita ficcional – de Eça de Queirós a Émile Zola –, como forma de abarcar a diversidade do painel da vida contemporânea, tal como teorizado entre nós por Júlio Lourenço Pinto (1996),

gramáticas expostas na "explicação-programa" do "Prólogo da Segunda Edição" de *O Barão de Lavos* [1898] – a saber, proceder à análise da sociedade coeva, a partir da detida dissecação das suas anormalidades e patologias individuais:

> Por três modos diferentes se pode manifestar e exercitar a actividade humana, objectiva e psíquica. Dentro de três fórmulas fundamentais se encerra todo o campo de acção da nossa individualidade, do nosso ipseísmo, do nosso modo de ser social e íntimo. De três sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: faculdades de sentimento, de pensamento e de acção.
>
> Quando o valor de todas as três é igual, ou pelo, menos equivalente, no modalismo orgânico de um indivíduo, este realiza o tipo fisiológico banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predomínio, porém, de qualquer dessas faculdades, no doseamento dum carácter, origina desequilíbrios, aberrações e anormalismos patológicos, os quais fazem o objecto dos estudos dessa minha série de romances.
>
> *O Barão de Lavos*, e *O Livro de Alda* pretendem ser a análise de dois exemplares humanos tiranizados pela diátese das faculdades afectivas, – o caso mais comum. Nos romances seguintes, procurarei dar o translado pitoresco de caracteres em que, ainda essa e as duas outras ordens de faculdades predominem.
>
> Eis em duas palavras a génese, o pensamento inicial da série dos meus romances sobre "Patologia Social".
>
> (Botelho, 1898: VII-VIII).

Como decorre destas considerações programáticas – imbuídas de um cientificismo positivista, centrado na fisiologia e nas patologias –, e à imagem de outros ficcionistas da segunda metade de Oitocentos, o projecto estético-literário do autor passava pela construção de um amplo universo romanesco que incidisse sobre indivíduos que se destacassem por re-

em *Estética Naturalista* [1884].

velarem "desequilíbrios, aberrações e anormalismos patológicos", provocados pela falta de comedimento na gestão das "faculdades de sentimento, de pensamento e de acção". Por isso, centrado numa fauna "latrinária" (para usarmos a expressão de Joel Serrão) e tendendo para o romance de tese, o empreendimento do romancista consiste numa assumida e minuciosa análise naturalista, fundada genericamente no "método experimental", primeiramente anunciado no campo literário por Émile Zola, em *Le Roman Experimental* [1880] e amplamente cultivado por muitos dos seus seguidores europeus.

Entretanto, anote-se ainda que *Fatal Dilema* é também um romance da assumida preferência do seu autor, como confessa em carta particular, datada de 1 de Agosto de 1916, endereçada à esposa, D.ª Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos: "Entretive agora o tempo a reler a tradução espanhola de *Fatal Dilema*, que saiu bastante fiel. Lido agora assim em língua diferente, pareceu-me de outro autor, e agradou-me bastante. Parece-me que já te disse, – é dos meus livros aquele de que mais gosto."[2] Naturalmente, este elemento peritextual não pode ser descurado.

Ao mesmo tempo, e bem mais relevante para o tópico que escolhemos analisar, impõe-se uma segunda reflexão – *Fatal Dilema* é uma daquelas criações romanescas em que as tradicionais classificações genológicas têm de ser repensadas ou matizadas. Tratando-se de um romance, o modo narrativo adoptado está contaminado por uma forte e visível teatralidade. A dimensão dramática das cenas e episódios, bem como o retrato completo das figuras, assim o parece exigir.

Por outras palavras, o ponto de vista narrativo adoptado por Abel Botelho em *Fatal Dilema* valoriza, de modo manifesto, a análise do conflito interior da personagem. Neste aspecto como em outros (por ex., no recurso a um certo fatalismo, a lances melodramáticos, mas igualmente a uma linguagem vernácula), a escrita romanesca de Abel Botelho, congenialmente teatral, apresenta algumas "reminiscências camilianas" (Jesus, 1995: 723)[3]. Recorde-se, a título de curiosidade

[2] Carta inédita de 1 de Agosto de 1916 (Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa).

[3] Não por acaso, também Joel Serrão (1978: 113, 115-6), ao assinalar em *O Livro de Alda* o recurso de Abel Botelho ao tópico do "amor desenganado", também refere que o escritor procede de acordo como o "figurino camiliano"; noutro passo, o críti-

,que o admirado escritor de S. Miguel de Seide tinha falecido precisamente no ano anterior (1890).

Entre outros elementos configuradores, a teatralização intrínseca da narrativa de Abel Botelho, em *Fatal Dilema*, decorre sobretudo da centralidade do conflito (*ágon*, na terminologia clássica da tragédia grega) num amplo sentido – conflito entre personagens, conflito interior ou conflito de consciência, nomeadamente nas figuras mais relevantes – protagonista, antagonista, deuteragonista. Com um perfil e actuação mais ou menos dilemáticos, objecto de uma análise a vários níveis (falas, actos e pensamentos), a personagem romanesca em toda a sua "ilusão realista" – e sem deixar de ser elemento central da narrativa de Abel Botelho – constitui-se como um espelho privilegiado para compreender os complexos mecanismos da alma humana e da sua actuação em sociedade.

Por tudo isto – e pelo que se ilustrará seguidamente –, não surpreende que Abel Botelho se tenha entusiasmado com a redacção simultânea de uma peça teatral a partir da trama de *Fatal Dilema*, em 1893, ainda inédita. Quer na narrativa romanesca, quer nesta sua "versão" teatral, Abel Botelho procura fugir à tipificação das personagens do universo realista, acentuando antes a sua complexa individualidade. Sem com isso abandonar completamente a importância que o ideário naturalista concedia às anomalias psicofisiológicas à luz de uma preocupação analítica, "científica" e determinista, com destaque para a influência da educação, do meio e da hereditariedade. Do que resulta frequentemente uma pintura crua, centrada nos desvios e nas taras humanas, enfim, na decadência da sociedade finissecular.[4]

II

Ao centrar a atenção da narrativa na interioridade das personagens, Abel Botelho acaba por cultivar os princípios naturalistas de forma

co defende mesmo que "naquilo de mais típico ele [Abel Botelho] foi provém da linhagem literária de Camilo", já anunciando o estilo singular de Raul Brandão.

[4] Este procedimento de Abel Botelho não é um caso isolado. Relembre-se a prática de vários autores oitocentistas, franceses ou portugueses (de Zola a Camilo), que procederam a reescritas e adaptações teatrais de obras de ficção.

pouco equitativa em *Fatal Dilema*, sendo frequente, por ex., observarmos a existência de momentos que escapam ao controlo omnipotente e omnisciente do narrador naturalista que intenta a composição inicial da tese do romance. Um desses momentos ocorre após D.ª Isabel Penalva, num ataque de delírio, ter proposto a Heitor, seu amante, que se case com Susana, sua filha, para que deste modo ele possua em absoluto tudo o que lhe pertence:

> "Perante a abjecção picante da proposta, Heitor sentia-se outro; e diante dessa miragem paradisíaca em que a libertina aberração de uma histérica lhe incendiara o desejo, um violento relâmpago lhe vergastou o íntimo, enquanto se abalavam os mais imundos recôncavos da sua alma, batidos de uma rajada dissolvente."
>
> (Botelho, 2007: 149)

No segmento textual transcrito, o narrador assume uma posição transcendente, revelando-se conhecedor absoluto quer dos acontecimentos externos anteriores a este momento da acção (a enunciação da "abjecção picante da proposta" de D.ª Isabel) quer do seu efeito no espaço psicológico da personagem (a proposta operara como "um violento relâmpago" que "vergastou o íntimo" de Heitor e abalara "os mais imundos recôncavos da sua alma"). No entanto, depressa, o narrador abdica da função de enunciador único e exclusivo do discurso para ceder a sua voz à da personagem:

> " […] – Casar com Susana! Ele!?... Que barbaridade! Parecia à primeira vista uma monstruosidade, um sacrilégio... Não entraria na cabeça de qualquer. E afinal era uma coisa, sim... perfeitamente nos domínios do possível. Nem ele nem ela deviam a cabeça a ninguém... Uma infamíssima ingratidão para com a D. Isabel?... Talvez. Mas era isso da ordem natural das coisas, e em certo modo a expiação do que ela fizera ao marido. Queria lá saber! E a propósito, até nesse particular, para a pôr de bem com o mundo, este casamento lhe servia... Poria ponto a murmurações, seria o seu alvo-conduto de bom porte,

> não é assim?... Pois!... Continuar com as duas?... Não podia ser! E nada, com efeito, para garantir a honestidade da mãe, como o consórcio do seu presumido amante com a filha! – E num desconcertado impulso de singulares e monstruosos apetites, a cada momento Heitor voltava a pensar: – Susana! A incoercível Susana! A ele sobretudo, mais do que a ninguém, é que esta depuradora ligação convinha... Sempre algemado à paixão, sempre na rodilha do vício: estava farto. E o regaço puro e calmo dessa criança poderia ser o seu refúgio pacificador e santo ao seu declínio de vida, já nada distante... […] Oh, a incomparável Susana!... E afinal porque não?..."
>
> (Botelho, 2007: 149-150)

Como facilmente se observa, no extracto que transcrevemos, o narrador omnisciente, ao atribuir a sua função à personagem, através do recurso ao discurso indirecto livre, permite-nos assistir à reflexão interiorizada, não pronunciada, de Heitor. As pausas sucessivas, os paralelismos de construção, as múltiplas frases exclamativas e interrogativas demonstram a perturbação interior da personagem que se autonomiza perante o narrador, na expressão de um discurso mental que patenteia o encadeamento lógico da ponderação dos argumentos a favor e/ou contra a anuência da proposta de D.ª Isabel.

O leitor tem, assim, acesso à *corrente de consciência* – espontânea, elíptica, sincopada e caótica – que levará esta personagem a aceitar a proposta indecorosa de D.ª Isabel Penalva de seduzir Susana. Contudo, a determinado momento desta cogitação, verifica-se que o próprio narrador omnisciente – talvez sentido que já não controla plenamente o discurso, dada a sua dimensão – interrompe a enunciação da personagem ("a cada momento Heitor voltava a pensar"), assinalando, deste modo, a sua existência dentro da extensa enunciação de natureza reflexiva.

Importa, porém, salientar que a relevância das inferências deduzidas a partir dos exemplos apresentados reside na variedade e multiplicidade de discursos interiores, plenos de espontaneidade psicológica, que cunham este volume, em todos os capítulos e em sequências determinantes da acção. Sobre este propósito, observe-se ainda, a título de exemplo, os pensamentos de Su-

sana sobre a incerteza do seu destino e do de sua mãe, após a fatalidade inesperada da morte de seu pai, Eusébio Penalva:

> "– Que havia de ser dela agora? Dela e de sua mãe?... Sós as duas, sem mais ninguém amigo no mundo? Com tanta gente a quere-lhes mal, a maledicência sempre espreita, e tanta soma de coisas por que olhar e numa casa tão grande?... Era positivamente de endoidecer! Era uma sorte pior que as das feras nas selvas, ou que as pedras nos caminhos… porque estas, em suma tinham claramente marcada, e conheciam de antemão, a dura condição do seu destino! Antes tivesse ido ela, que não fazia falta a ninguém! – mas, ao pensar assim, logo os olhos de Susana voltavam a arrasar-se de lágrimas […]."
>
> (Botelho, 2007: 87-88)

Neste fragmento, o narrador apoia-se nas estratégias narrativas e discursivas já descritas mas, desta vez para anunciar as motivações que incitam Susana, inocentemente, a amar Heitor, ou seja, a sujeição às restrições impostas à condição feminina de Oitocentos, que definia as mulheres como seres social e economicamente dependentes de uma figura masculina (o pai, o marido ou o amante), impelirá Susana a contemplar Heitor como o seu possível futuro marido, como o único "amigo no mundo", capaz de arrebatar mãe e filha da "dura condição do seu destino". Em suma, este monólogo interior expressa uma das razões que estará na origem de toda a trama: Heitor será objecto de desejo por parte da mãe e da filha.

Os segmentos textuais transcritos exemplificam as considerações previamente anunciadas, mas outros há de especial interesse ao longo de toda a acção romanesca: os frequentes devaneios febris e angustiantes de D.ª Isabel Penalva, ora quando esta espera o amante ora quando se vê trocada por este, em detrimento da filha; o pensamento secreto de Susana, no momento em que confessa a si mesma amar Heitor; as considerações viscerais de um Heitor enciumado que percorre as ruas da Baixa lisboeta, no encalço de Susana e Albano, numa das suas visitas caritativas.

No fundo, à medida que a acção se desenrola, são-nos gradualmente fornecidas informações sobre a vivência interior e as motivações das

personagens, preparando-se, deste modo, o derradeiro conflito interior que culminará num desenlace trágico:

> "Como haviam tomado corpo essas relações de escândalo? Em que condições pulularam? Desde quando?... Não tinha meio de saber! Nem isso lhe importava! – Para a irreparável dissolução do seu anseio altíssimo, era uma coisa indiferente… Qualquer das duas hipóteses fundamentalmente lhe repugnava. Quer simplesmente actual, quer ignobilmente alimentada de longe, a nauseante aposição desses dois consanguíneos desejos ficava sendo uma barreira sem fim, cortando o imaculado voo aos seus votos, pondo termo sem recurso ao seu destino. De ora avante, para a sua consciência em alarme, e assombrando de morte a alada miragem da sua ventura, esse galanteio impudente havia de erguer-se sempre, como um dique de exterminio…, fazendo-a estalar de dor, ou sucumbir de vergonha… odiado como um monstro, ou temido como um perigo! Nunca mais deixaria de baloiçar-se implacável esse espantalho entre o seu coração e o seu instinto.
> E não havia por onde sair deste dilema fatal, deste abominável círculo de inferno!"
>
> (Botelho, 2007: 332)

Eis, enfim, o "dilema fatal" que intitula a obra: a confirmação de que Heitor é o amante de sua mãe e de que este relacionamento originara a morte de seu pai impõe a Susana a vivência dilemática de amar ou odiar Heitor, de ceder ou não a sua probidade ao instinto. Esta dicotomia moral encaminhará irremediavelmente Susana até à morte, uma vez que se apresenta como fatal para uma criatura frágil e virtuosamente elevada, construída segundo o figurino romântico.

Todas estas considerações permitem-nos depreender assim que, nos momentos fulcrais da intriga e, consequentemente, da trama trágica, a tessitura da ficção escapa ao narrador objectivo e desapaixonado naturalista, visto que este prefere atribui-la às próprias personagens, ao dar voz à sua mundividência interior. A sua subjectividade e os seus conflitos

interiores são a génese das conjunturas narrativas. Esta opção traduz-se, aliás, no próprio título que, desde logo, vaticina uma fatalidade desencadeada pelo "dilema" de um ou de vários dos intervenientes.

O incumprimento do preceito realista naturalista do narrador capaz de uma observação e análise minuciosas – apartadas do sentimental e do subjectivo –, relaciona-se com a própria extemporaneidade da obra romanesca de Botelho, dado que, na segunda metade do século XIX, assistimos ao progressivo esgotamento da fórmula realista naturalista, graças não só às conquistas científicas e mutações culturais de então - que tinham como panegírico a peculiaridade do sujeito individual -, mas também à gradual valorização da personagem como figura central do romance e do seu universo. *Fatal Dilema* é um exemplar denunciativo da "crise de omnisciência narrativa" e, consequentemente, da "crise do romance naturalista" que, nas palavras de Michel Raimond:

> "[a conduit à une mutation] de Zola à Alain-Fournier, de Bourget à Gide, de Balzac à Proust; du récit objectif au monologue intérieur; du roman écrit par un auteur omniscient au récit disloqué où l'évènement est successivement vécu dans la conscience de chaque personnage; du roman fondé sur l'agencement d'une intrigue au roman qui s'applique à moduler des thèmes; du roman rempli de personnages idéalisés au roman qui renonce à la raideur de l'*homo fictus* pour rejoindre la grouillante pénombre d'une âme vivante."
>
> (Raimond, 1993 : 13, 14)

Estas palavras são, de facto, elucidativas e válidas para o entendimento do uso de monólogos interiores e da preferência por uma focalização interna em *Fatal Dilema*, porém, cremos ainda que a presença destas técnicas narrativas se prende com uma outra circunstância, relacionada com a vertente menos estudada do percurso literário do autor.

Devido ao dilatado tempo que decorre entre a elaboração (1899) e a publicação do romance (1907), Abel Botelho termina-o com "Uma Aclaração" ao leitor, na qual refere que tal hiato se deve ao facto de "Pouco depois de concluído o manuscrito, seduziu-me a sugestiva exteriorização do palco,

determinando-me a enquadrar o assunto numa peça." (Botelho, 2007: 365). A peça referida é *Fatal Dilemma*[5], o drama inédito assinalado por Monique Benoît-Dupuis que nele destacou um aspecto curioso: "Sa pièce n'a rien à voir avec celle du roman." (Benoît-Dupuis, 1977: 67).

Com efeito, a acção do drama não é a adaptação teatral da acção da narrativa homónima, já que ele nos apresenta um novo conjunto de personagens que experimentam um outro enredo. Contudo, se tivermos em consideração esta constatação e o facto de que Abel Botelho se dedicou ao romance após o teatro se lhe ter revelado pouco propício (cf. Sampaio, 1931), conseguimos pressentir no volume *Fatal Dilema* a arte do dramaturgo.

Para o desejável entendimento desta última asserção, parece-nos pertinente referir a obra *La dramaturgie classique en France*, na qual Jacques Scherer sustenta que todo o conflito dramático clássico se alicerça num "debate de consciência", uma vez que as peças teatrais colocam em cena um herói que é forçado a escolher entre duas atitudes que são igualmente legítimas mas, inconciliáveis:

> "Prenant conscience de cette situation, l'héros l'exprimera un raisonnement qui pèse tour à tour chacune des deux possibilités, montre que la réalisation de chacune d'elles conduit à l'inacceptable sacrifice de l'autre et qu'il est par suite incapable de réaliser aucun des deux. Un tel raisonnement est connu sous le non de *dilemme*."
>
> (Scherer, 1970 : 67)

Assim, conclui-se que o conflito dramático clássico tem a sua origem na enunciação e experimentação de um *dilema*. Ora, tal como fora precedentemente demonstrado, também a acção do romance de Botelho é determinada por um ou vários dilemas, tendo estes tido tal preponderância na construção do romance que o autor sentiu não só o impulso de escrever uma peça teatral, como também a pretensão de demarcar a sua real importância ao integrar no próprio título da obra o termo "dilema".

---

[5] Este drama inédito constitui o *corpus* de uma dissertação de Mestrado em curso que visa uma análise comparativa entre o romance e o drama homónimos. Temos ainda a intenção de estudar, futuramente, as restantes peças teatrais inéditas, no âmbito de uma investigação mais alargada sobre a dramaturgia de Abel Botelho.

Mais: se relembrarmos o primeiro extracto transcrito, verificamos que as palavras de Heitor se assemelham ao que se denomina, em teoria teatral, de *monólogo de reflexão*, em que a personagem, face a uma escolha delicada, "expõe a si mesma os argumentos e contra-argumentos de uma conduta" (Pavis, 1999: 248). Heitor pondera as vantagens e as desvantagens do seu casamento com Susana, chegando mesmo a considerar manter o relacionamento com a mãe desta, depois de ter casado com ela. Este é o seu *dilema*.

Além disso, em Susana ecoa o espírito de outras heroínas que viveram violentos dilemas em cena e que encarnaram o conflito psicológico entre o *amor* e o *dever moral* ou o *amor* e a *razão de estado*, como por exp. Antígona de Sófocles, Fedra de Racine e Jocasta, no *Édipo* de Corneille. Com efeito, os monólogos interiores de Susana, bem como todos os outros na narrativa, sugerem-nos os monólogos teatrais que visam a exteriorização de um "debate de consciência" (Pavis, 1999: 247) sob o qual se constrói todo conflito dramático.

Esta interferência da composição dramática no discurso narrativo e/ou a assimilação de técnicas narrativas em peças teatrais têm constituído o corpo de diversos estudos no campo da investigação literária. A título exemplificativo, a propósito desta última imiscuição, Florence Fix (Fix, 2007) identificou a presença de vários elementos narrativos na escrita didascálica do teatro de Eugène O'Neill. Segundo esta estudiosa, podemos observar nas didascálias do dramaturgo americano não só uma aplicação objectiva – no sentido em que determinam as condições concretas da enunciação e do espaço cénico, desempenhando uma função predominantemente directiva –, mas também, uma utilização subjectiva, dado que elas fornecem esclarecimentos sobre os antecedentes da acção e o passado das personagens, uma descrição detalhada e interpretada da aparência e dos gestos das personagens, comentários sobre as verdadeiras motivações e intenções dos intervenientes. Tais explanações – que chegam a ser expostas em longos parágrafos ou mesmo páginas inteiras – têm o intuito de conferir um maior realismo e coerência ao enredo teatral:

> "[…] O'Neill donne à ses personnages l'assise et la profondeur de personnages de roman réalistes en offrant par le biais de la didascalie des retours en arrière et des

> explications à leur attitude, à leur aspect ou à leurs paroles sur scène; la didascalie sert à donner cohérence au discours présent, elle lui donne motivation et justification avant la prise de parole du personnage […]".
>
> (Fix, 2007: 144)

Fix conclui que o discurso didascálico em Eugène O´Neill tem em vista colmatar as insuficiências do diálogo e dos gestos teatrais na construção de uma realidade, concebendo, assim, um teatro "qui veut utiliser, emprunter, certaines commodités du roman pour compléter l'architecture du drame." (Fix, 2007: 155)

Ora, se O'Neill introduz elementos narrativos na escrita didascálica, para alcançar uma maior proximidade ao real – porque o gesto e o diálogo das personagens lhe parecem insuficientes para tal –, no romance *Fatal Dilema,* Abel Botelho recorre a situações dilemáticas teatrais, para elaborar uma intriga narrativa centrada nos desejos e nos pensamentos mais íntimos das personagens, pois, ao tornar enunciativo (exterior), todo um discurso íntimo (interior), o romancista deparou-se com as restrições da criação naturalista que organizava a trama segundo factores e acontecimentos externos às personagens. No fundo, tanto Eugène O'-Neill como Botelho resolveram as fragilidades dos géneros por si praticados, com recurso a técnicas de um outro género.

Com efeito, como dramaturgo, Abel Botelho intuiu que a acção do quarto volume de *Patologia Social* vivia do ponto de vista dilemático das personagens da ficção, daí, "a sugestiva exteriorização do palco" e a sua determinação para "enquadrar o assunto numa peça", dado que toda a narrativa é estruturada segundo conflitos interiores, tal como fora praticado na tragédia clássica grega – o *ágon* –, ou no teatro clássico, com o princípio agonístico dos caracteres da acção.

Enquanto leitores de *Fatal Dilema,* sentimo-nos frequentemente parceiros cúmplices da "corrente de consciência" das personagens, tal como nos sentimos parceiros discursivos do monologante, enquanto espectadores de um monólogo teatral. O leitor de *Fatal Dilema* é reiteradamente colocado como *voyeurs* das personagens.

A peça não chegara a ser representada, face ao "intransigente horror" ou à "precavida esquivança de várias empresas teatrais", e o escritor voltara "então à primeira forma do romance, a mais completa aliás e a mais liberta do convencional travão de preconcebidas fórmulas" (Botelho, 2007: 365). Esta última asserção do romancista não deve ser descurada, pois: por um lado, ela testemunha o receio e a resistência das empresas teatrais de Oitocentos em assumirem o papel de dinamizadores da desejada renovação teatral naturalista, uma vez que a manutenção e a continuidade das companhias teatrais dependiam do sustento do gosto do público; por outro lado, ela indicia que Abel Botelho pressentira o romance já como um cosmos passível de albergar personagens de uma complexa individualidade, por sua vez, capaz de fomentar um (novo) universo romanesco, liberto do "convencional travão de preconcebidas fórmulas", no fundo, livre das limitações da fórmula de composição da narrativa romanesca realista naturalista. Com *Fatal Dilema*, de facto, Botelho encontrara no romance a forma de expressão ideal para uma narrativa intrinsecamente teatral.

Em suma, por todas considerações precedentemente apresentadas, julgamos que um conhecimento mais aprofundado de *Fatal Dilema* – e até dos restantes volumes que formam o ciclo *Patologia Social* – passa pelo entendimento de que a sua narrativa é indissociável de uma "teatralidade interna". Pensamos ainda que o estudo da dramaturgia de Abel Botelho poderá vir a esclarecer a arte narrativa daquele que haveria de permanecer sempre refém de uma aprendizagem naturalista e de um "temperamento de feição romântica" (Serrão, 1978: p.112).

Referências bibliográficas

Benoît-Dupuis, Monique (1977). «Contribution à la bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho», in separata de *Sillages*, n.º 5, pp. 49-73.

Botelho, Abel (1898). *Pathologia Social: O Barão de Lavos*, 2.ª ed., vol. 1. Porto: Chardron [corrig.; 1.ª ed. 1891].

_____(2007). *Fatal Dilema*. Baguim do Monte: Lello Editores (Col. «Obras de Referência»; edição patrocinada pela Câmara Municipal de Tabuaço).

FIX, Florence (2007). "L'écriture didascalique chez O'Neill", in FIX, Florence e Frédérique Toudoire-Surlapierre, *La didascalie au XXe Siècle: regarder l'impossible*. Dijon: Ed. de l'Université de Dijon, pp. 143-155.

JESUS, Maria Saraiva de (1995). "Botelho (Abel Acácio de Almeida)", in *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1. Lisboa/São Paulo: Ed. Verbo, pp. 721-724.

PAVIS, Patrice (1999). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva (trad. portuguesa sob direcção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira).

PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética Naturalista (Estudos Críticos)*. Lisboa: IN-CM [1884].

RAIMOND, Michel (1993). *La crise du roman, des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, 5.ª ed. Paris: Librairie José Corti.

SAMPAIO, Albino Forjaz de (1931). *Abel Botelho, a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Empreza do Diário de Notícias, Col. «Colecção Patrícia».

SCHERER, Jacques (1970). *La dramaturgie classique en France*. Paris: A.G. Nizet Editeur.

SERRÃO, Joel (1978). "Apontamentos sobre os romances de Júlio Lourenço Pinto e de Abel Botelho", in *Temas Oitocentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, pp. 111-116.

SIMÕES, João Gaspar (1987). "Abel Botelho", in *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa das origens ao século XX*, 2.ª ed.. Lisboa: Dom Quixote.

Pulsões e diáteses na obra de Abel Botelho

Mário Bruno
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ
Universidade Federal Fluminense/UFF

Introdução

> *Abel Botelho, para mim, é escritor de saber, de vigoroso talento e de notável individualidade.*
>
> BULHÃO PATO

> *Abel Botelho tem três qualidades eminentes para ser um bom romancista, como é, as quais são: observação bem pronunciada e treinada; fidelidade na minúcia e na conglobação; bela orientação na síntese.*
>
> *Como amigo, é estimabilíssimo, como romancista, de primeira grandeza, como caráter, diamante de primeira água.*
>
> GOMES LEAL

A atmosfera de uma época terminal perpassa todo o universo de Abel Botelho. Suas obras trazem uma problematização da vida no seu processo de declínio. Sendo assim, a imagem Moral da morte como um ataque à vida cede lugar à imagem entrópica de uma vida patológica.

O que temos na obra de Botelho é, sobretudo, a captação dos efeitos negativos do tempo, entre eles: usura, degradação, desgaste, destrui-

ção, perda ou, simplesmente, esquecimento. Por esses aspectos, Massaud Moisés considerou a "Patologia social" como uma "fotografia do processo de degenerescência de uma sociedade" (MOISÉS, 1962:24). Em outras palavras, a obra de Botelho apresenta: "a derrocada da família, da aristocracia, da política, portanto, da moral individual e coletiva, e a conseqüente corrupção das consciências, em todos os quadrantes da sociedade" (MOISÉS, 1962:24).

Todo esse declínio compõe um tempo cruel que se configura numa violência muito especial (sob certos aspectos, é o mal radical). Botelho assimila, em cores fortes, o quadro natural da sociedade em que viveu. Sua pintura singular de Portugal faz merecer resistir à implacável ação seletiva do tempo. Seu Portugal, da crise do *Ultimatum* à implantação da República, é um *mundo de Caim*. E dele, Abel Botelho faz o diagnóstico das morbosidades dessa época, pois como diz Deleuze: "os autores naturalistas merecem a designação nietzscheana de médicos da civilização" (DELEUZE, 1985:159).

1. O barão, sua etiologia, seu abismo

Os personagens de Abel Botelho são marcados por dois aspectos diferentes da morte (sobre a duplicidade da morte, ver BLANCHOT, 1987:118). Há para eles uma morte que podemos enfrentar numa luta, ou juntar-se a ela "sem remédio" num presente que tudo faz passar, cuja anulação representa um retorno à matéria inanimada, numa espécie de entropia. Mas há uma outra estranha morte que atira os personagens para fora de seu poder de começar e acabar, tornando-os desligados de si mesmos como se vivessem num desaparecimento pessoal interminável.

É na relação indecidível entre essas duas mortes que encontramos as denominadas *diáteses*[1] botelhianas.

[1] A teoria das diáteses constitui uma espécie de kantismo na obra botelhiana. As faculdades humanas em acordo podem ceder lugar a um desacordo no qual uma das faculdades passe a tiranizar as outras, gerando desarmonias e aberrações patológicas. Abel Botelho, ao longo de sua obra, enumera diversas diáteses, porém distingue claramente três tipos: de sentimento, de ação e de pensamento.

Em torno dessas diáteses, giram as razões do desfibramento de D. Sebastião, cujo título de nobreza dá nome à obra *O barão de Lavos*. D. Sebastião é um aristocrata decadente que se apaixona por um oportunista, o jovem Eugênio. Tomado por seu desejo, ou melhor, por sua idéia fixa, o barão passa a sustentar Eugênio e o introduz no seu meio social e familiar. Sem nada notar, D. Sebastião acaba por favorecer o adultério de sua esposa com o seu próprio amante.

O barão de Lavos é um livro sobre a ruína de um país. O nome de D. Sebastião já nos remete ao trágico rei que morreu sem deixar herdeiros. Não por acaso, o barão é estéril.

A decadência do personagem D. Sebastião é, do ponto de vista moral e físico, a decadência de Portugal. E ironicamente o amante do barão traz em seu nome a referência à eugenia ou purificação da raça (sobre a eugenia em *O barão de Lavos*, ver ESCOBAR, 2008:19-24).

Em tudo isso, observamos uma certa morbosidade ou um destino entrópico, bem ao sabor do *fin-de-siècle*: a ruína de uma nação, a decadência de uma classe, a dissolução da família, a degeneração física e moral do barão.

Todavia, há uma estranha morte que se disfarça sob todas as idéias fixas de D. Sebastião. Nele, ao se por a amar Eugênio, é a morte que transborda como se viesse de um fundo silencioso a cindi-lo, separando-o de si mesmo. Trata-se de uma fenda para além de todos os instintos e o que essa "fissura designa ou antes o que ela é, este vazio, é a Morte" (sobre a fissura, DELEUZE, 1982:336), a pulsão de morte.

A fissura de D. Sebastião é o que ressoa, através da gravura de Coryn Boel (sobre o "Rapto de Ganimedes" em *O barão de Lavos*, ver ESCOBAR, 2008:61-9), em seu temperamento nervoso e sangüíneo. No começo, ela substitui os objetos aos quais ele renunciava, não por pudor ou remorso. As abstenções do barão vinham de complicados arabescos ligados à fantasmática gravura, nela se passa o que se passa em Portugal e até mesmo na humanidade: a tirania dos desejos cegos e a passividade dos que obedecem (BOTELHO, 1982b: 55-6). Na gravura está o rumor dos instintos que remetem a uma fissura secreta (pulsão de morte); ela é o grande Fantasma que se repete em todos os temas e situações do livro. O objeto fantasmagórico, na sucessão dos planos visíveis

da obra, é a testemunha inexorável que simboliza o destino trágico do barão. Corresponde à velha mãe do assassinado que assiste em *Teresa Raquin*, obra de Émile Zola, muda e paralisada à decomposição dos amantes (sobre Zola, ver DELEUZE, 1982:340).

Porém, no romance, a gravura de Coryn Boel traz também o essencial da epopéia, gênero no qual os deuses, ativamente, desempenham, a sua maneira, num outro plano, a aventura dos homens.

Sendo assim, a tragédia reflete-se num *epos*. Se por um lado, a gravura é uma transcendência, um juiz, o papel símbolo de um deus trágico, e a aventura dos instintos humanos refletindo o *logos* representado pela fixidez do deus Júpiter; por outro lado, a divindade se torna devoradora, um mau *cronos* e temos, com isso, o caráter pagão da epopéia. O que ocorre é a oposição do destino épico ao destino trágico: o espaço aberto da epopéia contra o espaço fechado da tragédia. Em outras palavras, a gravura desempenha o papel trágico de testemunha e juiz que competiria a um deus; ela também opera a grande manobra, traçando o espaço aberto na escala de uma Nação e de uma Civilização.

A epopéia objetiva a personificação de uma coletividade. Tendo como fulcro um espaço, um evento, o épico pretende configurar um mundo total: os conquistadores e os conquistados.

A gravura de Coryn Boel, idéia fixa de D. Sebastião, é a representação épica da pulsão de morte. A Nação e a Civilização são avaliadas do ponto de vista das suas fissuras. Assim como Zola (ver DELEUZE, 1982:341), Abel Botelho restaura o épico. Seus romances vão até onde vai a fissura. Nesta obra botelhiana, os baixos instintos se reduplicam numa pulsão de morte que se reflete contra si mesma, na autodestruição do herói do romance (o barão). É o que Deleuze denomina de transmutação dos instintos no elemento puro da Morte: o "final épico da volta da morte contra si mesma" (DELEUZE, 1982:342). Em *O barão de Lavos*, essa transmutação se dá de forma ambígua através da figura de Eugênio – aquele que traz a eugênia e irá encerrar a árvore genealógica do barão.

2. Mário, sem energia de emancipação

Na seqüência desse raciocínio, evocamos *O livro de Alda*, note-se que há uma simetria entre os dois primeiros romances que compõe a "Patologia social". Ambos têm como denominador comum o encontro do personagem central com alguém que passa a obsedá-los. Daí decorrem movimentos descendentes e ânsias eróticas num torvelinho voraz. *O livro de Alda* é composto por uma série de cartas escritas pelo personagem Mário. No início do romance, sabemos que o autor das cartas, um rapaz de origem modesta, está prestes a se casar com Branca, uma jovem de outra extração social. Mas, ao acaso, num carnaval, ele conhece Alda, uma prostituta muito sedutora. Alda parece ser o duplo de Eugênio d'*O barão de Lavos*. Tal qual o rapaz protegido por D. Sebastião, Alda é formosa e possui no corpo "a sublime proporção" (BOTELHO, 1982c: 31). Fora isso, ela é sustentada pela Marquesa de Águas Belas. Esta aristocrata paga à Alda para ter com a rapariga "relações místicas" (insinuação de lesbianismo) e para que sirva de modelo às suas esculturas (BOTELHO, 1982c: 192). Tomados pela atração física, Mário e Alda tornam-se amantes. Entretanto, sem coragem para escolher entre as duas, ele permanece preso ao noivado com Branca:

> E vivia magnificamente bem assim, baldo à tristeza, alheio a cuidados, embalado ao concerto efêmero de duas funções manifestamente incompatíveis, entre dois pólos diametrais do amor (...). Um cinismo natural e espontâneo, uma diátese de depravação.
>
> (BOTELHO, 1982c: 143).

Tentando enganar duas mulheres, Mário acaba sendo descoberto em suas pueris artimanhas. O resultado dessa indecisão é que Branca e Alda o abandonam. Desesperado, ele caminha a passos largos para o desequilíbrio, culminando num suicídio frustrado.

Uma linha de inspiração aparentemente cristã se traça em *O livro de Alda*. De um lado temos Branca, na sua quase transcendência, "o branco mundo distante de idealidade" (BOTELHO, 1982c: 289). Ela é a guardiã que preserva a Ordem em nome de uma necessidade moral ou religiosa.

Do outro lado, temos Alda, vinda do mundo sombrio da prostituição, "a feuda matéria ardendo" (BOTELHO, 1982c: 289).

Não obstante, leiamos com o olhar mais atento o modo como Abel Botelho integra essa dualidade na construção do romance:

> Era uma formosura toda feita de suavidade e de perdão, mimosa, suplicante... parecia como que pedir que a guardassem indemne a toda paixão sensual; e todavia se o seu amado o exigisse, deixar-se-ia talvez imolar mansamente. Receberia as cálidas imposições do amor numa impassibilidade de santa e oferecer-se-ia em holocausto com uma estática designação de mártir que mede bem o valor ao sacrifício.
>
> (BOTELHO, 1982c: 104)

É evidente que Branca apresenta um perfil romântico, ou quase bíblico. Porém há um outro sentido que o texto nos convida a buscar. Podemos perceber uma ambigüidade na descrição da personagem que simboliza o Bem (o *Agnus Dei*). Observem o que nos diz o narrador: "Durante muito tempo vivi na persuasão de que ela tinha os olhos claros – quando estes eram negros como dois lagos de treva" (BOTELHO, 1982c: 104). A expressão "como dois lagos de treva" nos remete ao pecado, ao sofrimento, à morte e ao Mal. Há uma aporética profundidade, talvez uma disparidade de princípio na descrição. Além disso, sob o manto de pureza, Branca é "uma tuberculosa insipiente, dizem os médicos... precisa de um inalterável sossego, dum conforto e repousos absolutos, pra lograr viver" (BOTELHO, 1982c: 106). No quadro geral das patologias botelhianas, ela é a imagem da Morte.

No outro pólo, quanto aos olhos de Alda, declara o narrador-personagem:

> Pois esses belos olhos de esmalte eram meu desespero e o meu encanto (...). Por detrás dessa translúcida pupila azul, como através dum cristal cianurado, a fragmenteira alma da minha amante entrincheirava-se-me... fazia negaças.
>
> (BOTELHO, 1982c: 149).

Os olhos de Alda também são chamados a fornecer não uma solução, mas um enigma.

Fora isso, a atenção concedida à Alda faz com que a narrativa a apresente mais como vítima do que como algoz. Vejamos as origens da personagem: "esse pobre anjinho, assim de repelão atirado ao mundo, grafo originalmente de duas faltas" (BOTELHO, 1982c:156) foi criado na promiscuidade da rua, tendo como tutor um tio libertino e sem escrúpulos. Aos doze anos "colheu a certeza das infames tenções do velho [o tio] sobre ela" (BOTELHO, 1982c:159), não hesitou e fugiu à noite sorrateira e descalça.

Inevitavelmente nos sensibiliza a história de uma menina sozinha, um anjo que se torna decaído num mundo de adultos perversos.

A questão botelhiana é: a escolha está para além da alternância dos termos. Não se trata de escolher entre a Carne, Alda, e a transcendência, Branca. Não é escolha nem do Bem nem do Mal. Como nos diz Deleuze (DELEUZE, 1983:146), quando tomo consciência da escolha, colocando os termos numa balança, é porque já não há mais "escolhas que não possa fazer".

Ao se sentir sem saída, Mário caminha para degenerescência entrópica. Os acontecimentos se avolumam e ele se conduz de baixeza em baixeza. Numa espécie de fim de linha, põe-se em direção à morte pessoal. O negativo do personagem Mário se dá a partir da sua falta de vontade, ele quer tudo pela metade, não sendo capaz de encontrar um todo espiritual aberto para suas escolhas.

O livro de Alda aprofunda uma idéia que já se encontrava em *O barão de Lavos*. Ou seja, para além das razões atávicas e dos determinismos orgânicos, há uma fissura, uma diátese, uma pulsão de morte silenciosa que pode precipitar a degenerescência dos personagens, mas que não se confunde com a decrepitude. Essa fissura formiga nas bordas da doença (o caso do barão de Lavos) ou de um corpo sadio (o caso de Mário), mas não é uma entidade psicofisiológica, ela tem o seu próprio fio condutor e remete a uma situação-pulsional-limite: é preciso escolher a escolha (DELEUZE, 1985:146). A pulsão de morte atravessa Mário como um devir. Escolher o devir, afirmar o acaso seria a "escolha pela potência de recomeçar a cada instante" (DELEUZE, 1985:147). Portanto, o livro

conta a história de um personagem que se degenera e quase morre dividido entre falsas escolhas. Sem que encontre o que Deleuze denomina de "a escolha da escolha" (DELEUZE, 1985:146), a escolha de um modo de afirmar a existência.

3. Uma mulher fora e dentro do mundo dos homens

Se *O barão de Lavos* e *O livro de Alda* constituem as errâncias de Caim, ou de um mundo de homens marcados pela degradação; *Fatal dilema* traça a errância de Eva. Reparemos nas palavras da personagem Isabel numa conversa com a peçonhenta Condessa de Malpartida:

> – Seguramente, Eva, com seu pretendido erro, foi genial. Foi a grande precursora da vida da alma! Atacando corajosa a árvore do Mal, tornou-nos a vida aceitável... fez essa prodigiosa sementeira do Belo e do Bom sobre a terra, que nos enflora a existência e nos faz pensar no Infinito (BOTELHO, 1983a: 76).

Fica nítido que Isabel não está apenas referindo-se à temperança do Éden, ela está falando de si própria. Foi preciso um pecado para que a vida se tornasse aceitável. Ela é a própria Eva. O que se configura é a idéia de uma mulher originária, mais adiantada que o meio, fora e dentro do mundo dos homens, sendo ora a sua vítima, ora a sua beneficiária.

Isabel, a linda filha de uma chilena sensual, casou-se aos quinze anos com Eusébio Penalva que "orçava pelos 50" (BOTELHO, 1983a: 48). O casamento não lhe foi imposto, porém chegou na sua vida como um *fatum*.

Isabel tinha pelo marido um sentimento de dever e gratidão, mas desprezava-o suficientemente para que ele ficasse muito abaixo do "âmbito de suas preocupações, e fora do alcance de visão do seu desejo". (BOTELHO, 1983a: 51).

Não há propriamente um determinismo inexorável na traição de Isabel, ela apaixona-se por Heitor, um amigo da família, e torna-se sua amante.

Isabel não se sente culpada por seguir os impulsos do coração. Vejamos suas palavras: "Procurei singelamente, à minha alma e aos meus

nervos, a posição de atividade a que tinham direito. É no que se resume a vida. Creio ser isto um ato puramente natural, e perfeitamente legítimo, portanto" (BOTELHO, 1983a: 63). Ela tenta, a sua maneira, reinstaurar uma forma legítima de amor.

Não obstante, *Fatal dilema* tem uma prefiguração trágica. O romance já inicia com a morte de Penalva e tudo se direciona para morte da filha de Isabel, Suzana.

Suzana apaixona-se por Heitor sem conhecer a fatal verdade, eis o desfecho trágico. Que verdade é essa? O romance insinua sem dizer claramente: "Suzana era o adorável documento público da impotência de Euzébio" (BOTELHO, 1983a: 85). Pela sua impotência, Euzébio não é pai de Suzana? Ela estaria apaixonada, não apenas pelo amante da mãe, seria seu amor incestuoso?

Abel Botelho vai até onde vai a diátese de seus personagens. A diátese de Heitor é sua passividade e seu hedonismo sem escrúpulos, conjugados às suas insalubres ambições. Suzana, no seu sonambulismo, caminha para a "passiva libertação" (BOTELHO, 1983a: 93) do mundo. Ela é atravessada por um fundo silencioso de morte: uma morta-viva no seu gongórico quarto afastado dos demais quartos da casa em que vive (BOTELHO, 1983a: 88-9). A diátese de Suzana é sua histeria de conversão expressa, no final do romance, numa paralisia não orgânica. Curiosamente, o médico da família cuida da personagem através de hipnose. (BOTELHO, 1983a: p.437). O que parece ser uma referência aos tratamentos de Charcot e Freud naquela época.

Em *Fatal dilema*, não há, como em O barão de Lavos, uma história duplicada por um *epos*. A pulsão de morte, silenciosa, atravessa a narrativa como um *fatum* e tudo ocorre em dois níveis: o do amor e o da morte. O drama tácito da família acaba por se refletir no quarto isolado de Suzana, no seu mutismo. Essa personagem retoma a intensidade trágica representada pela velha Madame Raquin – testemunha de expressiva fixidez (sobre *Thérèse Raquin*, ver DELEUZE, 1982:340-1) em *Teresa Raquin*, de Zola.

Porque o termo *fatal* no título do romance? A concepção de fatalidade, que podemos denominar de popular – a imputação de causas fatalísticas a uma série de coincidências inexplicáveis, mais especificamente

desgraças ou acasos infelizes – não explica o tom trágico devidamente situado no romance. Vejamos as palavras do personagem Albaninho, que resume uma questão fundamental nesta obra botelhiana:

> É da idade, não há que ver... Oh, meu filho, esta coisa é fatal e biologicamente explica-se... Na mocidade, bem vês, a progressiva expansão da nossa entidade moral e material é por essência absorvente, tem o despotismo da sua condição orgânica. É quando sobre o ambiente o nosso individualismo galga, sobrepuja, impõe-se. A lei do nosso desenvolvimento. (...) Começa a dissociação da nossa alma, e na íntima evidência que vamos de novo integrarmos com a Natureza, esse comovido interesse objetivo é o primeiro passo para o regresso à sagrada pacificação das coisas...
>
> (BOTELHO, 1983a: 19-20).

Fatal dilema é um livro sobre o que o que se tenta iludir ou viciar num "jogo de par ou ímpar" (LACAN, 1998:44). Sobre o que Jacques Lacan nomeia de a "cifra do nosso destino" ou a nossa *Tyché*: "essa presença da morte que faz da vida humana essa *sursis* obtida de manhã em manhã (...)" (LACAN, 1998:44).

4. O sublime fanatismo de Mateus

O prólogo (BOTELHO, 1982:5) de *Amanhã* nos diz que a obra irá tratar do mais "complexo dos problemas sociais", pois nela "bacilam e fermentam" os "tragicamente desoladores aspectos da Miséria". As palavras "tragicamente" e "Miséria" são aqui inseparáveis da ironia botelhiana que está presente em todos os seus romances, porque neles há sempre um sem-fundo, um fundo indiferenciado, que nos remete ao pensamento trágico, e como nos diz Deleuze (DELEUZE, 1982:142), ao "tom trágico com o qual a ironia mantém as mais ambivalentes relações".

O fundo indiferenciado é a própria pulsão de morte, ou a fissura cerebral da personagem de *Amanhã*, a "hipertonia cerebral" (BOTELHO, 1982a: 337) de Mateus ou sua diátese.

Mateus é um dúbio herói prometéico, investido da missão histórica de libertar a classe operária portuguesa. Aparentemente, ele renuncia a tudo que o possa afetar, seu único objeto é a política, mas a Idéia de Morte está sob a sua idéia fixa.

Não por acaso, há uma longínqua semelhança entre Mateus e Lantier de *A besta humana*. O personagem de Zola havia renunciado a tudo que o afetava, seu único objeto era a máquina a vapor (a locomotiva), sua idéia fixa; até o seu encontro com Severine. O mesmo ascetismo ocorre com Mateus; até o seu fatal encontro com Adriana. Em ambos, a fissura, ou a diátese, introduz a Morte. A pulsão de morte se disfarça sob todos os apetites. A fissura conduz tanto Lantier quanto Mateus ao suicídio.

O texto do romance delineia uma sátira contundente, uma análise biliosa da aristocracia, da burguesia, da Igreja, dos operários e do sectarismo político em Portugal.

Mateus, tomado pelo seu individualismo "evangelizador" (BOTELHO, 1982a: 81), quer junto com emissários da Internacional Socialista realizar uma revolução operária em Portugal.

Criticamente, temos no romance o que Kant denominou de o sublime do fanatismo (*Schwärmerei*) naquele que profetiza o amanhã. Nas palavras de Slavoj Žižek: "(...) o fanatismo [*Schwärmerei*] é a ilusão louca e visionária de que podemos ver ou apreender imediatamente o que está além dos limites da sensibilidade" (ŽIŽEK, 1992: 128).

Tudo nos leva a crer que Mateus iria até o fim em seus propósitos. Entretanto, o jovem se apaixona por Adriana, a filha dos donos da tecelagem na qual ele trabalha. Esse amor trava a "limpidez rasante da trajetória" (BOTELHO, 1982a: 410) do herói.

O romance termina com a revolta debelada e Adriana conseguindo afastar Mateus do movimento armado que pretendia destituir o poder da elite patronal portuguesa.

Há o leitor ainda que deter-se a examinar o desfecho do romance nas sua implicações com a estética finissecular. Simbolicamente, a morte de Mateus é uma alusão irônica a um dos emblemas do decadentismo. O êxito de Adriana significou politicamente a cabeça de Mateus. As últimas páginas de *Amanhã* ressoam com o Velho Testamento e com a cena final da obra de Oscar Wilde, *Salomé* (1892). Adriana, as-

sim como a filha de Herodias em relação a Iokanaan, João Batista (WILDE, 2003:80), conjugando desejo e poder, encerra o percurso apostolar ou messiânico de Mateus.

5. As órbitas do poder e os burlões do mando

Em *Próspero Fortuna*, a pulsão de morte faz uma aparição mais sutil na ontogênese das personagens; ela está presente no que se desfaz e no que se precipita ao se desfazer. Com efeito, é o tempo naturalista. O mesmo mau *cronos* que rege o mundo pulsional de outras obras botelhianas.

Próspero Fortuna é um advogado medíocre que sai de Régua, ultrapassando sua medida em Lisboa, motivado por um oportunismo ambicioso. Regido por sua autolatria e apoiado pelo infiel amigo Matias Picão, entrega-se às mazelas da cidade e da política. A corrupção é mostrada em vários níveis. Chegando a Lisboa o "herói" vai trabalhar no "infecto jornal" (BOTELHO, 1983b: 110) Noticiário. Próspero nada escreve, em virtude da "esterilidade irritante do seu cérebro" (BOTELHO, 1983b: 124), apenas se apropria dos escritos do intelectual Aires Pinto, modificando-os ao bel prazer. O romance mostra as relações entre política e jornalismo como algo que se passa num "antro dantesco" (BOTELHO, 1983b: 110) no qual o critério é "atamancar as botas do poder" (BOTELHO, 1983b: 85).

Massaud Moisés tem razão ao dizer: "a política que se estampa no romance, a começar de seu protagonista principal, é marcada de alto sentido de 'salve-se quem puder'" (MOISÉS, 1962:37). É uma análise do "assalto aos postos e as posições de mando" (MOISÉS, 1962:37).

Próspero Fortuna é um romance sobre a decadência da política e das Instituições. Os sustentáculos da Nação e do Regímen apresentam-se entregues a uma grossa vida de corrupção.

O personagem principal do romance, chegando à capital, encontra a máquina política e administrativa do país funcionando num prostíbulo. Próspero tomado por fantasmas oníricos de poder (sua diátese) (BOTELHO, 1983b: 86) identifica-se com a falta de hombridade geral e com as transações econômicas que visivelmente debilitavam o país.

Em *Próspero Fortuna*, vemos nitidamente o que Deleuze denomina de lei ou destino negativo da pulsão (de morte): o qual "consiste em apossar-se com astúcia, mas violentamente, de tudo que *puder* num dado meio, e, se puder, passar de um meio para outro" (DELEUZE, 1985:163). É essa lei que leva Próspero às minúcias da "baixeza moral" (BOTELHO, 1983b:184), porém ela também está expressa nas ganâncias sem termo de Matias Picão e nas "ciganagens" sórdidas de um Furtado Dantas (BOTELHO, 1983b: 216).

No romance *Próspero Fortuna*, as personagens mais marcantes não se confundem necessariamente com a decrepitude orgânica. Excetuando a figura do rei, elas são dotadas de vigor e saúde. As degenerescências não se explicam por um psicofisiologismo, mas por uma pulsão insaciável.

Existem, em *Próspero Fortuna*, dois mundos em que as pulsões esquadrinham e esgotam o meio até a degradação. São eles: o mundo monárquico em ruína e o mundo maleável e ladino do liberalismo.

A Abel Botelho devemos uma descrição bem acentuada da entropia melancólica do "aparato teatral do poder monárquico" (BOTELHO, 1983b: 174).

A monarquia havia se tornado, nos fins do século XIX, uma espécie de "arremedo fúnebre do passado" (BOTELHO, 1983b: 170). Nela, a ruína orgânica do monarca coincidia com a "monotonia de freirática" (BOTELHO, 1983b: 171) de um cenário, totalmente debilitado, composto por "apáticos boçais e embonecados guardas" (BOTELHO, 1983b: 172) que já antecipavam na porta do palácio a evidência dolorosa e precária do fim de uma época. Temos com isso "a figura tábida do rei, amarfanhado, sumido em obediente holocausto pra ali trazido a uma extenuante exibição com o que já não podia" (BOTELHO, 1983b: 176). Essa imagem parece entrar em circuito com o que nos diz Žižek, relendo o sublime hegeliano enquanto encarnação do Nada: "(...) o Estado como organização racional da vida social é o corpo imbecil do monarca" (ŽIŽEK, 1992:131). Nitidamente, a descrição do corpo do rei é também a definição da própria monarquia expirando: "a desmantelada carcoma do esqueleto – como sobre uma velha roca de engonços" (BOTELHO, 1983b: 176).

Por outro lado, temos o liberalismo expresso num diagnóstico da sociedade portuguesa lisbonense. Lisboa é vista como um grande lupanar composto por seus deputados, ministros, repórteres, uma fauna de homens, todos querendo tirar proveito de uma nação enferma. A cidade de Lisboa, neste romance, é a expressão de um liberalismo corrupto que usa e devora tudo e todos. Isso fica muito claro no caso do vinhateiro Lourenço Nóbrega que chega a Lisboa como um arrogante dominador e acaba sem prestígio, sem proveito, sem valor e sem brio, numa "miseranda jornada de pedinte" (BOTELHO, 1983b: 155).

Na lógica da cidade devoradora, o servilismo e a ganância são erigidos ao estado de pulsões elementares. As pulsões esquadrinham o meio e os homens (rapinas) cada qual escolhe seu pedaço fazendo propagar a degradação. A cidade corrompida arranca, dilacera, mergulha todos na sua insaciabilidade pulsional. O próprio Próspero Fortuna torna-se, enquanto predador e presa, o que Deleuze denomina de "o objeto deformado de que o ato da pulsão se apossa" (DELEUZE, 1983:163).

Referências Bibliográficas:

BENOIT-DUPUIS, Monique (1977). *Contribuition à la bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho*. Sillages, separata.

_____ (1984). "Vingt-trois discours, conférences et une chronique d'Abel Botelho", *in Le roman portugais contemporain*. Actes du Colloque 24-25 octobre 1979. Paris: Fundation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

BICHAT, M. F. X. (s.d.). *Recherches physiologique sur la vie et la mort*. Paris: Fortin, Maison et CIA.

BLANCHOT, Maurice (1987). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.

BOTELHO, Abel (1982a). .*Amanhã*. Porto: Lello e Irmão.

_____ (1983a). *Fatal dilema*. Porto: Lello e Irmão.

_____ (1982b).*O barão de Lavos*. Porto: Lello e Irmão.

_____ (1979). *Obras completas*. V. 1 e 2. Porto: Lello e Irmão.

_____ (1982c). *O livro de Alda*. Porto: Lello e Irmão.

_____ (1983b). *Prospero Fortuna*. Porto: Lello e Irmao.

BRUNO, Mário (2004). *Lacan e Deleuze*: o trágico em duas faces do além do princípio do prazer. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

DELEUZE, Gilles (1985). *Cinema I.* A imagem movimento. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense.

_____. *Lógica do* sentido (1982). Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva.

ESCOBAR, Simone Cristina Manso (2008). *Rapto de Ganimedes*: signo da essência do barão de Lavos. 2008. 73p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LACAN, Jacques (1998). *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Zahar: Rio de Janeiro.

MASSAUD, Moisés (1962). "A Patologia social de Abel Botelho", *in Boletim* número 263, cadeira 14 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo.

WILDE, Oscar (2003). *Salomé*. Trad. João do Rio. São Paulo: Matin Claret.

ŽIŽEK, Slavoj (1992). *Eles não sabem o que fazem.* O sublime objeto da ideologia. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar.

ZOLA, Émile (1989). *A batalha do impressionismo*. Trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____ (s.d.). *A besta humana*. Trad. Galvão Queiroz. Rio de Janeiro: Bloch Editores.

_____ (1995). *Do romance*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora da USP.

_____ (1979). *Teresa Raquin*. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores.

O Rapto de Ganimedes: signo da essência do Barão de Lavos

Simone Cristina Manso Escobar
Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ

Abel Botelho, seu tempo e sua obra

O século XIX consolidou-se como a era da revolução dos conceitos. Tudo foi questionado: a moral, as ideologias, a ciência, a política, a família e, sobretudo, a sociedade. O continente europeu assistiu a um crescente desenvolvimento das ciências sociais e naturais.

Augusto Comte concebe o positivismo, teoria segundo a qual tudo pode ser explicado à luz da ciência; Hypolite Taine teoriza o determinismo, postulando que o meio, a raça e o momento histórico determinam as diretrizes do comportamento humano; Darwin desenvolve a lei da seleção natural, segundo a qual só os mais fortes sobrevivem, pois a natureza seleciona os que devem continuar a procriar; Proudhon aparece como o precursor do socialismo.

Os jovens do século XIX são permeados por idéias renovadoras. Embora Portugal, geograficamente, fizesse parte do continente europeu, o país estava aquém dos avanços e progressos que ocorriam na França, Itália, Alemanha e Inglaterra. Essas nações viviam grandes transformações nas esferas: social, filosófica, econômica, cultural e ideológica.

Toda essa ebulição revolvia a rebeldia nos espíritos progressistas dos universitários portugueses, principalmente os de Coimbra, que tinham como objetivo colocar Portugal num lugar à altura de seus vizinhos empreendedores.

País ainda predominantemente moralista e católico, Portugal vivia sobre os dogmas da Igreja e sob o consenso clerical, portanto, não prestando a "devida atenção" ao progresso e à ciência de que tanto se falava em todo continente. Por tais motivos, a nova geração, que seguia Victor

Hugo, Hegel, Proudhon, entre outros, decidiu que iria modificar e modernizar Portugal, tirá-lo da estagnação e colocá-lo definitivamente no século XIX, resgatá-lo de uma cultura atrasada com ideais sem perspectiva . Enfim, de um futuro desastroso e sem esperanças. Já não suportavam mais um povo apático e uma burguesia medíocre.

A França é pioneira na abertura desses novos tempos de idealismo e revoluções, seguida pela Alemanha e Itália. Portugal, porém, mantinha-se fechado às idéias reformadoras, contemporâneas e audaciosas de seus vizinhos. Foi por intermédio, ou melhor dizendo, pelas "portas" de Coimbra que o século XIX adentrou Portugal. Os conhecimentos contidos nos compêndios editados em Roma, Paris e Berlim acabaram, fatalmente, atingindo a cidade universitária. Com isso a semente dos pensamentos progressistas, idealistas, e mais tarde positivistas, estavam instalados na juventude coimbrã, sem retorno. A *Questão Coimbrã* foi ponto alto na luta pelo ideal de criação e ruptura com o clássico, que estudantes, incluindo Eça de Queirós, Ramalho Ortigão e Teófilo Braga, liderados por Antero de Quental defendiam fervorosamente.

Abel Botelho, não pertenceu à turma do Cenáculo ou das Conferências do Cassino, mas apesar desse fato, seguiu preceitos naturalistas e realistas, pregados por seus contemporâneos, e também, dos romances camilianos com sua *força insinuativa e doutrinária*[1].

As três décadas finais do século XIX foram turbulentas e conflituosas, mas havia um assunto que persistia há algum tempo, a questão do Decadentismo. Decadentismo este que não se restringe a um movimento literário, mas a um momento histórico pelo qual o povo português atravessava.

A decadência (moral, material e social) em Portugal teve fatores distintos aos franceses, todavia sua essência constituía-se a mesma: a insatisfação com os ditames da sociedade, com os trâmites políticos e um sentimento de renovação e mudança muito aguçado em ambas nações. Esses fatores agiram na forma comportamental dos indivíduos, que estavam imbuídos por determinismos, evolução das espécies, atavismos... Atuaram, mais precisamente, na esfera das relações pessoais,

[1] MOISÉS, Massaud. *Patologia Social de Abel Botelho*. São Paulo: USP, 1961. p.21.

no conceito de sexualidade pregados na época. Eugene Weber nos mostra um exemplo bem claro:

> A anarquia moral, ou o que era descrito como tal, subvertia idéias e padrões até então tomados como naturais, pelo menos em público. Não se acreditava mais em nada, o vício estava por toda parte; não era simplesmente um *fin de siècle*, escrevia *Fin de Siècle*, mas um *fin de race* [fim de raça]: o final de uma raça doente (as pessoas), "na qual só um culto sobrevive, o do amor". Amor significava, é claro, sexo, embora sem procriação . (...) A decadência, esboçada pelos poetas românticos, seria afirmada pela descrição naturalista, saudada por aqueles que saboreavam seus refinamentos concomitantes, denunciada com amarga satisfação pelos que viam seu mundo se esfacelar.
>
> (WEBER, 1988: 21)

Esta "degenerescência" dita por franceses e portugueses, no âmbito físico, na deteriorização[2] da raça propiciava o aumento da corrupção, ao crime e a um processo político que tiranizava as massas. Portanto, todos esses fatores, que se caracterizavam como decadentes, se convergiam e refletiam na literatura daquele momento.

Eugene descreve em *Fin-de- Siècle* que ter "nervos frágeis", para as "classes sociais mais elevadas" era prova de sensibilidade e que: «Baudelaire admirara o caráter nervoso da escrita de Edgar Allan Poe e a intensidade nervosa da música de Wagner.»

Esse interesse pelo não convencional ou por aquele que está a margem não é exclusivo de Baudelaire, Zola e tantos outros intelectuais franceses. Abel Botelho no prólogo da segunda edição do Barão de Lavos menciona se interessar pelos indivíduos de exceção.

---

[2] [...] se a raça se deteriorava, o resultado era mais corrupção: a degradação física favorecia o crime [...] WEBER, Eugene. *França Fin-de-Siècle*. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p.24.

Prólogo da Segunda Edição

Por tres modos differentes se póde manisfestar e exercitar a actividade humana, objectiva e psychica. Dentro de tres formulas fundamentaes se encerra todo campo de acção da nossa individualidade, do nosso ipseismo, do nosso modo de ser social e intimo. De tres sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: - faculdades de sentimento, de pensamento e de acção.

Quando o valor de todas tres é egual, ou pelo menos equivalente, no modalismo organico de um individuo, este realiza o typo physiologico, banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predominio, porém, de qualquer d'essas faculdades, no doseamento d'um caracter origina desequilíbrios, aberrações e anormalismo pathologicos, os quaes fazem objecto dos estudos d'esta minha série de romances.

O *Barão de Lavos* e o *Livro de Alda* pretendem ser a analyse de dois exemplares humanos tyrannisados pela diathese das faculdades affectivas, - o caso mais comum. Nos romances seguintes procurarei dar o traslado pittoresco de caracteres em que, ainda essa, e as duas outras ordens de faculdade predominem.

Eis em duas palavras a genese, o pensamento inicial da série dos meus romances sobre «Pathologia social». Esta breve explicação-programma devia ter logo antecedido a primeira edição do *Barão de Lavos*. Não o fiz, para que m'o não lançassem á conta de prematuro pedantismo. Não quis dar flanco aos meus amaveis confrades em letras, para averbarem um propósito, que era meditado e honesto, á conta de intempestivo fogacho de vaidade.

> Agora, porém, o ruidoso êxito alcançado por essa primeira edição impunha-me para com o publico e dever de encimar com esta rápida annotação a segunda.
> O auctor.
>
> (BOTELHO 1908).
> Transcricao retirada de um exemplar autografado,
> pelo autor, do Real Gabinete Portugues.
> Nº de registro 46338 – 23-NN-16.

Com a ciência em voga, o período finissecular europeu passou a preocupar-se intensamente com o empirismo, tudo deveria ser decifrado, questionado e, na medida do possível, solucionado à luz do cientificismo. Curiosamente foi também nesse período que houve manifestações de ordem mística e esotérica que também marcariam esse final de século.

O moralismo fazia parte, mesmo entre os intelectuais liberais e progressistas, da sociedade portuguesa oitocentista. O fascínio pelo indivíduo que não se moldava às regras e normas sociais, na verdade, era suporte para uma literatura doutrinária que visa demonstrar o erro para, posteriormente, mostrar as conseqüências de uma vida sem racionalidade , equilíbrio e sem moral.

O vício, o feio , o repugnante, o insano são fatores que servem de parâmetros de comparação, que na visão do autor, deveria ser o "correto": a virtude, o belo, a moral e principalmente a razão.

Abel Botelho era um amante das artes, tinha profundo conhecimento sobre o assunto. Foi membro da Comissão dos Monumentos Nacionais, Acadêmico de Mérito da Academia das Belas-artes e também contribuiu para a criação da bandeira da República Portuguesa, juntamente com Columbano Bordalo e João Chagas.

Botelho possuía dons artísticos, desenhava com perfeição à pena. Há referências de que muitas vezes Abel Botelho esboçava os espaços interiores e exteriores onde transcorriam as cenas dos enredos de suas obras. Ilustrava seus próprios romances como forma de auxílio para elaboração da narrativa.

Na obra *O Barão de Lavos* (1891) a lenda de Zeus e Ganimedes ganha um importante papel na trama. A figura encontrada pelo autor para ilustrar sua narrativa é duplamente preciosa e rara. Uma gravura, e não uma tela, retratando o célebre rapto de Ganimedes por Zeus. Uma réplica onde Coryn Boel reproduz o famoso Michelangelo.

Nenhum detalhe foi escolhido ao acaso pelo autor. A personagem central, o Barão, caracteriza-se pelo culto ao belo. Busca medidas e simetrias perfeitas. Por este motivo Botelho decide por Michelangelo. Tal qual Leonardo da Vinci estudou em profundidade a anatomia humana. Dissecou cadáveres e desenhou incessantemente até que a figura humana deixasse de ter mistérios para sua arte.

> [...] Realizou suas próprias pesquisas de anatomia humana, dissecou cadáveres e desenhou com modelos, até que a figura humana deixou de ter para ele qualquer segredo. Mas, ao contrário de Leonardo, para quem o homem era apenas um dos muitos e fascinantes enigmas da natureza, Miguel Ângelo empenhou-se com incrível obstinação em dominar esse único problema - mas em dominá-lo a fundo. O seu poder de concentração e a sua tenaz memória devem ter sido tão extraordinários que, em pouco tempo, não havia postura nem movimento que ele achasse difícil desenhar. De fato, as dificuldades apenas pareciam atraí-lo ainda mais.
>
> (GOMBRICH,1999: 305).

D. Sebastião era um estudioso e adorador das artes. Possuía um belo acervo em sua Quinta. Quando se encontrava em sua alcova, à Rua da Rosa, desenhava seus amantes: efebos e belas moçoilas, obstinadamente na ânsia de um corpo, de uma anatomia perfeita, harmoniosa e divina. Sua busca pela perfeição terminara com Eugênio.

> E toca de ir sentar-se-lhe na frente, a distância, a cavalo numa cadeira, o queixo fincado nos braços assentes sobre o espaldar, concentrado numa alta contemplação de escultor estudando o modelo que vão reproduzir. A cada segun-

> do de exame, o entusiasmo e o prazer cresciam – Admirável! Admirável!... – exclamou num flamejo de êxtase. – Finalmente!... Não te mexas! – Num relâmpago arrastou a mesinha de pé-de-galo para o meio da casa, trouxe papel e lápis duma gaveta, e sentou-se a copiar a formosa figura que tinha diante de si. [...] É que este rapaz viera trazer-lhe a particularidade anatômica que o barão procurava há muito, afincadamente, com tenacidade mansa dos linfáticos: - um comprimento exagerado de fêmur, uma distância relativamente grande entre a região púbica e o joelho. – Isto devia dar ao corpo um ar elançado e leve, um alongamento gracioso, em afinamento supremo de elegância delicioso à retina dum artista. [...] Em telas, gravuras, mármores, estava farto de a observar; mas queria encontrá-la no domínio da natureza, flagrante, palpável, viva. Por isso havia anos que corria pertinazmente em cata do seu capricho. Dezenas de rapazes, de mulheres, de rapariguitas mesmo, tinham vindo àquela casa poisar a sua obstinação doentia. Perscrutinava ele na rua uma mulher fácil ou um garoto complacente que lhe parecesse deviam ter aquele desvio anatômico?... Não os largava enquanto não conseguisse, a impulso de astúcia e de dinheiro, conduzi-los à Rua da Rosa e analisar-lhes a nudez.
>
> (BOTELHO,1982: 55-57).

A primeira edição do romance *O Barão de Lavos* (1891) foi precedida por um conjunto de acontecimentos socio-econômicos sofridos na estrutura do governo lusitano, esses fatos viriam a contribuir de forma relevante nas obras dessa série (*Patologia Social*). O ano de 1890 foi decisivo e marcante para o povo português. Após o episódio do *Ultimatum* , o país se vê imbuído em uma crise interna, de proporções significativas, causada pelo descontentamento generalizado da sociedade contra o governo monárquico. O nacionalismo português foi manchado, e essa mácula pode ser sentida em todas as esferas de poder da nação: social,

econômica, cultural, ideológica e principalmente política, que em 1910 culminaria na proclamação da República.

A história e a sexualidade

A cultura ocidental foi, sobremaneira, pautada na cultura e nos ensinamentos greco-romanos. A literatura, a escultura, a pintura; as leis morais e jurídicas tudo extraído dessa civilização. A arte clássica, em especial a grega, predomina na narrativa, dessa primeira obra que integra o ciclo da Patologia Social: *O Barão de Lavos*.

Os preceitos culturais da civilização grega, que influenciaram a cultura que conhecemos hoje, estão divididos em três épocas bem definidas segundo estudiosos desse assunto: Período Arcaico, Clássico e Helênico.

Abel foi buscar inspiração na arte clássica, e também na renascentista, já que menciona várias obras desse período em seu romance.

Esse helenismo é precioso para seus propósitos literários pois é nele que Abel encontra subsídios pedagógicos e doutrinários para argumentar, através do conceito de pederastia, a sexualidade do Barão de Lavos.

D. Sebastião era um homem apreciador de arte; comprava muitas peças: esculturas, pinturas, bric-à-brac, mas possuía uma predileção pela perfeição de formas encontradas nas peças que remetiam à cultura grega.

> Quando contou 20 anos, rogou ao pai que lhe permitisse fazer uma viagem ao estrangeiro. Concedido. E o rapaz partiu, trépido de entusiasmo. De Madrid seguiu a Paris; depois visitou a Itália. Nesse afortunado passeio pelas civilizações irmãs da nossa, tudo quanto respeitava à Arte[3] constituiu a melhor porção do seu estudo. O maior do tempo gastou-o no interior dos velhos monumentos, nos museus, nas colecções particulares, nos bazares exóticos, nas lojas de *bric-à-brac.* [...]
>
> (BOTELHO, 1982: 32)

[3] Nota-se que o autor grafou a letra "a" da palavra arte com letra maiúscula que conota a importância que este tema tem em sua obra.

A intenção deste estudo não é tratar da questão da homossexualidade, "patologia" apresentada pelo autor para inaugurar sua série; porém é pertinente que se explane sobre o assunto para melhor compreensão das características do personagem e de sua relação com os moldes gregos.

É importante ressaltarmos que o termo homossexualidade se consolidou, somente, no século XIX, portanto, na Grécia antiga não existia esta expressão, mas sim pederastia. Este termo advém do grego Paidéia (de *paidos* – criança) que significa educação de crianças. Para os gregos, representava o amor de um homem (geralmente acima dos trinta anos) por um jovem (entre aproximadamente quatorze e dezesseis anos).

O relacionamento sexual entre adultos do mesmo sexo não era bem visto, mas acontecia, e era reprovado quando ocorria. Os gregos se preocupavam com a passividade. Não era aceitável, e tão pouco, permitido ter complacência com outro homem, principalmente se este fosse de classe inferior ou um escravo.

> [...] Sem dúvida, pelas razões que veremos – e que dizem respeito à polaridade considerada necessária entre atividade e a passividade -, a relação entre dois homens feitos será facilmente objeto de crítica ou de ironia: é porque a suspeita de uma passividade, sempre mal vista, é particularmente mais grave quando se trata de adulto. [...]
>
> (FOUCAULT, 2006: 173).

Os conceitos de educação adotados na antiga Grécia, vistos pela sociedade do século XIX, seriam polêmicos e inaceitáveis. Porém, naquela organização social era viável e praticado com naturalidade. A estrutura educacional e filosófica dos gregos se baseava na Paidéia.

O jovem (érôméno) beirando os quatorze anos, nunca abaixo desta idade, era cortejado por um homem maduro (érastes) que seria seu mentor e com ele aprenderia todo conhecimento necessário, incluindo sexualidade. A corte era um ritual necessário, pois conferia um caráter relacionado ao belo e moralmente aceito.

A relação de pederastia entre o mentor e seu pupilo envolvia a questão do status social. O homem deveria ter um certo: nível social, cultural e intelectual sobre o rapaz. O envolvimento sexual existia. Mas o que

hoje designamos como homossexualidade, na Grécia antiga, ultrapassava a mera busca pelo prazer, tinha propósitos específicos.

> Inicialmente é preciso observar que as reflexões filosóficas e morais a propósito do amor masculino não recobrem todo o campo possível das relações sexuais entre homens. O essencial da atenção é focalizado numa relação "privilegiada" – núcleo de problemas e de dificuldades, objeto de cuidado particular: trata-se de uma relação que implica, entre os parceiros, uma diferença de idade e, em relação a esta, um acerta distinção de *status*. [...]
>
> (FOUCAULT, 2006: 172)

O relacionamento tinha o consentimento do rapaz e da família. A relação de mentor e pupilo acabaria tão logo aparecessem os primeiros sinais de virilidade no efebo. A partir daí, se o relacionamento perdurasse seria reprovável, pois se constituiria uma relação de homem com outro homem. Não mais de efebo e homem. Ao completar, aproximadamente, vinte e cinco anos se casaria. Alguns continuavam com a prática homossexual e mantinham o casamento para fins de procriação.

Esta reprovação está associada à passividade, pois ser passivo é ser submisso e subjugado sob a ótica daquela sociedade. O efebo, segundo a visão ateniense, ainda não configurava um cidadão, portanto poderia ocupara o lugar do passivo, assim como a mulher o ocupava, porém, é importante salientar que o efebo não está no lugar da mulher e sim no lugar destinado à passividade.

A mitologia grega é rica em episódios de homossexualismo. O mais célebre de todos é a paixão avassaladora de Zeus por Ganimedes: O Rapto de Ganimedes.

Diz a lenda, que Zeus ao ver Ganimedes pastoreando o rebanho de seu pai ficou encantado com a dimensão da beleza do efebo. Ganimedes era considerado o homem mais belo da antiguidade. Zeus transformou-se em uma águia, capturou-o e o possui em pleno vôo. O rapaz foi levado ao monte Olímpo onde passou a servir a Zeus.

A homossexualidade, mesmo na pós-modernidade, ainda configura um tema delicado e desconfortante para grande parte da sociedade. Mas,

tanto a homossexualidade quanto a bissexualidade constituem parte do comportamento humano desde o início dos tempos.

Michel Foucault nos diz que a história da sexualidade está diretamente atrelada à história dos discursos. Segundo Foucault, o discurso do sexo, nos séculos XVII e XVIII, se beneficiava de certa liberdade. Este discurso não visava o segredo: «as palavras eram ditas sem reticências excessivas e, as coisas sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade.» (FOUCAULT, 2001: 9).

O mesmo não ocorre no século XIX. A sociedade vitoriana busca e constitui novas formas de controle. Esta certa liberdade vista nos séculos anteriores, acerca da sexualidade, nos coloca diante de uma situação de divergência em relação ao senso comum, que afirma ser o século XIX, o século das lutas e combates contra a repressão sexual.

As esferas do poder veem na sexualidade uma maneira para se criar um dispositivo onde poderiam regular os indivíduos e concentrarem o poder e o controle. Assim como o capitalismo que surge neste século e produz em série, esta sociedade burguesa também o faz. Produz uma grande quantidade de discursos sobre o sexo e "verdades" sobre ele, devidamente respaldada na ciência. Daí, Foucault diz que nunca se falou tanto de sexo como no século XIX.

Foucault nos aponta quatro estratégias de controle que estruturam o dispositivo da sexualidade e a produção de novos conceitos, que acabam funcionando como «mecanismos de dupla incitação: prazer e poder» (FOUCAULT, 2001: 45). Para o corpo feminino: a histeria; para o corpo infantil: a pedagogia; para o controle das condutas de procriação: a socialização; para o controle do prazer "perverso": a psiquiatria.

As proibições e sanções fazem parte deste jogo e produz a repressão, talvez para chamar a atenção e valorizar o "produto", e com isso, colocá-lo no ponto para a comercialização. Transformam o sexo em moeda. As formas de poder se beneficiam economicamente do sexo. Daí fixam regras e formam tabus em torno do prazer.

> Ploriferação das sexualidades por extensão do poder; majoração do poder ao qual cada uma dessas sexualidades regionais dá um campo de intervenção: essa conexão, sobre-

> tudo a partir do século XIX, é garantida e relançada pelos inumeráveis lucros econômicos que, por intermédio da medicina, da psiquiatria, da prostituição e da pornografia, vincularam-se ao mesmo tempo a essa concentração analítica do prazer e a essa majoração do poder que controla. Prazer e poder não se anulam; não se voltam um contra o outro; seguem-se, entrelaçam-se e se relançam. Encadeiam-se através de mecanismos complexos e positivos, de excitação e de iniciação.
>
> (FOUCAULT, 2001: 48).

O Rapto de Ganimedes

O quadro do Rapto de Ganimedes tem grande simbologia dentro desta obra literária, ele representa o signo do próprio Barão, isto é, a essência e tudo de significativo que compõe a trajetória e as emoções de D. Sebastião ao longo de sua vida, portanto permeia toda narrativa. Para um melhor entendimento acerca desta simbologia, é conveniente demarcar as passagens pertinentes a esta relação indivíduo-quadro. Podemos destacá-la em cinco momentos ao longo da obra:

Primeiro momento: A origem do Barão. O autor faz uma explanação das origens "pederastas" de D.Sebastião e imediatamente remete-se à Grécia antiga onde diz que «Nos gregos a pederastia era uma paixão comum e de nenhuma forma desprezível» (BOTELHO,1982: 26) e logo após, o narrador, transcorre sobre a lenda de Ganimedes.

> Essa obscena invenção de Ganimedes príncipe troiano duma beleza maravilhosa, arrebatado e transportado ao Olimpo pela águia de Júpiter era substituir Hebe, a hetera divina, no serviço particular dos deuses, é um símbolo; dá o documento frisante de quanto era honrado o efebismo na antiga Grécia.
>
> (BOTELHO, 1982: 27).

Mais adiante Botelho narra as viagens do Barão aos grandes centros culturais e artísticos do mundo: Louvre, Museu Real de Madri, Vaticano. Nestes grandes centros ele nos mostra a satisfação e felicidade do Barão em contemplar obras de referência a sua cena preferida, a perfeição de Ganimedes.

> Várias figurações de Ganimedes tocaram-no igualmente, a saber: a encantadora estátua em mármore de Carrara, do Vaticano, achada em Óstia em 1800; o famoso Rapto de Ganimedes, de Rubens, no Museu Real de Madrid [...].
>
> (BOTELHO,1982: 34).

Segundo momento: O Barão desfruta o êxito na sua procura pelo corpo perfeito. Sente-se satisfeito e realizado (nunca saciado) por ter achado em Eugênio as formas harmoniosas e perfeitas que procurou durante muito tempo. Resolve introduzir o amante em seu círculo social e o leva à sua casa onde o apresenta à sua relíquia mais preciosa, a gravura que reproduz o *Rapto de Ganimedes.*

> Era uma gravura preciosíssima, duas vezes secular, de Coryn Boel; reproduzia o famoso quadro de Miguel Ângelo. Tinha-a no lugar de honra o Barão. Adorava-a. Queria como à melhor porção de si próprio. Era a consagração, o símbolo das suas abominações de pederasta.
>
> (BOTELHO, 1982: 163-164).

Terceiro momento: A dupla traição de Elvira e Eugênio é descoberta pelo Barão. Neste ponto da narrativa D. Sebastião se questiona a respeito do casamento, reflete sobre sua vida e sua postura marital, reflete sobre a utilidade do matrimônio para um homem como ele. Este capítulo é de suma importância na trama e a figura de Zeus e Ganimedes, desta vez, aparecem como um alento um bálsamo para a dor que o Barão amargava naquele momento. Entretanto, a figura, que o Marquês presenteia o Barão não é mais uma gravura do *Rapto de Ganimedes*, e sim, uma caricatura da famosa cena. Portanto, neste contexto de tristeza e desalento o signo de *Ganimedes*, desta vez, vem em forma de humor e ironia, uma situação que beira o grotesco e o ridículo assim como a situação que envolvia

ele, sua mulher e seu amante. Mais uma vez a história de Ganimedes retoma seu destaque na narrativa em um momento de ápice na trama e de alguma forma naquele instante ameniza e conforta a dor do Barão.

> [...]- Não tem graça! – fez Elvira, aborrecida. E, tendo rodado na direcção da porta os olhos: - Oh, meu Deus!... – exclamou, erguendo-se de salto, apavorada, lívida. [...] Dera com a vista no marido, que tinha aberto de par em par a porta ". [...] E sozinho em pé a meio do quarto, o barão, fulminando desta dupla traição pela evidência iniludível, assim brutalmente ulcerado na sua condição de amante e de marido [...]. (BOTELHO, 1982:.326).
>
> [...] O marquês desenrolou com pausa o velho cartão, de longe, e expô-lo ao alto tenso nas duas mãos, solenemente.
>
> - Um mimo de *pgueço*, vê! Conheces!... Tem mais de cem anos. É, ou não é, uma peça de *valog*, um belo *pedant* ao teu *Ganimedes*?
>
> Era uma velha gravura amarelenta, de Cardon, reproduzindo a célebre tela caricatural de Rembrandt, que Dresde no seu museu arquiva com orgulho. – A meio do quadro, Júpiter, feito águia, e um mocetão de sete para oito anos, quase nu, figurado de costas, gordachudo, lorpa. Num desfatio de bom humor, o brejeiro senhor do Olimpo soergue o rapaz com o bico a fralda da camisa, e o poltrão chora, berra e esperneia com medo, e, na diurese do terror, vai fazendo em bichinha pelo ar o mesmo que os aldeões de Teniers bonacheiramente fazem, de perna aberta, em pé contra os muros. - A fiel e clássica reprodução dessa admirável sátira pictural, feita com uma veia poderosa, tocada por um traço de gênio, magistral, eterna. (...) Amarfanhando na *causeuse*, retinha o cartão nas mãos trémulas, e com um olhar embrutecido de dor estudava-o, devorava-o...sofrendo a cruciante ulceração do subitâneo epigrama.
>
> (BOTELHO, 1982: 339).

Quarto momento: D. Sebastião não possui mais nada. Casa, dinheiro, dignidade. Seu único bem que restou é sua preciosa gravura (sua única companhia fiel e leal) do Rapto de Ganimedes, aquela que era mantida em lugar de destaque em sua Quinta em São Cristóvão. Neste momento, o quadro representa a única lembrança da figura que o Barão foi um dia.

> Assim, teve que anuir o marquês a deixá-lo acomodar-se numa horrível cela do rés-do-chão, mal branqueada a cal, em perene divórcio do sol, escura, salitrosa, com uma janela baixa de grades e porta directa para a rua. E, aí mesmo, nada de fidalgo, de cômodo, de supérfluo consentiu o barão a guarnecê-la. Nada que um tanto ou quanto afirmasse a gentil magnanimidade do amigo, ou nem de leve recordar pudesse as magnificências da sua condição anterior. – Um simples catre de ferro, pintado a preto, quatro cadeiras de palhinha, lavatório de ferro também, com espelho, guarda-fato, uma mesa, e suspenso na parede fronteira ao leito o seu velho *Rapto de Ganimedes* – A única jóia que o radioso bazar de S. Cristóvão ele havia conservado. Continuava, acima de tudo, adorando-a. Era a melhor, a mais latejante parcela de si mesmo. Era o seu ídolo, o seu talismã, a sua divisa, o seu timbre. Votava-lhe um culto incondicional, uma ardente e religiosa ternura. Delicioso traslado de sua alma... síntese dulceral dos seus desejos, das suas ambições, dos seus ideais, do seu destino. Era o símbolo das perturbações da sua carne, era uma celeste alegoria «travestido» em graça as abominações do seu viver.
>
> Nas suas horas mais sentidamente angustiadas, nas freqüentes intercadências de dor e de desânimo, o barão, numa súplica, fitava-a... e estava animado, feliz... e estava contente.
>
> (BOTELHO, 1982: 383-384)

Quinto momento: O fim trágico do Barão é anunciado. O quadro do *Rapto de Ganimedes* que durante toda narrativa indicou a vida, os sentimentos, o idealismo, os gosto, em suma, a essência do próprio Barão, ex-

tingue-se juntamente com seu adorador e amante. D. Sebastião, pouco antes de sua morte, como que já prevendo seu fim, vende seu bem mais precioso. Com o que arrecadara comprou um chapéu e uma camisa novos para assistir, aquilo que seria sua última aparição, ao casamento de Emazita, filha de seu amigo Henrique Paradela. A extinção do Barão acontece juntamente com a extinção desta bela obra em sua vida.

> Irresoluto, odiando-se, arrastou até casa; mas também não pôde parar aí. Nas paredes, nuas inteiramente nuas desta vez, faltava o seu inseparável talismã – *O Rapto de Ganimedes*. Tinha-se resolvido, na véspera, a vendê-lo, para com o dinheiro obtido comprar uma camisa e um chapéu decentes com que fosse assistir à cerimônia. – E tinha valido a pena!... – Mas a desaparição da estremecida gravura fazia-lhe o efeito do último elo da sua vida partido. E parecia-lhe um túmulo a cela, onde ele entalado, asfixiava, pasto já das lavras, enterrado vivo!
>
> (BOTELHO, 1982: 412).

Portanto, podemos dizer que a gravura é a síntese da vida plena e de um ideal de beleza do qual o barão sempre almejou para si. Botelho tencionou abordar e combater através desse romance os males, personificados na figura do barão, que acreditava manchar e macular a sociedade portuguesa.

Ele decide pela via da arte para expressar seu sentimento e visão ante as adversidades, pelas quais Portugal atravessava naquele momento; usou o que tinha de melhor em si: o conhecimento artístico, mas sobretudo o amor às artes plásticas (pinturas, esculturas...) para apresentar ao mundo seu talento em outra grande arte: a literatura.

Declara guerra, como bom militar que foi, às "impurezas", às "vicissitudes" e ao "vício" que, segundo ele, assolavam seu tempo. Nesse romance, especificamente, seu alvo é a homossexualidade.

Enfim, nessa obra presenciamos a arte usada, pelo autor, como mecanismo de saneamento de uma nação em decadência.

Procuramos mostrar, neste texto,que a arte se configura como um elemento de força, no qual o artista, seja ele escritor, pintor, escultor,

busca para expressar seus ideais e suas "verdades", sobretudo a arte de maneira pitoresca, beirando ora ao grotesco ora ao belo, se impondo como mecanismo que gera fascínio no espectador / leitor.

Esse encantamento configurado na utilização da arte conjugada (nesse caso, literatura e pintura) produz o impacto e o resultado esperados.

Referências bibliográficas:

AMES, Philippe e BÈJIN, André (1982). *Sexualidades Ocidentais*. São Paulo, Brasiliense.

BENOIT-DUPUIS, Monique (1977). *Contribuition à la bibliographie d'Abel Acácio de Almeida Botelho*. Sillages, separata.

BENOIT-DUPUIS, Monique (1984). *Vingt-trois discours, conférences et une chronique d'Abel Botelho*, in Le roman portugais contemporain. Actes du Colloque 24-25 octobre 1979. Paris: Fundation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

BOTELHO, Abel (1982). *O Barão de Lavos*. Porto, Lello & Irmãos, 1982.

BOTELHO, Abel (1908). *O Barão de Lavos***.** 3. ed. Porto: Livraria Chardron de Lello e Irmãos Editores.

DOVER, Kenneth J (1978). *A homossexualidade na Grécia antiga*. São Paulo, Nova Alexandria.

FOCAULT, Michel (1994). *História da Sexualidade: A vontade de saber*. 7ed., Rio de Janeiro, Graal, v.1.

FOCAULT, Michel (2006). *História da Sexualidade: O uso dos prazeres*. 11ª ed., Rio de Janeiro, Graal, v.2.

GOMBRICH, Ernst (1999). *A História da Arte*. 16 ed. Rio de Janeiro, LTC.

JAEGER, Werner Wilhelm (1995). *Paidéia: A Formação do Homem Grego***.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.

MOISÉS, Massaud (1961). *Patologia Social de Abel Botelho*. São Paulo, USP.

MOISÉS, Massaud (1983). *A criação literária: Prosa.* São Paulo, Cultrix..

PLATÃO (1990). *A República*. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLATÃO (2006). *Banquete*. 13 ed. Lisboa: Edições 70.

HAUSER, Arnold (1972). *História Social da Literatura e da Arte*. 2ed. São Paulo, Editora Mestre Jou, v.2.

SARAIVA, Antônio José; Lopes, Oscar (1994). *História da Literatura Portuguesa***.** Porto: Porto Editora.

SCHORSKE, Carl (1988). *Gustav Klimt:* pintura e crise do ego liberal. In: *Viena fin-de siécle. Política e cultura.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras.

SERRÃO, Joel (1962). *Temas Oitocentistas-II***:** Para a História de Portugal no século passado. Lisboa: Portugália.

WEBER, Eugene (1988). *França Fin-de-Siècle*. São Paulo: Companhia das Letras.

VRISSIMTZIS, Nikos A (2002). *Amor, Sexo & Casamento na Grécia Antiga: Um guia da vida privada dos gregos antigos*. São Paulo: Odysseus.

O Bem ou a Liberdade no último ciclo de sonetos de Antero de Quental

Cristina Isabel Lucas Silva
Universidade de Lisboa

> Antero, "o filósofo que por muito tempo só se exprimiu pela boca do poeta".
>
> (*Cartas*, II, p. 748)

Em carta a Francisco Machado de Faria e Maia, datada de 28 de Março de 1885, Antero de Quental assume possuir um "conjunto definido e ligado de ideias", o seu sistema[1], o qual é revelado numa obra que começaria a ser redigida cerca de quatro anos mais tarde. Referimo-nos às *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*[2]. Na mesma carta, Antero confessa que essas ideias, ou o seu sistema, se encontram já expostas nos seus últimos sonetos, ou seja, aqueles que compõem o último ciclo (de 1880 a 1884). A esse sistema, o poeta dá o nome de misticismo científico e positivo:

> "Tenho, porém, depois daquela data[3], composto uns quinze ou vinte, onde o fundo do meu pensar e sentir se revela nítido e puro, e onde cheguei a dar expressão poética (e

[1] *Cartas*, II, p. 729. A correspondência de Antero de Quental, como se perceberá, constitui uma fonte valiosa e imprescindível para um melhor conhecimento e entendimento do homem, do político, do poeta e do filósofo que foi.

[2] Doravante, referir-nos-emos a esta obra sob o título abreviado de *Tendências*.

[3] A data a que se refere será, segundo Joaquim de Carvalho (*Evolução Espiritual de Antero e outros escritos*), a de 1881-1882.

> creio que ninguém ainda o tenha feito) ao misticismo científico e positivo, se assim se pode dizer."[4]

A última secção de sonetos anterianos surgiu como resultado de um processo natural da evolução de sentimento e de pensamento do seu autor. Após um período marcado por um pessimismo e desespero metafísico, que o fizeram duvidar do valor da existência – sentimentos que encontram testemunho na quarta secção de sonetos (1874-1880) –, operou-se uma transformação em Antero, que o próprio sintetiza da seguinte forma:

> "A reacção das forças morais e um novo esforço de pensamento salvaram-me do desespero. Ao mesmo tempo que percebia que a voz da consciência moral não pode ser a única voz sem significação no meio das vozes inúmeras do Universo, refundindo a minha educação filosófica, achava, quer nas doutrinas, quer na história, a confirmação deste ponto de vista."[5]

O pessimismo que o dominara durante anos, percebeu Antero ser um caminho para uma nova fase poético-filosófica e existencial, dominada pelo sentimento moral, como o testemunha em carta a Jaime de Magalhães Lima:

> "O pessimismo não é um ponto de chegada, mas um caminho. É preciso passar por ele, mas justamente para sair dele. O pessimismo é a redução ao absurdo do naturalismo e das mil ilusões filhas dele, ou para melhor dizer (porque não se trata de sistemas simplesmente) filhas do espírito humano na sua fase naturalista. Mas, sobre essas ruínas acumuladas pelo pessimismo, o que triunfa não é a negação, o que resta não é o vácuo. O que triunfa e o que fica é aquilo que está para além do naturalismo, aquilo

---

4 *Cartas*, II, p. 730.

5 Carta a Wilhelm Storck (Ponta Delgada, 14 de Maio de 1887), in *Cartas*, II, p. 838.

> que no homem não é já filho da natureza, mas superior a ela e autónomo: a vida de consciência e a sua mais alta expressão, o sentimento moral."[6]

A mesma ideia, de pessimismo enquanto caminho a percorrer, aparece no soneto *Solemnia Verba*:

> Disse ao meu coração: Olha por quantos
> Caminhos vãos andámos! Considera
> Agora, desta altura fria e austera,
> Os ermos que regaram nossos prantos…
>
> […]
>
> Porém o coração, feito valente
>
> […]
>
> Respondeu: Desta altura vejo o Amor!
> Viver não foi em vão, se isto é a vida,
> Nem foi de mais o desengano e a dor.

Ao libertar-se do materialismo, Antero descobriu no misticismo a essência mais funda das coisas e no Bem e na Liberdade moral encontrou a verdadeira explicação de tudo (já não no naturalismo, que surge apenas como lei das aparências, uma imitação da realidade), incluindo da própria Natureza. É, pois, nos sonetos que Antero compôs a partir de 1880 que o leitor descobre a nova orientação do seu pensamento e a génese da evolução psicológica de um poeta que encontrou na Liberdade moral e no Bem a lei suprema e verdadeira da existência.

Este breve estudo pretende, efectivamente, demonstrar como nos sonetos do último ciclo encontramos o reflexo do pensamento moral de Antero, mais tarde consolidado (de forma belíssima) no último capítulo das *Tendências*. Não é nossa intenção encetar uma análise de cada um dos sonetos que compõe este quinto ciclo, mas interpretá-los como um todo, à luz da filosofia que Antero considera ser a síntese do pensamento

[6] Carta datada de 14 de Novembro de 1886, in *Cartas*, II, p. 803.

moderno, mas que é, na verdade, a sua própria filosofia. Antes, porém, de chegarmos ao poeta e ao filósofo, importa discorrer brevemente o homem que foi Antero até ao momento da redacção dos sonetos de que nos ocupamos.

Antero de Quental – a evolução intelectual e moral de um homem

Em 1886, Antero de Quental editou os seus *Sonetos Completos*, prefaciados pelo amigo Oliveira Martins. Este "livrinho", como o designa muitas vezes, constituiria, na sua opinião, o seu testamento, a sua autobiografia poética e de pensamento. No ano seguinte, o alemão Wilhelm Storck, professor catedrático da Universidade de Münster e tradutor de Camões, traduziu e editou o "livrinho" de Antero. No dia 23 de Abril de 1887, o poeta, que então se encontrava em Ponta Delgada, recebeu uma carta de Storck a solicitar informações biográficas e bibliográficas que deveriam constar da edição alemã dos *Sonetos*. É a partir da resposta de Antero ao professor alemão que retiramos os seguintes dados biográficos, tão importantes para a compreensão da sua evolução intelectual e moral[7].

Antero nasceu em São Miguel (Açores), a 18 de Abril de 1842. Formou-se em Direito (bacharelato), na Universidade de Coimbra, onde estudou entre 1856[8] e 1864. Durante esses anos, deu-se no jovem Antero uma "revolução intelectual e moral", habituado que estava a uma serena e protegida vida em terras açorianas, onde recebeu uma educação católica e tradicional que depressa se desvaneceu. Antero achou-se, então, "sem direcção, estado terrível de espírito, partilhado mais ou menos por quase todos os da [sua] geração". Foi neste contexto, aliado a uma natureza caracterizada pelas paixões e excessos própri-

[7] Esta famosa carta autobiográfica, redigida ainda em Ponta Delgada, onde Antero se encontrava a tratar de assuntos familiares, data de 14 de Maio de 1887 (*Cartas*, II, pp. 833-840).

[8] Esta é, de facto, a data indicada na carta a Wilhelm Storck. Nas biografias de Antero encontramos quer a data de 1858, quer a de 1859 a indicar o seu ingresso na Faculdade de Direito de Coimbra.

os da juventude, bem como a um "temperamento meridional", impaciente, mas de "muito boa fé e boa vontade", que Antero se entregou ao mundo da poesia e do pensamento. Por esta altura, tomou contacto com a filosofia francesa (Proudhon e Michelet) e alemã, que lhe causou uma forte impressão, assumindo que dentro do Hegelianismo se deu a sua evolução intelectual. Durante a sua formação académica, envolveu-se num enérgico labor em nome da luta pela liberdade e pela justiça social através de artigos de jornais ou de conferências, atingindo uma grande popularidade entre o meio académico: "ao mesmo tempo que conspirava a favor da União Ibérica, fundava com a outra mão sociedades operárias e introduzia, adepto de Marx e de Engels, em Portugal a Associação Internacional dos Trabalhadores". Quando termina a sua formação universitária, Antero é um socialista proudhoniano, defensor de uma federação ibérica, mais arreigado ainda após uma breve passagem por Paris, Espanha (onde contacta com as ideias iberistas de Pi y Margal e Castelar) e pelos Estados Unidos.

Do que publicou durante esse tempo revolucionário, Antero salienta a *Defesa da carta Encíclica de S. S. Pio IX contra a chamada opinião liberal* (folheto de 1864), a *Carta ao Ex.*mo *Marquês de Ávila e Bolama, sobre a Portaria que mandou fechar as Conferências do Casino Lisbonense* e, sobretudo, o folheto *Bom senso e Bom gosto, carta ao Ex.*mo *A. F. Castilho* onde se insurgia contra o tradicionalismo ultra-romântico representado por Castilho, dando origem à famosa e polémica "Questão Coimbrã". Outros seguiram Antero e, quando "o fumo se dissipou, [...] havia em Portugal um grupo de 16 a 20 rapazes que não queria saber da Academia nem dos Académicos, que já não eram católicos nem monárquicos, que falavam de Goethe e Hegel [...] e de Michelet e de Proudhon" – trata-se da conhecida Geração de 70. Apesar de ser o seu mais conhecido texto em prosa, Antero desvaloriza um pouco o *Discurso sobre as causas da decadência dos Povos peninsulares nos séculos XVII e XVIII* (1871), dizendo que este "ressente-se ainda muito da influência das ideias preconcebidas, da crítica histórica com *tendências*", valorizando antes a obra *Considerações sobre a Filosofia da História Literária Portuguesa*, também de 1871.

Embora não o refira na carta supracitada, é de sublinhar a sua participação nas Conferências do Casino Lisbonense (no contexto das

quais se insere o *Discurso sobre as causas da decadência dos Povos peninsulares nos séculos XVII e XVIII*), inauguradas em Maio de 1871, de cujo programa foi Antero o redactor. Este assume claramente a sua posição contra o poder temporal da Igreja, contra o Catolicismo enquanto instituição e contra o Absolutismo, identificando-os (a par das consequências inerentes às conquistas longínquas) como as verdadeiras causas da decadência de Portugal.

Além dos sonetos que constam da colecção dos *Sonetos Completos*, o poeta refere que em 1872 reuniu os seus *Juvenilia*, poesias de amor compostas entre 1860 e 1865, num volume com o título de *Primaveras Românticas*; que em 1864 apareceu a 1.ª edição das suas *Odes Modernas*, "*poesia de combate*", onde o leitor encontra "paixão sincera e elevação de pensamento", mas que "não define bem e tipicamente o estado de espírito que a produziu"; acrescenta ainda que em 1874 as *Odes Modernas* tiveram uma 2.ª edição que incluía novas composições. Nesse mesmo ano apossou-se de Antero uma doença nervosa, da qual nunca se restabeleceu completamente. Durante cerca de seis anos manteve-se num estado de pessimismo e de desespero de que dão testemunho uma série de poesias que o próprio destruiu, outras que Oliveira Martins reuniu e publicou junto à introdução aos *Sonetos* e ainda aquelas incluídas na sua quarta secção de sonetos (1874-1880). O naturalismo, a doutrina com que se criara, deixara de fazer sentido para o poeta, deixara de dar resposta às suas dúvidas, deixando "a consciência suspensa". Deixou de ser a explicação última das coisas, aparecendo-lhe apenas "como o sistema exterior, a lei das aparências e a fenomenologia da Ser". Decide então reler os filósofos Eduard von Hartmann, Lange, Leibniz, Kant, os moralistas e místicos antigos e modernos e ainda os livros budistas[9].

A transformação operada em Antero na viragem da década de setenta para a de oitenta, determinada por uma "reacção das forças morais" e pela descoberta do misticismo como a "essência mais funda das coisas", coincide com a sua saída de Lisboa rumo a Vila do Conde, onde fixa a sua residência.

[9] É perfeitamente possível fazer uma leitura da obra de Antero à luz da filosofia búdica, todavia, não tendo qualquer formação nessa área, preferimos abster-nos de qualquer comentário relativo a essa temática, pelo que não será abordada no presente trabalho.

É neste local, "num andar com quatro janelas, duas de sacada e duas de peitoril"[10], situada na Praça Velha, n.º 3, que o poeta encerra o seu ciclo poético e que o filósofo consolida o seu pensamento.

O pensamento filosófico de Antero de Quental: a realização da Liberdade pelo Bem

A pedido de Eça de Queirós, em 1889 Antero inicia a redacção do seu ensaio sobre as *Tendências Gerais da Filosofia na segunda metade do século XIX*, que viria a publicar em 1890, em três artigos, na *Revista de Portugal*. Segundo Leonel Ribeiro Santos, "na opção pelo tema Antero decide-se pela oportunidade de oferecer, sob o pretexto de traçar um quadro do desenvolvimento do espírito filosófico no seu século, uma síntese orgânica dos problemas e motivos fundamentais que determinaram a sua própria evolução intelectual. Neste sentido, as *Tendências* não são menos a síntese da evolução intelectual e do pensamento de Antero do que são, como pretendem, a síntese das correntes fundamentais do pensamento na segunda metade do século XIX"[11]. A Filosofia de Antero surge, assim, como síntese e não como sistema, uma vez que se baseia na captação da unidade de todas as doutrinas filosóficas, pela extracção daquilo que têm em comum. Nesta medida, Antero compara a sua época ao período alexandrino, pela incapacidade de se criar uma filosofia original[12]. Daí a necessidade de se conciliarem os sistemas, sendo para isso necessário haver uma afinidade íntima capaz de conferir uma coerência que torne possível a criação de uma verdadeira filosofia que seja a síntese do pensamento moderno. É, pois, pelo estabelecimento de uma relação entre a metafísica e a ciência, recusando a subordinação de uma à outra e propondo uma síntese de ambas que Antero atinge essa verdadeira filo-

[10] Ana Maria Almeida Martins, "A década de ouro de Vila do Conde (1881-1891), *in* Isabel Pires de Lima (org. e coord.), *Antero de Quental e o destino de uma geração*, p. 165.

[11] Leonel Ribeiro Santos, "Introdução", in *Tendências*, p. 15.

[12] No período que sucede à morte de Alexandre Magno, floresce, sobretudo em torno da famosa biblioteca de Alexandria, uma literatura alicerçada num saber enciclopédico e que, não podendo ser original, evitava contudo imitar a literatura precedente, apostando na *sophia* e na *technê* com vista à inovação.

sofia, caracterizada como um pandinamismo moral e espiritualista[13]. Para Antero, a "metafísica e a ciência não são pois rivais, mas colaboradoras na obra do conhecimento, e a concepção metafísica e a científica não devem ser representadas como duas esferas opostas, mas como dois círculos concêntricos"[14].

Antero procura conciliar o determinismo da natureza (todos os fenómenos da natureza estão ligados entre si por relações de causalidade e por leis universais que excluem o acaso e a indeterminação; o comportamento humano está predeterminado pela natureza, porque submetido a leis imutáveis, pelo que a liberdade não passa de uma ilusão) com a liberdade dos espíritos, propugnada pelo idealismo alemão. A síntese dos elementos antitéticos da filosofia científica da Natureza e do idealismo alemão encontra-se no conceito de dinamismo (força): assim como o espiritualismo se resolve num dinamismo psíquico, o materialismo da filosofia científica da Natureza resolve-se num dinamismo mecânico; ambos resolvem a realidade segundo um sistema de forças, concretas no primeiro caso e abstractas no segundo; sendo as forças abstractas imperfeitas e as concretas perfeitas, o materialismo deverá, então, ser explicado a partir do espiritualismo, pois só este parte da consciência e portanto só este pode explicar as leis mecânicas do Universo. Daqui se conclui que a Ciência e a Metafísica não são opostas, antes colaborando na procura da verdade. Por outro lado, ao considerar, por um lado, a espontaneidade da natureza e, por outro, a liberdade como forma suprema da espontaneidade, Antero destrói a antítese determinismo/liberdade: "Na espontaneidade inconsciente da matéria está a raiz do que na consciência e na razão se chama verdadeiramente liberdade"[15]. A Liberdade é, portanto, a espontaneidade plena, ou seja, o Ser é livre quando a sua determinação é absolutamente sua, sem envolver elementos exteriores a si próprio. Assim, quanto mais se autodetermina, mais livre é: "determinar-se já não é limitar-se: é expandir-se, é desdobrar-se indefinidamente numa íntima actividade, que, criando um mundo seu, se cria ao mesmo tempo

[13] *Vide* nota 121, in *Tendências*, p. 103.
[14] *Tendências*, p. 106.
[15] *Tendências*, p. 108.

com esse mundo"[16]. Nesta unidade que se realiza plenamente, o ser surge como ideia pura; é um ser ideal, logo não é real. "Mas, por isso que não é *real*, é que é *verdadeiro*". Só esse ser é verdadeiramente livre. "Deus, se Deus fosse possível, seria esse ser absolutamente livre". Para Antero, Deus será esse ser ideal, revelado pela nossa consciência moral: "a consciência do justo é o único templo do único Deus"[17].

Elaborada a síntese do pensamento moderno, é nas últimas páginas das *Tendências* que Antero apresenta a sua filosofia, aquela mesma que encontramos anunciada nos sonetos de 1880-1884. A tal filosofia, ou pensamento filosófico, chama Leonel Ribeiro dos Santos "uma visão moral do mundo" e as páginas onde está formulada constituem, na nossa opinião (felizmente apoiada por distintos intelectuais, nomeadamente Jaime Cortesão e Joaquim de Carvalho), as mais belas páginas escritas por um autor português, nas quais encontramos uma força imensa, como se Antero nelas tivesse insuflado todo o seu sentimento. Algumas "palavras-chaves" podem sintetizar tal visão moral de Antero (Consciência/Moral, Virtude/Beatitude, Bem e Liberdade), as quais têm em vista uma única: Santidade.

A visão anteriana do mundo traduz-se na identificação da Bem com o Absoluto e com o Ser e na ideia de que o Bem constitui a essência e o fim do universo e, portanto, o momento final da evolução do Homem: a libertação final do Ser pelo Bem. A Liberdade constitui a própria essência do espírito e, ao mesmo tempo, o destino final da natureza, encontrando-se na espontaneidade inconsciente da matéria. É, pois, pela consciência moral, pela virtude, pela renúncia ao egoísmo, pelo Bem, que se vence o determinismo e a fatalidade, que se atinge a imortalidade da alma, ou seja, a Liberdade plena do Ser. E apenas o justo (ou o santo) pode aspirar a tal liberdade, pois só pela santidade ela se realiza.

---

16 *Tendências*, pp. 108-109.

17 *Tendências*, p. 118.

Os sonetos de Vila do Conde – a expressão poética da filosofia anteriana

O último ciclo de sonetos de Antero é introduzido por *Transcendentalismo*[18], que parece expressar aquele sentimento de descrença ou frustração relativa à doutrina do naturalismo na qual o poeta se formara (a sua *alma mater*), ou seja, a descoberta de que o não é no Naturalismo que se encontra a verdadeira essência do Ser:

> Já sossega, depois de tanta luta,
> Já me descansa em paz o coração.
> Caí na conta, enfim, de quanto é vão
> O bem que o Mundo e à Sorte se disputa.
>
> Penetrando, com fronte não enxuta,
> No sacrário do templo da Ilusão
> Só encontrei, com dor e confusão,
> Trevas e pó, uma matéria bruta…

O "sacrário do templo da Ilusão" será o próprio mundo sensível, ilusório, feito de aparências, no qual o sujeito apenas encontra a "matéria bruta", ou seja, matéria imperfeita, irracional. Mas tomou consciência de que não é no mundo material, da realidade aparente, que o ser ("a alma") se torna livre ("sacia o seu desejo intenso"):

> Não é no mundo vasto – por imenso
> Que ele pareça à nossa mocidade –
> Que a alma sacia o seu desejo intenso…
>
> Na esfera do invisível, do intangível,

[18] Embora composto em 1876 (cf. carta a João Lobo de Moura, de 5 de Julho desse ano, junto à qual o poeta o envia), o soneto *Transcendentalismo* introduz a secção de poemas ditos de Vila do Conde (1880-1884). Pode ser portanto considerado um soneto de transição, onde se revela já algum do pensamento filosófico que será depois desenvolvido por Antero. De facto, na carta supra mencionada, confessa: "Posso chamar-lhe um salmo, uma efusão religiosa, porque está ali com efeito a minha religião [...]. O meu misticismo dia a dia se consolida mais, como sentimento e como doutrina" (p. 352).

Sobre desertos, vácuo[19], soledade,
Voa e paira o espírito impassível!

E é por isso que já lhe "descansa em paz o coração". O espírito (ou a consciência moral) paira num mundo incorpóreo ("esfera do invisível, do intangível"), que se encontra num nível superior à matéria, ao que é visível e tangível. E este espírito é impassível na medida em que já não sente a dor, nem a confusão, nem perturbação alguma própria do mundo da Ilusão.

A evolução do material para o espiritual está bem presente no soneto *Evolução* e é operada em quatro estádios, que correspondem às quatro estrofes que compõem o soneto, da seguinte forma:

Primeiro Fui rocha, em tempo, e fui, no mundo antigo, Tronco ou ramo na incógnita floresta… Onda, espumei, quebrando-me na aresta Do granito, antiquíssimo inimigo…	O tempo verbal utilizado é o passado (um passado longínquo); o sujeito incorpora elementos do mundo natural: foi rocha, tronco, ramo, onda.
Segundo Rugi, fera talvez, buscando abrigo Na caverna que ensombra urze e giesta; Ou, monstro primitivo, ergui a testa No limoso paul, glauco pascigo…	Ainda situado no passado, assume-se como animal irracional (fera, monstro primitivo), logo, desprovido de consciência. Estamos, portanto, ainda na linha do mundo natural/material.

[19] Atente-se ao que diz Antero em carta a Oliveira Martins, datada de 30 de Maio de 1887: "a tendência última das coisas, contrariada tão terrivelmente no curso da Natureza pela imperfeição do inconsciente (aliás sapientíssimo), não pode, ao realizar-se na Consciência, produzir o efeito duma desilusão e duma queda no vácuo." (*Cartas*, II, p. 841)

Terceiro Hoje sou homem – e na sombra Vejo, a meus pés, a escada multiforme, Que desce, em espirais, na imensidade…	Partindo do mundo natural e depois da animalidade, torna-se homem, um ser que embora ainda movido por impulsos e pelas paixões, possui a consciência que permitirá a sua evolução final. Situado no presente, ainda se encontra na sombra (aspira à luz) mas tem à sua frente o caminho – a escada multiforme que desce – que o pode levar ao que é infinito (ao ilimitado).
Quarto Interrogo o infinito e às vezes choro… Mas, estendendo as mãos no vácuo, adoro E aspiro unicamente à liberdade.	Embora ainda ligado ao mundo sensível, o Homem aspira à liberdade; o que acontecerá mediante o despojamento das formas limitadas do ser, ou seja, mediante a sua "queda" no abismo que é o vácuo.

Utilizando as palavras de Joaquim de Carvalho, "partindo da animalidade, a humanidade substitui os impulsos do instinto e os incentivos da paixão por energias espirituais […]. Partindo da espontaneidade obscura e vaga da animalidade, passando pela heteronomia da vontade, quer dizer, a ac-

ção da exterioridade, a liberdade atinge a plenitude na consciência individual autónoma"[20]. Já Lucette Petit considera este soneto testemunho das etapas que conduzem o homem ao seu destino: foi rocha, tronco, ramo de uma árvore, onda, espuma do mar, fera, e finalmente homem adulto. A autora sugere que estas etapas correspondem às etapas do crescimento do homem, desde a infância à idade adulta. Já adulto e chegado "à escada multiforme, / que desce, em espirais, na imensidade…", o homem "continua a interrogar-se no sofrimento mas sabendo ao menos que o vazio é a liberdade à qual aspira"[21].

O estádio final da evolução do homem, identificado com a liberdade plena, é como que pressentido no soneto *Contemplação*. Como sugere o título, o sujeito contempla o mundo das essências, das ideias e dos espíritos, como se sonhasse acordado. Os dois primeiros versos relembram-nos dois versos da Pítica VIII de Píndaro[22]:

> O que é ser alguém? O que é não ser ninguém?
> Sonho de uma sombra é o homem.
>
> (VV. 95-96)

O sujeito já não se encontra no mundo sensível, das formas, ilusório e aparente, mas paira (verbo utilizado no último verso do soneto *Trancendentalismo*: "Voa e paira o espírito impassível") entre as ideias e os espíritos, ou seja, entre as não-formas:

> Sonho de olhos abertos, caminhando
> Não entre as formas já e as aparências,
> Mas vendo a face imóvel das essências,
> Entre ideias e espíritos pairando…

Este mundo apresentado pelo poeta ainda não é claro, encontrando-se envolto numa névoa que não permite a concreta visão e compreensão

---

[20] Joaquim de Carvalho, *Evolução Espiritual de Antero e outros escritos*, pp. 167-168.

[21] Lucette Petit, "A busca do bem e a busca do belo: Antero e Eça, in Isabel Pires de Lima (org. e coord.), *Antero de Quental e o destino de uma geração*, p. 244.

[22] Píndaro foi um poeta grego (caracterizado por alguns eruditos como "poeta-pensador"), que viveu entre 518 e c.438 a.C. A tradução apresentada é nossa.

das coisas. As formas vistas não têm forma (não-ser), são "fragmentos de existências". Trata-se, enfim, de um mundo ainda incompreendido:

> Que é o mundo ante mim? fumo ondeando,
> Visões sem ver, fragmentos de existências…
> Uma névoa de enganos e impotências
> Sobre o vácuo insondável rastejando…

Do outro lado, do mundo natural/sensível, chegam ao sujeito gemidos, queixumes, uma imensa dor sentida pelas coisas (pelo que existe, pelo real) que, inconscientemente, aspiram à luz, à realização do seu próprio fim, mesmo não sabendo onde encontrar a primeira e onde realizar o segundo (procuram na noite a luz…). Mas tal aspiração é-lhes imanente, e por isso pressentem a existência de tal mundo ideal que, não sendo real, é verdadeiro.

> E dentre a névoa e a sombra universais
> Só me chega um murmúrio, feito de ais…
> É a queixa, o profundíssimo gemido
> Das cousas, que procuram cegamente
> Na sua noite e dolorosamente
> Outra luz, outro fim só pressentido…

O soneto *Contemplação* e os dois sonetos que compõem *Redenção*, representam, segundo Antero,

> "uma das ideias fundamentais da compreensão das coisas, a que cheguei e em que fiquei, e que espero ainda desenvolver em prosa e com o rigor da exposição filosófica. Parece-me por isso pouco provável que, compondo-os, tivesse presente ao espírito outra coisa além do meu próprio pensamento, no qual andava por esse tempo não só absorvido mas quase abismado."[23]

De facto, se o soneto *Contemplação* "adivinha" um mundo das essências, das ideias, dos espíritos, *Redenção* formula o pensamento de Antero rela-

[23] Carta a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, datada de 25 de Outubro de 1886.

tivo à Liberdade como realização final do ser. Atrevemo-nos a considerar este como o soneto mais revelador do pensamento anteriano.

O soneto inicia com uma invocação panteísta, acompanhada de um sentimento de angústia: a natureza é invocada e tem voz, uma voz poderosa que o poeta ouve nos seus sonhos[24] e que entende, porque revela uma dor, um tormento que ele reconhece e do qual também partilha.

> Vozes do mar, das árvores, do vento!
> Quando às vezes, num sonho doloroso,
> Me embala o vosso canto poderoso,
> Eu julgo igual ao meu vosso tormento…

Essa dor procede de um ímpeto de libertação, que "Agita e abala as formas fugitivas", efémeras, mortais. E o sujeito compreende a "linguagem estranha" dos elementos da natureza (que são "cousas mudas" apenas para quem as não quer ouvir) porque, tal como as almas "do mar, da selva, da montanha", também a sua está cativa e anseia pela liberdade[25]. O poeta fala-nos de "almas irmãs" da sua, como se homem e natureza se identificassem plenamente como elementos conexos, como se na sua essência fossem iguais:

> Uma ânsia cruel de liberdade
> Agita e abala as formas fugitivas.
>
> E eu compreendo a vossa linguagem estranha,
> Vozes do mar, da selva, da montanha…
> Almas irmãs da minha, almas cativas!

Mas tem consciência de que chegará o dia em que as "almas cativas" serão libertas, romperão "Da sombra das visões crepusculares", de um es-

---

[24] O "sonho" está muito presente na poesia de Antero, funcionando como uma espécie de realidade paralela, entre o mundo material e o mundo espiritual, estabelecendo o sonho uma ponte entre ambos.

[25] A mesma ânsia encontra-se manifestada no soneto *Oceano Nox*: "E interroguei, cismando, esse lamento / Que saía das cousas, vagamante… / Que inquieto desejo vos tortura, / Seres elementares, força obscura?" (vv. 7-10).

tado obscuro, e dele sairão radiosas, para a luz: deixarão de ser matéria para se tornarem puro espírito.

> Da sombra das visões crepusculares
> Rompendo, um dia, surgireis radiosas
> Desse sonho e essas ânsias afrontosas,
> Que exprimem vossas queixas singulares…

Por enquanto, permanecem ainda no limbo, num estado de transição, como num sonho do qual ainda não despertaram. E assim permanecerão até ao dia em que acordarão na Consciência, "pairando, já puro pensamento", e serão livres. Só então deixarão de sofrer:

> Vereis as Formas, filhas da Ilusão,
> Cair desfeitas, como um sonho vão…
> E acabará por fim vosso tormento.

A redenção só acontecerá mediante a renúncia a tudo o que subjuga o espírito (o erro, a escravidão, o egoísmo, as paixões, as ambições…), sendo esse o único caminho que conduz à liberdade, à beatitude, à santidade, mediante a transição do SER (com forma e experiência limitada e aparente da realidade) para o NÃO-SER (forma despida, puro pensamento). No momento final dessa transição, as "almas irmãs" comungam "do eterno Bem"[26] e o sujeito pode, finalmente, repousar, livre, na mão de Deus…

> Dorme o teu sono, coração liberto,
> Dorme na mão de Deus eternamente![27]

O soneto *na mão de Deus* encerra a última secção de sonetos de Antero de Quental. Não poderia ser de outro modo, uma vez que nele está o resumo do seu pensamento: o sujeito finalmente desceu do mundo das aparências, por uma escada estreita (recorde-se no soneto *Evolução* a "escada multiforme, / Que desce, em espirais, na imensidade" em direcção ao Absoluto). Depois de renunciar ao Ideal e à Paixão (formas transitórias e imperfeitas) pode descan-

[26] *Vide* soneto *Com os mortos*: "Vejo-os, ouço-os e ouvem-me também, / Juntos no antigo amor, no amor sagrado, / Na comunhão ideal do eterno Bem" (vv. 12-14).

[27] Soneto *Na mão de Deus*, vv. 13-14.

sar, finalmente, liberto, na mão de Deus, realizando assim na consciência o seu momento último e mais verdadeiro:

> Só no meu coração, que sondo e meço,
> Não sei que voz, que eu mesmo desconheço,
> Em segredo protesta e afirma o Bem![28]

A importância da Liberdade para Antero

Antero de Quental nasceu com uma "costela liberal": era liberal assumido e descendia de liberais que haviam participado em lutas em prol da independência e da liberdade. O avô tomara parte da revolução liberal na ilha de São Miguel, em Março 1821, e o pai do desembarque do Mindelo, a 8 de Julho de 1832, no contexto das Guerras Liberais contra o absolutismo. De facto, a aspiração à liberdade é o motor que o leva, desde os tempos universitários, a abraçar causas revolucionárias. Antero era, no dizer de Eça de Queirós, o grão-capitão das revoltas estudantis. Como bem sintetiza Adrien Roig, "o fogoso estudante tornar-se-á um condutor, um chefe, um panfletário, um tribuno admirado e temido [...]. Ataca as injustiças, os abusos das autoridades universitárias [...]. Reivindica mais justiça e mais independência para os estudantes. Está à cabeça da maioria das manifestações durante os seus seis anos de estudos superiores"[29].

A sua última luta foi 1890, quando aceitou presidir a Liga Patriótica do Norte, na sequência do *Ultimatum* inglês, de 11 de Janeiro daquele ano, e da consequente insurreição nacional contra a Inglaterra. Precisamente pela mesma altura foi publicada a primeira parte das *Tendências* na *Revista de Portugal*. Como que movido por uma força moral, Antero aceitou integrar o projecto, confiante de que haveria ainda uma solução o país:

> "Nestas alturas, entendo que é dever de cidadão e de homem moral o não ficar espectador egoísta, de forma que

[28] Soneto *Voz interior*, vv. 12-14.

[29] Adrien Roig, "Antero de Quental, o poeta cativo", in Isabel Pires de Lima (org. e coord.), *Antero de Quental e o destino de uma geração*, pp. 270-271.

> resolvi entrar também no movimento (ou na dança) nos limites das minhas forças, e por isso aceitei o fazer parte da Liga Patriótica do Norte e empenhar-me-ei aí por que triunfe na direcção deste obscuro movimento, que começa, uma orientação nacional".[30]

Era um sacrifício que Antero estava disposto a fazer pelo Bem e pela Pátria, como o confessa a Jaime de Magalhães Lima. No entanto, a associação cedo se extinguiu, não resistindo a determinados conflitos entre partidos nem a interesses individuais. Segundo o próprio Antero, a Liga "morreu de pura inanição porque ninguém, no fundo, queria saber nem de colónias, nem de desforra, nem de reformas sociais [...]. Berrou-se muito e, afinal, chegaram as eleições, e toda a gente, movido cada qual por mesquinhos interesses, votou nos candidatos do Governo"[31]. Antero desilude-se com o estado de espírito público, que diz ser deplorável, e sobretudo com Portugal. Transcrevemos dois excertos de cartas que atestam o seu estado desgostoso. A 25 de Novembro de 1890 escreve:

> "Em Portugal não pode haver revolução, que mereça este nome, porque revolução pressupõe propósito, firmeza e força moral, o que aqui não há. Portugal é um país eunuco, que só vive duma vida inferior, para a vileza dos interesses materiais e para a intriga cobarde, que é o processo desses interesses. [...] Uma única revolução é possível ou antes inevitável e, Portugal: é a revolução anárquica da fome, mas essa não precisa que ninguém a promova, nem pode ser matéria de programas políticos. Virá a seu tempo e fatalmente, como a conclusão necessária da desrazão e do egoísmo universais. Deixemos pois passar a onda providencial, e tratemos simplesmente, como indivíduos, de conservar cada um em si um foco tão intenso quando possível de força moral."[32]

E a 4 de Março de 1891:

---

[30] Em carta a José da Cunha Sampaio, datada de 1 de Fevereiro de 1890 (*Cartas*, II, p. 978).

[31] *Cartas*, II, p. 1001.

> "Isto aqui entrou no período de liquidação dos muitos erros políticos e económicos acumulados durante 30 anos. Todos o sentem e isso mesmo agrava a situação. O estado do exército é deplorável e podes crer que o que se passou no Porto [a revolução de 31 de Janeiro] foram só os primeiros tiros, os tiros da guarda avançada; e como o republicanismo, que desde Janeiro de 90 tem tomado extraordinário incremento, explora a situação militar, e como por cima disso a crise financeira, ainda quando seja adiada agora, é inevitável, uma grande convulsão social parece eminente. Tal é a triste perspectiva que apresenta a quem pensa este país."[33]

Antero decide então regressar de forma definitiva a Ponta Delgada, para onde partiu no dia 4 de Junho de 1891. Nas cartas que envia a Ana de Quental, sua irmã, revela o seu abatimento e estado nervoso. Outras cartas deste período manifestam a sua desilusão, tristeza, preocupação, enfim, sentimentos pessimistas. Em carta a Oliveira Martins, datada de 29 de Agosto de 1891, informa a sua intenção de retornar ao Continente no dia 18 de Setembro, uma vez que a estada em São Miguel concorrera para o agravamento da sua condição física e psicológica. No entanto, no dia 11 de Setembro, Antero suicida-se no Largo de São Francisco, junto ao Convento da Esperança. Na carta de 29 de Agosto, disse ao amigo em jeito de confissão: "Peço à minha razão que comunique aos meus nervos o estoicismo que ela tem"[34]. De facto, Antero morreu à maneira estóica, pelo suicídio, realizando a sua verdadeira e definitiva libertação, a libertação por que aspirou e que defendeu durante a sua vida. Para concluir, e citando mais uma vez Adrian Roig, "o suicídio de Antero atribui à sua longa aspiração à liberdade um carácter dramático de sinceridade: uma co-

[32] Carta a Albero Osório de Castro, escrita em Lisboa, a 25 de Novembro de 1890 (*Cartas*, II, p. 1013).

[33] Carta a Mariano Machado de Faria e Maia, escrita em Lisboa, a 4 de Março de 1891 (*Cartas*, II, p. 1024).

[34] *Cartas*, II, p. 1070.

erência entre a existência do homem angustiado e dilacerado, a obra filosófica, social, a criação poética e a morte libertadora"[35].

Bibliografia

BORGES, Paulo A. E., *Pensamento Atlântico*, Lisboa, Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2002;

CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. V, t. 1 ("O Século XX"), Lisboa, Editorial Caminho, 2000;

CARVALHO, Joaquim de, *Evolução Espiritual de Antero e outros escritos*, Angra do Heroísmo, Antília – Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983;

COIMBRA, Leonardo, *O Pensamento Filosófico de Antero de Quental* (apresentação, fixação do texto e notas de Paulo Samuel), Lisboa, Guimarães Editores, 1991:

LIMA, Isabel Pires de (org. e coord.), *Antero de Quental e o destino de uma geração* (Actas do Colóquio Internacional do centenário da morte de Antero de Quental), Rio Tinto, Edições Asa, 1993;

QUENTAL, Antero de, *Cartas*, vols. I e II (organização, introdução e notas de Ana Maria Almeida Martins), Lisboa, Editorial Comunicação/Universidade dos Açores, 1989

QUENTAL, Antero de, *Filosofia* (organização, introdução e notas de Joel Serrão), Lisboa, Editorial Comunicação/Universidade dos Açores, 1989;

QUENTAL, Antero de, *Sonetos* (organização, introdução e notas de Nuno Júdice), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002;

QUENTAL, Antero de, *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX* (apresentação e comentário da obra por Leonel Ribeiro dos Santos), Lisboa, Editorial Presença, 1995;

QUENTAL, Antero de, "O Socialismo e a Moral", in *Antero de Quental* (introdução e selecção de textos de Ana Maria Moog Rodrigues), Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1990;

[35] Adrien Roig, "Antero de Quental, o poeta cativo", in Isabel Pires de Lima (org. e coord.), *Antero de Quental e o destino de uma geração*, p. 287.

SÁ, Victor de, *Antero de Quental* (2.ª ed.), Porto, Limiar, 1977;
SANTOS, Leonel Ribeiro dos, *Antero de Quental, uma visão moral do mundo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002;

Anthero. Poesia. Visão moral do Mundo

Maria Eduarda Vassallo-McGeoch
Investigadora Independente

À memória da Professora Maria Lúcia Lepecki
e de trinta anos da sua companhia leal e inteligente

I

1.

Na primeira edição da sua *História da Literatura Portuguesa*, António José Saraiva e Óscar Lopes terminam como segue o capítulo dedicado a Anthero de Quental:

> Incompleto como homem de acção, incompleto como pensador, incompleto na sua vida afectiva, Antero foi também incompleto como poeta. A sua personalidade, ou melhor, o seu caso interessa ainda mais do que os seus versos.
> (Saraiva e Lopes, sd: 774)

A este "véritable fin de non-recevoir" se refere Eduardo Lourenço em "Le Destin. Antero de Quental. Poésie. Révolution. Sainteté" (1983: 119) e em primeiro lugar para notar que o radical juízo crítico que assim expressa é revisto nas edições seguintes. De facto, logo na segunda, o correspondente capítulo fecha com estas palavras:

> O interesse pelo homem, pelo pensador e pelo poeta não podem dissociar-se quanto a Antero de Quental. A reintegração destas facetas com que ele chega ao nosso conhecimento e à nossa simpatia enriquece-as de todas as virtualidades. Ao considerá-lo no todo admirável da sua persona-

> lidade, no condicionamento histórico e familiar a que nasceu sujeito, impressiona-nos sobretudo que, ora num, ora noutro, ora em mais do que um plano, tanto lutasse em toda a vida para realizar um tipo superior do humano, e que o conseguisse, apesar de tudo, quanto basta para nos impor uma nobre exemplaridade.
>
> (Saraiva e Lopes, sd: 878-879)[1]

Note-se, para além da alteração do juízo crítico, os seus termos: conhecer Anthero é simpatizar com ele; a sua personalidade constitui um todo admirável; a sua luta impõe uma nobre exemplaridade; e essa luta é a de uma tentativa de realizar um tipo superior do humano. O juízo literário é suplantado, substituído, pelo juízo moral, dirigindo-se este, pois, ao homem: um homem que aos olhos de outros homens surge como exemplar.

Eduardo Lourenço, no texto referido, apresenta-nos Anthero como uma incógnita para os seus amigos e os críticos contemporâneos, e também para a crítica futura, condição que fica exemplificada na disparidade das apreciações de António José Saraiva e Óscar Lopes. O tema do *falhanço* de Antero, manifestado na *incompletude* que no primeiro texto que citei os seus autores apontam, é coroado pelo facto biográfico do suicídio. Estes temas atravessam também o livro de homenagem *Anthero de Quental. In Memoriam*. O texto de João Lobo e Moura aí publicado começa com uma afirmação radical – "Os santos não se suicidam" (Vários, 1993: 139) – e consiste numa explicação do suicídio de Anthero que faz coexistir a santidade com aquele facto demolidor: Anthero morreu "em contradicção comsigo mesmo", traído pelo seu sistema nervoso (ibidem:140).

Do outro lado do espectro de apreciação está João Machado de Faria e Maia, que recorda Anthero como o conheceu na juventude, pondo, nessa lembrança, a expressão de uma identificação total:

---

[1] Conserva-se até à quinta edição da obra (sd [1967]) esta segunda versão do final do capítulo. De novo alterado nas seguintes, o texto toma um carácter de neutralidade perante o caso, ou a figura, de Anthero: o comentário final é suprimido, o juízo sobre o homem substituído pelo comentário aos sonetos.

> O que representava Anthero para uma duzia de homens, que mais intimamente o conheciam, antes que a publicidade e as luctas litterarias lhe dessem uma notoriedade repentina? ... A muitos acudiria, no primeiro momento, a resposta de Montaigne, explicando a sua amizade por Luiz d'Orléans: "Porque era elle, porque eramos nós. Porque era Anthero.
>
> (ibidem: 149).

Outro autor do *In Memoriam* dirá que os pobres viram nele o profeta dos tempos novos, que vinha para os libertar; outro ainda, no texto mais famoso de todo o livro, fará dele, definitivamente, "o santo": o génio que era um santo, um filho querido de Deus. Por o ter encontrado "neste mundo de pecado e escuridade", Eça de Queiroz pode apenas sentir "gratidão" (ibidem: 522).

2.

Eduardo Lourenço explica nos companheiros de Anthero o sentimento expresso por João Machado de Faria e Maia, desenvolvendo o seu sentido. Aqueles homens, que eram jovens quando primeiro se cruzaram, poderiam dizer: "Anthero éramos nós porque Anthero, sendo o melhor de nós, em si consubstanciava os nossos ideais, aspirações e até realizações". Mas Eduardo Lourenço aumenta a estatura de Anthero ao colocá-lo simultaneamente como o herói trágico, aquele que se atreveu a interrogar a Esfinge e foi sacrificado para remir todos os outros: um condenado sem culpa, um mártir redentor. A pergunta é, então, inevitavelmente: que se passava na Pátria de Anthero, e de todos, para que a Esfinge tivesse de ser interrogada? Estava a cidade ameaçada pela peste?

A resposta é afirmativa: sim, aqueles jovens pensavam que a cidade estava a ser consumida pela peste. O trabalho historiográfico e literário dos homens da Geração de 70 é visto pelos próprios como um dique contra a peste que consumia a sociedade portuguesa. Atraso material e social, formas e relações políticas degradadas, correspondente atraso na educação, na arte e nos costumes, tal é o diagnóstico que Anthero, Oli-

veira Martins, Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão (na primeira série de *As Farpas*) fazem dos males dessa sociedade. Embaraçoso é que, mais de dez anos anos passados depois desse primeiro diagnóstico (nas Conferências do Casino e em *As Farpas*), ele pudesse ser repetido quase pelas mesmas palavras (em 1883, no prefácio de Oliveira Martins à segunda edição do seu *Portugal Contemporâneo*). Embaraçoso seria também definir em relação a que pautas se media o "atraso".

Não é, porém, esse resultado embaraçoso que faz de Anthero o herói trágico dos homens que à volta dele se reuniram em Coimbra, e depois em Lisboa, e que com ele ficaram toda a vida. Eduardo Lourenço coloca Anthero no plano da efabulação mítica, do investimento imaginário. Anthero é Anthero (como diz João Machado de Faria e Maia) porque os seus companheiros o fazem Anthero pela emoção que põem na elaboração da figura do poeta, do profeta, do mártir, do santo; pela elaboração imaginária da figura de Anthero, em que participam.

Duas notas para ressalvar desde já a dignidade da "elaboração imaginária". A primeira diz respeito ao facto de que a relação entre aqueles homens se manteve ao longo de toda a vida. Não se reduziu, de maneira nenhuma, como se sabe, a um fugaz encontro de juventude. A correspondência atesta-o, como o atesta o "Prefácio" de Oliveira Martins a *Os Sonetos Completos* e o próprio *In Memoriam*. A segunda ressalva vem do facto de que aquele que foi objecto da elaboração imaginária alguma coisa fez para a merecer.

II

1.

Este trabalho intitular-se-ia "Os dois Antheros" se esse não fosse o título de um texto de António Sérgio em que o ensaísta apresenta uma dicotomia revelada na poesia, considerando-a fundamental e estruturante: a que provém da existência de um Anthero diurno que se opõe a um Anthero nocturno (Sérgio: 1959). O título que não pude escolher não diria, porém, respeito a Anthero, mas à crítica anteriana, e apontaria para as suas dificuldades não re-

solvidas. Revelam-se estas na tendência para criar dois Antheros, opostos entre si, e incompatíveis.

A primeira citação de António José Saraiva e Óscar Lopes elucida as razões do meu enfoque: para julgar Anthero, mesmo literariamente, parece ser sempre necessário fazer uma ressalva, omitir um aspecto da vida ou da obra, desculpar uma das facetas da personalidade, ou da obra, por outra. O que afirmo é, ao contrário, que não se pode compreender Anthero se se fizer dele "um monstro de duas cabeças" (expressão que Eduardo Lourenço aplica à poesia filosófica que se atribui a Anthero), ou uma sucessão de monstros de duas cabeças. Não há um caso e um filósofo, um caso e um poeta, um poeta e um filósofo, um poeta/filósofo e um homem de acção: há um Anthero, e este tem de ser entendido nos seus próprios termos: os da obra, os daquilo a que a obra visava, o contexto em que foi produzida e a maneira como foi publicada, e recebida, lida e entendida pelos seus contemporâneos. Que a componente biográfica fosse parte dessa recepção e desse entendimento, e vista como lugar de produção da obra e seu horizonte de referência[2], é uma complicação adicional que ao crítico compete deslindar. O facto é que, sem essa complicação, não existiria o investimento emocional que atrás referi a partir de Eduardo Lourenço e que cria, para os contemporâneos do homem, a figura de Anthero. Sem a vida como horizonte de referência da poesia (e, a bem dizer, da filosofia) não haveria, propriamente, Anthero. É este o meu entendimento e o que a seguir tentarei provar: o investimento imaginário em Anthero por parte dos seus contemporâneos corresponde à imagem que Anthero de si próprio constrói e esta é, simultaneamente, concomitantemente, a imagem do poeta e a do homem do seu tempo que em si realiza o movimento de ideias que caracteriza a época em que vive. Este poderá corresponder ao filósofo, ou ser parte dele.

A filosofia e a poesia são, em Anthero sustentadas por uma mesma imagem, a do homem, entidade moral e poética, que oferece a sua produção

[2] Claude Abastado remonta a Sainte-Beuve a concepção de crítica de compreensão, a que aponta como característica a interpretação (por oposição à crítica prescritiva que domina até ao século XVIII) e, com esta, na sua procura da obra original, o reconhecimento do génio criador, reconhecimento que, por sua vez, acarreta a transformação da ideia de *autor*. Lugar de produção da obra, o autor oferece-se à interpretação e vê-se projectado na vida, que se oferece à crítica como horizonte de referência (Abastado, 1979: 205ss).

como testemunho da sua vida intelectual e moral. Essa produção pode ser a poesia dos sonetos ou a prosa das *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. Não importa: ambas são garantidas pela vida vivida, e essa é a do homem enquanto entidade moral, e a do poeta.

2.

O próprio Anthero algumas vezes discutiu a existência em si do poeta e do filósofo. "O próprio Anthero" designa aqui, não o autor empírico, mas o autor textual da parte explicitamente autobiográfica da obra, as cartas.

No final de 1885 (24 de Dezembro), em carta a Jaime Batalha Reis, Anthero separa a sua poesia da sua filosofia, dizendo, em primeiro lugar, que ao poeta que nele existia foi dada morte violenta. Essa morte era necessária por razões de saúde moral; e ao pobre poeta ("ao desgraçado", na palavra de Anthero) "já pouco fôlego lhe restava" (Quental, 1989b: 761). Do poeta serão testamento *Os Sonetos Completos*, cuja edição se prepara. O que é, porém, mais interessante neste princípio de carta (para além da necessidade de matar o poeta para obter a saúde moral) é a afirmação de Anthero de que a sua filosofia está completamente elaborada: "Extrair do pessimismo o optimismo, por um processo racional, tem sido afinal o trabalho da minha vida. Creio que cheguei ao termo e dou a minha Filosofia por completa e acabada. " (ibidem: 761)

Surge, pois, na vida de Anthero um momento em que estão completas a Poesia e a Filosofia. A carta continua precisamente pela exposição da concepção filosófica a que Anthero chegou.

Noutra carta, esta a Manuel Ferreira Deusdado, em 7 de Setembro de 1888, Anthero acusa-se de dogmatismo, que seria defeito característico do poeta: "[Apesar d]a minha grande tendência para o dogmatismo (tendência incorrigível, mas bem desculpável em quem foi sempre mais poeta do que filósofo)..." (ibidem: 900)

A morte dada ao poeta não é, pois, nem absoluta, nem definitiva: o poeta continua poeta para além da morte que ao poeta é dada.

III

1.

Em carta a Jaime de Magalhães Lima de Novembro de 1886, escreve Anthero: "Diz Renan que na procissão da humanidade o filósofo é que vai na frente, e depois o homem de acção. Eu não penso assim, e mais sou filósofo! ... " (ibidem: 804)

De acordo com Anthero, Renan *pecaria* por "excesso do princípio da inteligência", "uma das doenças do século": a figura que abre a procissão da humanidade não é a do filósofo, mas a do santo. A precedência do santo sobre todos os outros tipos de homem vem, em primeiro lugar, de que ele a todos em si reúne. O santo é filósofo e homem de acção: "Quem vai na frente é o santo, filósofo a seu modo como os que o são, e homem de acção por excelência, por isso que a sua acção é toda no sentido do bem." (ibidem: 804)

A acção do santo, "toda no sentido do bem", é a Acção por excelência, a que define a consciência do homem, a que o une ao todo, não só da Humanidade, mas também da Natureza a que pertence e de que é a máxima realização. O Bem é a comum aspiração de todos os seres, dos mais simples aos mais complexos. O Bem é a plenitude da realização de cada ser: todos os seres aspiram ao Bem, para ele todos tendem.

Eça de Queiroz chamou a esta sinopse *a Philosophia de Anthero*: "Possuia pois Anthero emfim "a sua Philosophia"", escreve (Vários, 1993: 506). Imediatamente adiante no seu texto torna claro, porém, que construiu um resumo a partir de um todo muito mais vasto: um resumo de uma "linha ethica" de toda uma filosofia. Se aquela é importante, se Eça a quer reter, é porque lhe atribui a paz de que Anthero gozou nos anos em que esteve em Vila do Conde, e esse "viver puro", num "retiro muito nú e muito limpo", que então foi o seu (ibidem: 507).

Não vou, porém, projectar neste trabalho aquilo que é a filosofia da santidade de Eça de Queiroz, aparente já no pouco que do seu texto para o *In Memoriam* referi. Quero apenas acentuar a assunção de que à filosofia de Anthero subjaz uma linha ética (ou pelo menos de que existe nessa filosofia uma linha ética) e que esta se transforma em ditame mo-

ral, criando uma regra de vida que, seguida, conduz à Paz, e também à Harmonia. A Harmonia é, em Eça de Queiroz, a forma da santidade.

2.

Em *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, a ideia de santidade é sistematicamente deduzida a partir das correntes filosóficas que Anthero apresenta criticamente e que constitutem, a seu ver, nas suas oposições e desenvolvimentos, o movimento das ideias do seu tempo. É este um dos resultados intelectuais e um dos interesses das "Tendências" – as figuras do justo, do herói e do santo, e a ideia de santidade, são deduzidas por Anthero de ideias filosóficas suas contemporâneas.

Os dois acontecimentos filosóficos fundamentais da segunda metade do século XIX são, segundo Anthero, o estabelecimento da concepção mecânica do universo e a transformação do espiritualismo sob a influência de uma reaproximação a Kant. Seguindo a exposição de Anthero no texto das *Tendências*, dir-se-á que o "mecanismo universal exprime a dinâmica das coisas no que ela tem de exterior e abstracto, por isso mesmo de simples e fixo" (Quental, 1989c: 67); o espiritualismo concebe uma categoria, a de espírito, a que atribui qualidades. Assim, o espírito é uma realidade autónoma, reconhecida pela consciência; é "um facto íntimo do ser", um elemento fundamental e primordial, uma energia simples, autónoma e espontânea, e uma força consciente. Porque é espontâneo, o espírito contém em si as suas próprias determinações, o que implica que as transformações que sofre as sofre segundo a sua própria natureza:

> ...em esfera alguma do seu ser, ainda nas mais inferiores, em momento algum do seu desenvolvimento, ainda nos mais elementares, o espírito é puramente passivo. A espontaneidade é a sua essência, e ainda as impressões exteriores que o modificam, modificam-no segundo as suas mesmas leis...
>
> (ibidem: 71)

Esta concepção da identidade do espírito consigo mesmo e do espírito como força-tipo (porque força espontânea) permite a Anthero, por um lado, estabelecer, a pirâmide imaginária de todos os seres – pirâmide que tem na base "os [seres] mais elementares" e no vértice o homem, em que a determinação do espírito se realiza como liberdade [3] – e, por outro, a própria ideia de liberdade.

Cada ser, porque tende para a sua plena realização e, portanto, para a efectivação da sua determinação, tende para a coincidência consigo mesmo. Esta é em si mesma a liberdade.

> A liberdade, ... é pois a espontaneidade quando plena, isto é, quando o ser, não já espontâneo apenas na sua actividade exteriormente condicionada ... o é ainda nessa mesma condicionalidade, criando conscientemente os motivos das suas determinações e criando-os em vista do próprio fim.
>
> (ibidem: 77)

Considerando os vários graus de realização da liberdade, o filósofo começa por propor a possibilidade da sua realização suprema – que coincidiria com Deus:

> Este ser, que está todo em cada um dos seus actos, ... cuja actividade não reconhece outros limites senão as leis da

[3] "Pirâmide" é palavra que surge no texto de Anthero quando, no contexto da crítica à "abstracção materialista", o filósofo afirma "a necessidade como lei e a lei como expressão do desenvolvimento íntimo e espontâneo dos seres", concluindo: "... a fatalidade é só a máscara da razão: sob aquela máscara terrível, ela conduz o universo, por mil caminhos sombrios, para a luz e a liberdade." Esta concepção tem um carácter consolador para o "coração do homem", que por ela se sente em união com o universo: "O espírito humano sente agora palpitar nas coisas o que quer que é análogo à sua própria essência. Isolado como no vértice da pirâmide prodigiosa, sente-se todavia em comunicação com a mole imensa que o suporta" (Quental, 1989c: 80). Leia-se Fernando Catroga: "A subordinação ôntica das esferas inferiores à esfera superior confere ao homem o lugar supremo na hierarquia do real e à consciência uma autonomia que lhe era negada pelo cientismo naturalista. ... Se a Substância implicava identidade na diversidade das suas manifestações, entre a consciência e as outras esferas do real não existiria qualquer vazio ontológico, mas tão só uma diferença de grau." (Catroga, 1989: 155)

> sua própria natureza, realiza por certo o ideal de ser livre. É por isso também que é só um ser ideal. Deus, se Deus fosse possível, seria esse ser absolutamente livre.
>
> (ibidem: 77)

A liberdade moral é definida por referência a esse ser ideal:

> Ele é o tipo da plenitude do ser, tipo de que a nossa liberdade moral, aquela que com tamanhos esforços conseguimos realizar, é só vaga imagem, longínqua semelhança.
>
> (ibidem:77)

A liberdade que, na matéria, é apenas "espontaneidade inconsciente" (ibidem: 77), realiza-se na consciência humana. A esfera da realização da liberdade é, para o homem, a vida moral, onde se realiza o "eu absoluto e independente de toda a fenomenalidade".

A consciência humana, o *espírito humano*, modelo da natureza e cume da realização da liberdade, vai Anthero colocá-la no palco, e no centro, da sociedade e da História. É nesse palco que o filósofo vai definir o justo, o herói e o santo.

Para o fazer, é fundamental a ideia de renúncia. Aquele que renuncia ao seu *eu* mesquinho e particular coincide com a sua livre natureza e pode realizá-la plenamente. Se cada ser tende para a liberdade, e se esta "só no espírito humano se realiza" (ibidem: 81); e se a determinação de cada ser é o lugar da sua liberdade (porque cada ser tende para a realização plena da sua natureza), a renúncia é a condição – simultaneamente moral e humana – para a plena realização de cada ser humano. A santidade é o limite humano da plena realização do universo e o fim supremo – ilimitado – do próprio universo.

3.

Desde o início do terceiro capítulo – mais precisamente desde a longa citação de Laplace que ocupa parte das páginas 69-70 da edição que uso[4]

[4] É uma citação retirada de *Essai Philosophique sur les Probabilités (*Paris, 1816), em que Anthero reconhece a *definição admirável* "[d]o ideal e [d]a mais alta potência do

–, o texto das *Tendências* adquire um tom de brevidade axiomática que corre paralelamente ao desenvolvimento de ideias já enunciadas nos capítulos anteriores. A partir de um dado ponto, e durante aproximadamente três páginas e meia, o tom e qualidade do texto mudam radicalmente: de expositivo o texto torna-se oratório.

Nas primeiras páginas do terço final do terceiro capítulo, e tomando a esse terço cerca de metade – mais exactamente, a partir da frase "O universo aspira com efeito à liberdade, mas só no espírito humano a realiza" (ibidem:81) e até "O drama do ser termina na libertação final pelo bem." (ibidem: 84) –, a prosa das *Tendências* desloca-se da argumentação filosófica para a afirmação moral. Esta é consubstanciada em frases, muitas vezes breves, que fecham uma secção do discurso, resumindo-a e, nesse resumo, culminando e enfatizando o seu sentido para o ligar ao da secção seguinte. O texto organiza-se, a partir da frase apontada, numa sequência de axiomas filosófico-morais que são expressões fundamentais para a estrutura de pensamento que apresenta. Poderíamos definir tal estrutura pela sequência dessas frases:

- O universo aspira com efeito à liberdade, mas só no espírito humano a realiza.
- O progresso da humanidade é pois essencialmente um facto de ordem moral: a obra tão maravilhosamente começada pelo inconsciente só pela consciência podia ser levada a cabo.
- A criação da ordem racional e o alargamento indefinido do domínio da justiça, tal é a definição do progresso.
- ... a virtude é a verdadeira medida do progresso das sociedades.[5]

conhecimento mecânico" e, ao mesmo tempo, a circunscrição "[d]a natureza e [d]os limites desse conhecimento." (Quental, 1989c: 70). Leonel Ribeiro dos Santos, a quem recorro para as informações sobre Laplace, observa que "Antero faz uma tradução bastante livre" (Santos, 1989c: 97).

5 Destaco apenas o final da frase que, completa, é como segue: "Facto da liberdade, ele [o progresso] consiste intimamente num desdobramento incessante da energia moral, numa reacção contínua da vontade sob o estímulo do ideal, e é por isso que a virtude é a verdadeira medida do progresso das sociedades. (Quental, 1989c: 81).

- Na consciência individual é que este [o fim último] se realiza, nela só tem desfecho o drama divino do universo.
- No mundo da consciência dissolvem-se todas as leis naturais e sociais na única lei moral.
- Esta perfeita identificação do *eu* com a sua essência absoluta, por onde a sua primitiva espontaneidade se define finalmente como liberdade, é que é a essência do bem.
- O bem é o momento final e mais íntimo da evolução do ser, em que o espírito se liberta na consciência de todas as limitações, criando em si, de si e para si um mundo completo, transcendente e definitivo.
- Só quem, dissolvendo a própria vontade na vontade absoluta e identificando-se com ela, renuncia ao *eu* limitado e a tudo quanto é dele – o seu egoísmo, as suas paixões, o seu erro profundo e a sua inenarrável miséria – só esse alcançou a vida eterna.
- Esta renúncia, verdadeira imortalidade, é por isso mesmo a fonte de toda a virtude.
- A virtude, liberdade suprema, é por isso a realidade por excelência, a única realidade plena.
- O drama do ser termina na libertação final pelo bem.

Sugeri atrás que a estrutura do pensamento de Anthero assenta na dedução. O espírito é deduzido como categoria necessária à compreensão do universo, não como uma realidade muda, mas como uma realidade viva e moldada pela razão humana. Neste passo do texto, a estrutura de encadeamento das deduções, que deverá desenvolver a afirmação inicial ("O universo aspira com efeito à liberdade, mas só no espírito humano a realiza") e levá-la à sua formulação final e mais ampla ("O drama do ser termina na libertação final pelo bem"), simultaneamente serve e cria o carácter oratório do discurso. Quando apresento a estrutura lógica deste segmento, revelo consequentemente o seu carácter oratório. Entre cada fecho oratório Anthero desenvolve o seu pensamento – mas não está já a apresentar as "tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX" como o título do seu texto promete: está a afirmar a sua própria concepção filosófica, e essa é uma concepção mo-

ral; e, estando a apresentá-la, não está a expor, para ensinar, mas a exclamar, para convencer. Tendo definido, a partir da ideia de renúncia, a figura do justo, e negado a ideia da morte, Anthero introduz as figuras do herói e do santo, diferenciando-as da do justo; afirma a virtude como a origem ("a inspiradora") da grande arte como do grande pensamento; exorciza uma segunda vez a ideia da morte, reafirmando que a virtude a vence: a morte é o "êxito final" de que aquela renúncia que atribui ao justo faz compreender a significação e o valor; e apresenta, finalmente, a santidade como "o termo de toda a evolução", fazendo-a concidir com o bem. A penúltima frase –

> Se pois só a perfeita virtude, a renúncia a todo o egoísmo, define completamente a liberdade, e se a liberdade é a aspiração secreta das coisas e o fim último do universo, concluamos que a santidade é o termo de toda a evolução e que o universo não existe nem se move senão para chegar a este supremo resultado.

– de estrutura expositiva e dedutiva, resolve-se, e resolve essa estrutura, na frase final, que coroa a expressão oratória.

4.

Será esta realização axiomática e rítmica da prosa filosófica de Anthero um dos factores que permitirá a Eduardo Lourenço afirmar que tal prosa tem o mesmo o carácter da poesia. Suspende-se o discurso expositivo e argumentativo; o discurso optativo, que os substitui, é marcado por uma sequência de frases, ou finais de frases, tendencialmente breves, que, sustentando-se em substantivos abstractos, culminam cada uma das suas secções lógicas. O ritmo da prosa muda, e com ele muda o seu propósito, a sua ambição. Para Eduardo Lourenço, a prosa anteriana é uma prosa que serve, não a exposição e discussão de factos intelectuais, mas a expressão de "um "desejo", um "dever ser", uma aspiração ..." (Lourenço, 1983: 139). É uma prosa optativa: a ela subjaz o modo optativo. Daí que lhe atribua um carácter poético e a identifique, na sua essência e qualidade, com a poesia do poeta-filósofo, assim resolvendo o problema da dualidade do génio anteriano.

A prosa filosófica de Anthero, na sua melhor expressão, participará das qualidades da sua poesia: brevidade, carácter axiomático, correspondente uso de substantivos abstractos. Penso, porém, que a expressão de uma aspiração, um dever-ser e, com ela, o carácter optativo desta prosa, se prendem com a sua qualidade como prosa que desenvolve uma visão moral. A prosa das *Tendências* é uma prosa ensaística e o texto das *Tendências*, ao menos em algumas das suas partes, um texto artístico. Isto significa que aquilo que esse texto diz não o poderia dizer de outra maneira: no terceiro capítulo, e no fragmento que venho analisando, Anthero realiza essa fusão daquilo que diz com a maneira como o diz que, para o leitor, torna o seu texto único e insusceptível de alterações[6]. Essa qualidade artística consubstancia aquilo que nele se revela: um momento alto de expressão oratória que serve o estabelecimento de uma visão moral do Homem, da Sociedade e da História.

5.

A concepção do justo, do herói e do santo surge, na parte do texto que assinalei, e como disse, intimamente ligada à sequência axiomática que exprime uma concepção moral. A expressão da aspiração, do dever-ser, sustenta-se na ideia de liberdade; esta é realizada no quadro da História por aquele que, libertando-se de toda a determinação egoísta, confunde a sua vontade com a ordem do universo e assim a realiza. Em cada um dos modos dessa realização predomina um diferente modo da consciência: o coração, a vontade, a alma. A renúncia dá ao herói a intrepidez do coração, ao justo a constância da vontade, ao santo a unção da alma (Quental, 1989c: 83). No quadro da História, Anthero diferencia diversos modos da realização do bem.

---

[6] Aludo a I. Lotman e à sua concepção de texto artístico: "... o escritor é na realidade livre de substituir as palavras ou as partes do texto por outras, semanticamente adequadas ... Contudo, do ponto de vista do leitor, o quadro é diferente: o leitor considera que o texto que lhe é proposto (se se trata de uma obra de arte realizada) é o único possível ... A substituição no texto de tal ou tal palavra não lhe oferece uma variante de conteúdo, mas um conteúdo novo." (Lotman, 1973: 62).

Neste contexto se pode ler a seguinte afirmação de Leonel Ribeiro dos Santos sobre este texto anteriano: "Na verdade, as *Tendências*, parecendo ser obra de História da Filosofia e de interpretação do destino desta, são obra de Filosofia da História." (Santos, 1989b: 19) São-no, de facto, não só pela tentativa de compreensão da História à luz da Filosofia, mas igualmente quando, no quadro daquela, no seu palco, o autor situa a realização das ideias de Liberdade e Justiça.

Leonel Ribeiro dos Santos nota que um carácter dramático definirá a visão anteriana do mundo:

> ... a visão anteriana do mundo tem de peculiar o acento agónico e dramático, que se denuncia não só na aguda percepção das antinomias e no esforço por superá-las, como na percepção de que os eventos históricos e políticos das sociedades humanas e as peripécias das vidas individuais fazem parte dum grande e divino drama cósmico e ontológico que se manifesta, vive e decide na consciência do justo.
>
> (Santos, 2002: 116-117)

IV

1.

Na mesma linha da primazia dada ao indivíduo e à sua história posso ler as afirmações deste ensaísta sobre o carácter autobiográfico das *Tendências*.

As *Tendências* são "o esboço mais desenvolvido da filosofia anteriana" (Santos, 1989b: 15) e cumprem "um velho e meditado projecto de Antero" (ibidem: 17). Ao reproduzirem o movimento das ideias filosóficas do tempo histórico do seu autor, revelam-se como "uma síntese orgânica dos problemas e motivos fundamentais que determinaram a sua própria evolução intelectual." (ibidem: 14-15). Ora sucede que um outro texto se vem reflectir no das *Tendências* e esse é o da carta autobiográfica a Wilhelm Storck. Na feliz expressão de Leonel Ribeiro dos Santos, essa car-

ta "descreve, de um ponto de vista autobiográfico, o movimento interior das *Tendências.*" (ibidem: 16)

As cartas de Anthero continham por vezes poemas, que seguiam como sinal de amizade e partilha intelectual. Duas das que escreveu a João Lobo de Moura levam os sonetos cujo primeiro verso é "Num sonho todo feito de incerteza" e "Na floresta dos sonhos, dia a dia", a primeira, e os que se intitulam *Inania Regna* e *Eutanásia*, a segunda[7]. Em ambas, o envio dos sonetos é acompanhado por uma pormenorizada explicação das suas fontes intelectuais e emocionais de inspiração. As cartas continham também (e mais frequentemente) exposições da filosofia de Anthero e, particularmente, notas precisas sobre os progressos que nela fizera, relacionando-os com o estado da sua saúde moral. Exemplos deste procedimento são as cartas a Jaime Batalha Reis, Manuel Ferreira Deusdado e Jaime de Magalhães Lima que atrás citei[8]. As cartas rasuram a fronteira entre a filosofia e a vida vivida, como rasuram as fronteiras entre o ensaio filosófico e a epístola. A poesia vai a par com ambas, vida vivida e filosofia; e o carácter autobiográfico da carta a Wilhelm Storck tem como outro espelho textual o "Prefácio" de Oliveira Martins à edição de *Os Sonetos Completos* na sua bem sucedida tentativa de criar para Anthero uma biografia poética.

2.

Regressando às *Tendências*, diria que a resposta de Anthero à interrogação metafísica da sua época é exigida e configurada pelo seu ser moral e se consubstancia, no final do texto, não apenas naquilo que o texto diz, mas também naquilo que *é*: uma formulação estética de uma visão moral do mundo. Nesta, Anthero pretende exprimir a ansiedade do século em que vive (e de que se considera representante) e responder-lhe pela atribuição à consciência, ao espírito humano, da primazia sobre a natureza e as suas leis, constituindo-o como modelo do universo e lugar de realização da liberdade, assim afirmando o ser moral. Ao construir estetica-

[7] A primeira de 12 de Abril de 1872 (Quental, 1989a: 161-163); a segunda, de Julho/Agosto de 1873 (ibidem: 211-214).

[8] Ver, acima, as secções II 2. e III 1.

mente essa resposta, ao criar um texto artístico, o filósofo revela a primazia da arte e a impossibilidade de a separar daquilo a que almeja: a arte como superior realização do espírito humano, inseparável das suas manifestações – inseparável, evidentemente, da especulação filosófica – é também ambição de Anthero.

V

O investimento imaginário na figura de Anthero tem como um dos seus primeiros textos de referência e concretização o "Prefácio" de Oliveira Martins a *Os Sonetos Completos*. Na ordenação dos sonetos publicados, Oliveira Martins estabelece uma cronologia de escrita que se afirma como correspondendo à da biografia: o tempo da escrita dos sonetos ajusta-se ao tempo da progressão intelectual, emocional e moral do poeta, com ela por fim completamente coincidindo. O poeta que "pensa o que sente" e "sente o que pensa" (Martins, 2002: 26) experimentou, e reproduziu, nessa sua progressão, a das ideias, das fantasias e das dores do seu tempo. É o poeta que viveu as "tempestades da imaginação", "as mais duras de passar" (ibidem: 28) e estas são, inevitavelmente, as da sua época histórica.

Este homem *completo*, este homem que se define como *o grupo de ideias do seu tempo*, atinge o estado de liberdade moral que determinou como suprema realização da consciência humana; chega, através da vida ascética, à renúncia de si; coincide enfim com o seu próprio modelo. O homem do seu tempo, o homem de acção, o crítico, que é um filósofo, o poeta, que é um místico, exprimiu-se e realizou-se na totalidade da sua visão do mundo. Esta é uma visão moral:

> A vida contemplativa, ... a vida asceta inclusivamente: essa virtude austera para consigo, tolerante para com tudo e para com todos; esse observar constante de si próprio e o dispensar de um sorriso sempre bom, embora indiferente com frequência, aos que alguma vez o

> rodeiam; a caridade, o amor, a abnegação, as tentações, as crises, as lágrimas, as aflições, as dúvidas cruciantes e as dores angustiosas: tudo o que, reunido, forma uma alma mística – tudo isso mora na alma deste poeta arrebatado pela visão inextinguível do Bem.
>
> Só no meu coração, que sondo e meço,
> Não sei que voz, que eu mesmo desconheço,
> Em segredo protesta e afirma o Bem.
>
> (ibidem: 37)

A linha moral da filosofia de Antero prevalece sobre as outras; a paz prevalece sobre as tempestades da imaginação e da vida: esta afirmação do "Prefácio" subjaz à ordenação dos sonetos e nela se consubstancia.

Neste texto prefacial aos sonetos que foram escolhidos para serem apresentados, e consequentemente lidos, como *completos*, Oliveira Martins constituti Anthero como poeta segundo o modelo da sua época: o poeta oferece a sua vida como horizonte de compreensão da sua poesia. A projecção imaginária nele realizada é selada pela vida que para o poeta se cria, e de que os sonetos comprovam a existência. Em Anthero, a poesia serve de garantia ao ser moral e emocional. Anthero é poeta e a sua poesia construiu-lhe uma biografia.

Bibliografia

ABASTADO, Claude (1979). *Mythes et rituels de l' écriture*. Bruxelles: Éditions Complèxe.

CATROGA, Fernando (1989). "A ideia de Evolução e a Teleologia Anteriana" in *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, Santos, Leonel Ribeiro dos (ed.), pp. 147-156.

_____ (ed) (1991). *Antero de Quental, Revista de História e Teoria das Ideias 13*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

JÚDICE, Nuno (2002). "Introdução" a Quental, Antero de *Sonetos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 7-21.

LOTMAN, Iouri (1973). *La structure du texte artistique.* Paris: Gallimard.

LOURENÇO, Eduardo (1983). "Le destin. Antero de Quental. Poésie. Révolution. Sainteté.", in *Poesia e Metafísica. Camões. Antero. Pessoa.* Lisboa: Sá da Costa Editora, pp. 119-146.

MAIA, João Machado de Faria e (1993) [1896]. "Memorias", in Vários, *Anthero de Quental. In Memoriam*, pp. 145-200.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira (2002) [1886]. "Prefácio", in Quental, Antero de, *Sonetos*, Organização, introdução e notas de Nuno Júdice, pp. 25-38.

MOURA, João Lobo (1993) [1896]. "O Fim do Poeta", in Vários, *Anthero de Quental. In Memoriam*, pp. 139-143.

QUENTAL, Antero de (1989a). *Cartas I.* Ponta Delgada-Lisboa: Universidade dos Açores-Editorial Comunicação.

_____(1989b). *Cartas II.* Ponta Delgada-Lisboa: Universidade dos Açores-Editorial Comunicação.

_____(1989c) [1890]. "Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX", in Santos, Leonel Ribeiro dos 1989a.

_____(2002) [1886] *Sonetos.* Organização, introdução e notas de Nuno Júdice, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

QUEIROZ, Eça de (1993) [1896]. "Um Genio que era um Santo", in Vários, *Anthero de Quental. In Memoriam*, pp. 481-522.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos (ed.) (1989a). *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX.* Lisboa: Editorial Comunicação.

_____(1989b). "Apresentação", in *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, Santos, Leonel Ribeiro dos (ed.) 1989 (a), pp.13-33.

_____(1989c). "Notas", in *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*, Santos, Leonel Ribeiro dos (ed.) 1989 (a), pp.89-100.

–––––––––––––––- (2002). *Antero de Quental, uma Visão Moral do Mundo.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SARAIVA, António José e Lopes, Óscar s.d. *História da Literatura Portuguesa*, 1ª edição. Porto: Porto Editora.

———————————————— s.d.
História da Literatura Portuguesa, 2ª edição. Porto: Porto Editora.

———————————————— s.d. [1967]
História da Literatura Portuguesa, 5ª edição. Porto: Porto Editora.

SÉRGIO, António (1959). "Os Dois Anteros", in *Ensaios*, Tomo IV. Lisboa: Guimarães Editores, pp.137-169.

_____(1989). "As Tendências como Poema Metafísico e Místico", in *Tendências Gerais da Filosofia na Segunda Metade do Século XIX*. Santos, Leonel Ribeiro dos (ed.), pp. 109-115.

VÁRIOS, (1993) [1896]. *Anthero de Quental. In Memoriam*. Edição Fac-Similada. Lisboa: Editorial Presença e Casa dos Açores.

Periódicos e descobertas: o exemplo de Cesário Verde

Mauro Nicola Póvoas
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

A pesquisa em fontes primárias, embora muitas vezes infrutífera, traz boas surpresas ao pesquisador que a ela se entrega. Em 2008, com o apoio da CAPES, realizei um pós-doutorado na Universidade de Lisboa e na Biblioteca Nacional de Portugal, na consecução do projeto "Um estudo de fontes primárias: a presença da literatura brasileira em periódicos portugueses do século XIX (1850-1900)", que compulsou jornais, revistas e almanaques portugueses em busca de textos das literaturas brasileira e sul-rio-grandense. Ao longo desse período, uma, entre várias outras descobertas, chamou a atenção, pela importância do escritor envolvido: um poema nunca publicado em volume de Cesário Verde (25 fev. 1855 – 19 jul. 1886). Trata-se de "Escândalos", composição escrita em Lisboa, no mês de agosto de 1874, e encontrada nas páginas 30 e 31 do *Almanaque XPTO para 1875*, editado na capital portuguesa. A intenção, aqui, então, é divulgar e analisar o poema inédito de Cesário Verde.

O ineditismo em livro da descoberta confirmou-se tanto a partir do exame da obra completa de Cesário Verde, em edição organizada por Joel Serrão (Verde, 2003), como também por uma consulta com o Prof. Dr. Ernesto Rodrigues, da Universidade de Lisboa, especialista na literatura oitocentista portuguesa. O Prof. Rodrigues, supervisor de meu estágio pós-doutoral, aliás, publicou, em 18 jul. 2009, o artigo "Um inédito de Cesário", no caderno "Actual", encartado no semanário *Expresso*, de Lisboa, dando conta da descoberta do texto de 1874 em solo lusitano (Rodrigues, 2009). Interessante notar que essa data de 1874, que aparece ao fim do poema, foi importante para o jovem Cesário Verde, à época com dezenove anos:

> Depois, em 1874, ano de juvenil facúndia poética, Cesário Verde dá a público quinze composições, a maior parte das quais em periódicos portuenses, pela mão de Silva Pinto, e anuncia a edição, para breve, de um livro *Cânticos do Realismo*, projeto que não chegou a efetivar-se.
>
> (Serrão, 1986:8)

Essa "juvenil facúndia" explica o teor de "Escândalos", cujo título encaixa-se à perfeição com aquilo que pretendia atingir o poeta: jocosamente, trazer à tona a relação homem/mulher, numa sociedade que pouco discutia essa questão. Há indícios documentais de que, desde fim de 1873 e ao longo de 1874, o "poeta negociante" (Serrão, 1986:5) estava projetando o *Cânticos do Realismo*, ou *Ecos do Realismo*, título alternativo que o volume poderia ostentar, segundo as fontes disponíveis. Alguns motivos podem ser arrolados para que Cesário tenha abortado o livro: a evolução da poesia do autor, que em fevereiro de 1875, por exemplo, publicava "Deslumbramentos", ou o mal-estar que o conjunto de poemas causou no público leitor português (Serrão, 1986:17-18).

Antes de qualquer outro comentário, cabe reproduzir a composição, com a sua grafia já atualizada. São quatro quintetos – os quatro primeiros versos de cada estrofe alexandrinos; o último, sempre hexassilábico –, num total de vinte versos, distribuídos em um esquema rímico ABABA:

Escândalos

Falava-lhe ela assim: – "Não sei por que me odeia,
"Não sei por que despreza a luz dos meus olhares,
"Se o adoro com fervor, se não me julgo feia,
"E o meu olhar iguala as chamas singulares
  "Do incêndio de Pompeia!

"Instiga-me o aguilhão do vício fatigante,
"E crava-me o capricho os vigorosos dentes;

"Não quero o doce amor platônico do Dante
"E sinto vir a febre e as pulsações frequentes
"Ao vê-lo, ó meu amante!

"As ânsias, as paixões, os fogos, os ardores,
"Alucinada e louca, eu vejo que abomina,
"E ignoro com que fim, em tempos anteriores,
"Enchia-me de gosto a boca purpurina,
"E o seio de calores!"

E ele ao vê-la excitante, histérica, exaltada,
Volveu-lhe glacial, britânico, insolente:
– "A tua exaltação decerto não me agrada,
"E, ó minha libertina! eu quero-te somente
"Para mexer salada!"

Lisboa, agosto, 1874.
Cesário Verde

O *Almanaque XPTO*[1] – cujo subtítulo, no primeiro ano, estampava: "Popular, joco-sério, comercial, artístico, crítico e literário" – circulou de 1870 a 1879, num total de oito números, isto é, houve interrupções na sua circulação. Era editado na Tipografia Universal, situada na Rua dos Calafates, número 110, em Lisboa, por Tomás Quintino Antunes, impressor da Casa Real. A cada volume, apresentava cerca de trinta e duas páginas, com duas colunas cada uma. Entre seus colaboradores habituais, além do "poeta-comerciante", destacam-se José Inácio de

[1] Curiosamente, no livro de Maria Carlos Radich, *Almanaque*: tempos e saberes, aparece exatamente a reprodução da capa do *Almanaque XPTO para 1875*, edição em que se estampa "Escândalos" (Radich, 1983:5). Aliás, XPTO, ou X.P.T.O., é a abreviatura paleográfica da palavra "Cristo" em grego. Em Portugal, XPTO acabou ganhando pelo menos dois outros significados: forma de dizer, jocosamente, que algo é sofisticado ou de qualidade; e maneira de indicar "qualquer" quando é necessário utilizar um nome genérico em exemplos. Informações disponíveis em: http://pt.wikipedia.org/wiki/X.P.T.O. Acesso em: 27 nov. 2009.

Araújo, Gomes Leal, Júlio César Machado, Bulhão Pato, João de Deus e Guerra Junqueiro.

O poema até então inédito do *Almanaque XPTO para 1875* assemelha-se, formal e conteudisticamente, a outras produções de Cesário Verde da época. Do ponto de vista da forma, por exemplo, podem ser apontadas similitudes com "Lágrimas" e "Ironias do desgosto", que contêm a mesma estrutura dialogada de "Escândalos", ou então com "Esplêndida", que apresenta a mesma disposição de estrofes: cinco versos cada, sendo os primeiros quatro mais extensos, e o quinto e último menor (doze e seis sílabas poéticas em "Escândalos"; dez e seis no caso de "Esplêndida"). Do ângulo do conteúdo, Cesário, em 1874-1875, interessa-se bastante pela relação entre homem e mulher – tema do qual o poema em tela não escapa.

Carlos Ceia, no artigo "A *scientia sexualis* de Cesário Verde", esclarece que a sexualidade, na poesia de Cesário, é tema que, embora negligenciado pela crítica, é questão central de toda a sua produção anterior a "O sentimento dum ocidental" (1880). Mas diferente da obra dos baudelairianos da época, é uma poesia não marcada por perversões sexuais; como em geral na civilização ocidental, a poesia cesárica não traz uma *ars erotica*, mas sim uma *scientia sexualis*, que é "redutora da sociedade ocidental, ao pretender supervisionar a sexualidade à distância, exatamente a distância que vai da terra ao céu" (Ceia, 2003:37). Na *scientia sexualis*, desenvolve-se o primado da confissão, em contraste com a arte da iniciação e do segredo esotérico: "A sexualidade é o resultado da prática discursiva dessa atividade confessional e constitui-se em *scientia sexualis*, que o cristianismo ocidental instituiu para produzir a verdade sobre o sexo" (Ceia, 2003:36).

Na sequência, Ceia interroga-se: a quem Cesário Verde se confessa? É simplesmente à poesia, dentro da tradição da *scientia sexualis*, "em que somos levados a confessar à página em branco as coisas que não ousamos revelar a mais ninguém" (Ceia, 2003:38), princípio de vários escritores, e de Cesário também. No autor lisboeta, "em todos os casos, há um só tema: o amor, mas um amor que repete a sua impossibilidade de realização" (Ceia, 2003:42). Para o professor português, "nunca o homem se curvou tanto perante a mulher, nunca o feminismo concen-

trou em si tanto poder significante" (Ceia, 2003:41), como, por exemplo, no poema "Impossível" (aliás, datado de 1874), em que se observa a mesma vassalagem sofredora expressa nas cantigas de amor. A situação de masoquismo de "Esplêndida" (também de 1874) é um outro tipo particular de perversão, uma "humilhação moral (...) que se traduz na atitude de vassalagem sentimental em relação à mulher, a quem não se ousa confessar sentimentos de amor de outra forma que não seja através da poesia" (Ceia, 2003:44).

As interpelações, nos poemas de Cesário Verde, são sempre platônicas, alheias a qualquer interesse ou gozo carnal. Há a presença, muitas vezes, do motivo trovadoresco do poeta-fenhedor, primeira fase da vassalagem, aquela em que o bardo, a fim de não incorrer no desagrado da bem-amada, consome-se em suspiros (Moisés, 2003:21). O poeta-fenhedor vira-se contra si mesmo e satisfaz-se em contemplar o impossível, sofrendo com a humilhante indiferença da mulher. Esse masoquismo transmuta-se em fantasias sexuais: "A phantasia (sic) surge como um mecanismo de autorrecompensa pelo desdém feminino. Esta autorrecompensa funciona no processo de ironia desencadeado nos poemas em que a mulher é a um mesmo tempo desejada e criticada" (Ceia, 2003:50).

Há também o fetiche de idolatrar não a mulher que se deseja, mas uma parte dela ou um objeto de seu uso. Deseja-se, assim, uma parte do corpo da mulher ou os seus gestos: abraços, beijos, mãos dadas, cabelos, olhos – portanto, a mulher objetualiza-se. Vale lembrar que o fetichismo, no século XIX, sempre foi visto como uma perversão sexual.

Essa "política sexual do corpo em Cesário Verde" (Ceia, 2003:56), esse jogo amoroso, aponta sempre para o mesmo caminho: a mulher não forma uma totalidade, acabando por ser reconhecida apenas como uma suplementariedade, pois não pode assumir o papel de sujeito que possui uma autoridade efetiva, numa sintaxe da satisfação do desejo que é sempre construída pelo homem Cesário, que é quem determina as demandas e as respostas do desejo. Nesse sentido, "Cesário confirma a tese de Simone de Beauvoir sustentada no primeiro manifesto feminista da era moderna, *O segundo sexo* (1949), de que a mulher é simplesmente aquilo que o homem quer que ela seja" (Ceia, 2003:57).

Ora, em "Escândalos", observam-se os elementos apontados por Carlos Ceia, só que pela inversão: a mulher é quem faz a vassalagem, numa espécie de cantiga de amigo, em que, quem fala, é ela, com a palavra "amigo" sendo substituída – sinal dos tempos – por "amante", no último verso do segundo quinteto. A mulher não deseja o amor platônico, tanto que assume uma atitude fogosa, a contrapelo da passividade do homem. Ele, no entanto, não se deixa seduzir pelo discurso dela, como pode ser observado no término irônico e machista, que objetualiza a mulher, dando-lhe somente uma função imediata: os trabalhos braçais vinculados à cozinha – "eu quero-te somente / Para mexer salada!", reafirmando a posição subalterna da mulher na sociedade.

A ousada e abusada assertiva final confirma-se naquilo que Carlos Ceia assinalara: ao papel em branco, ousamos confessar aquilo que, de outra forma, talvez ficasse inominado. Frente à postura fogosa da mulher, considerada "libertina", o homem responde, grosseiramente, com frialdade. A impossibilidade da realização amorosa e a suplementariedade da mulher confirmam-se, pois o que se transfigura é a humilhação moral, embora deva se apontado que, na maior parte da produção cesárica, é o homem que, masoquista, sofre; aqui, diferentemente, o homem impõe-se com palavras fortes à mulher, colocando-a no lugar que acha justo e devido, acabando, assim, com as esperanças feminis de amor e vida em conjunto.

"Escândalos" também traz o que Helder Macedo aponta como o "erotismo de humilhação"; um exemplo é o poema "Humilhações", em que o humilde "personagem-narrador" da composição, um "quase Job", sem dinheiro para ver as peças teatrais das quais a sua atriz preferida participa, todo a noite a espreita à porta das casas de espetáculos. No poema inédito de Cesário, observa-se, de novo, o inverso: não é o homem que se humilha frente a uma mulher, mas a mulher que coloca todo o seu amor em relação ao homem, que a despreza e sarcasticamente a vê somente como um objeto, antes de mais nada, útil nas lides domésticas. É bom frisar que o cínico personagem desse poema não deve ser encarado como um *alter ego* do poeta, pois, conforme alerta Helder Macedo, o erotismo de humilhação da obra de Cesário revela menos uma condição

biográfica, e mais "uma constante da literatura europeia do século XIX" (Macedo, 1988:24).

Depois desses comentários acerca do poema inédito, cabem algumas palavras, ao fim e ao cabo, sobre o suporte periódico. O almanaque, constantemente, sofre ataques e é contestado, por ser uma publicação menor, com uma produção de baixa qualidade e de utilidade controversa (Radich, 1983: 31). Maria Carlos Radich, em seu estudo *Almanaque*: tempos e saberes, em que mapeia e discute os assuntos e os produtores dos anuários em Portugal, alerta:

> "Ciência de almanaque", "cultura de almanaque": é suficiente folhear alguns exemplares de almanaques para reencontrar a razão de ser destas frases-feitas. Sem dúvida, o almanaque é um repositório de indicações úteis, um bazar de utilidades onde se pode encontrar de tudo. Naturalmente, um calendário, mais ou menos recheado de indicações religiosas, agrícolas, meteorológicas ou outras e diversas anexas.
>
> (Radich, 1983: 63)

Mesmo trazendo um conteúdo variado e popular, a importância desses periódicos, enquanto guardiões da memória cultural de um tempo e de um espaço, fica radicada, no momento em que suas páginas permitem o acesso a textos de nomes importantes da historiografia literária que, de outra forma, talvez nunca viessem a lume. A pesquisa em jornais, revistas e almanaques, muitas das vezes, resulta cansativa e improdutiva; no entanto, por outro lado, pode revelar, àqueles que se debruçam sobre tais fontes primárias, pequenas descobertas e joias semiesquecidas. É o caso de "Escândalos", achado que, devido à dispersão da reduzida e importante obra de Cesário Verde, torna-se ainda mais precioso, no momento em que há a possibilidade de disponibilizá-lo aos leitores interessados, mais de cento e trinta e cinco anos depois de sua primeira e única publicação. Sendo assim, confirmado o ineditismo da composição, pode-se dizer que ela se agrega à obra completa desse escritor que oscilou, toda a sua vida, entre a arte poética e "as aparências de uma vida pacata de burguês abastado e diligente" (Serrão, 1986:12), derivadas das atividades

comerciais familiares, as quais, a partir de 1872, e até o fim de sua vida, absorveram parte de seu espírito.

Bibliografia

CEIA, Carlos (2003). A *scientia sexualis* de Cesário Verde. In: _____. *Sexualidade e literatura*: ensaios sobre Eça de Queirós, Cesário Verde, Almada Negreiros e Alexandre O'Neill. Lisboa: Colibri; Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

GALVÃO, Rosa Maria (coord.) (2002). *Os sucessores de Zacuto*: o almanaque na Biblioteca Nacional do século XV ao XXI. Lisboa: Biblioteca Nacional.

MACEDO, Helder (1988). O erotismo de humilhação. In: _____. *O romântico e o feroz*: Cesário Verde. Lisboa: & etc.

MOISÉS, Massaud (2003). *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix.

RADICH, Maria Carlos (1983). *Almanaque*: tempos e saberes. Coimbra: Centelha.

RODRIGUES, Ernesto. Um inédito de Cesário. *Expresso*, Lisboa, n. 1.916, p. 32-33, 18 jul. 2009.

SERRÃO, Joel (1986). *O essencial sobre Cesário Verde*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.

VERDE, Cesário (2003). *Obra completa de Cesário Verde*. Org. Joel Serrão. Lisboa: Horizonte.

_____. Escândalos. *Almanaque XPTO para 1875*, Lisboa, ano 4, p. 30-31, 1874.

Cesário Verde: subjetividade e consciência espaciotemporal (Breve Estudo do Poema Longo "Nós")

Sônia Maria de Araújo Cintra
Universidade de São Paulo

Introdução

No período em que viveu Cesário Verde (1855-1886), Portugal estava em profunda transformação. Após o longo período da crise provocada pelas invasões napoleônicas, pelas lutas liberais, pela perda da colônia brasileira, entre outros acontecimentos históricos, que resultaram em instabilidade política e governativa, na primeira metade do século XIX, o levante militar de Saldanha (1851) introduz um período regenerador, o qual encaminha sua ação para melhoramentos materiais da cidade de Lisboa, planejados com vistas ao progresso, priorizando os meios de transporte e de comunicação, que permitiam, entre outros benefícios, o desenvolvimento da agricultura e a exportação de produtos rurais.

A par e passo com essas transformações, a Geração de 70 (Realismo-Naturalimo) coincide o regresso de Fontes Pereira de Melo (1871-1977) ao poder, e o Fontismo faz de Lisboa um imenso canteiro de obras com vistas à modernização da cidade, a exemplo de outras metrópoles europeias. Do ponto de vista político, o partido progressista irá se alterar com o partido regenerador até o fim da monarquia, sem que um ou outro soubessem resolver os graves problemas socioeconomicos do país. Lisboa conhece, então, sob a égide do Liberalismo, os problemas do rápido desenvolvimento urbano, especialmente, os que concernem à salubridade pública, com o surgimento dos surtos de peste, febre-amarela e tuberculose. Nesse sentido, o desenvolvimento capitalista revela-se em Lisboa, mais que em outras cidades européias, tenebroso, desde o seu início.

É nesse período que se insere a poesia de Cesário Verde. Poeta original, ele descreve situações, quadros e tipos citadinos e campestres, com palavras sóbrias, denunciando, através de um lirismo renovador, as atitudes subjetivas provocadas pela vida exterior. O culto da contenção próprio da estética anti-romântica, a reserva irônica e a sábia composição de seus versos, sem derrame lírico, revelam um temperamento positivo e natural. Escrever bem para Cesário era ver bem, saber selecionar e medir as impressões, realçando as linhas e os volumes por meio de alternâncias e contrastes. Assim como a cidade, o campo vive em sua obra pelos sentidos, tal desfile descontínuo das imagens corriqueiras e fortuitas, com bases, no cotidiano, na subjetividade, e na originalidade.

Fernando Pessoa, que dos três mestres de língua portuguesa elegeu Antero de Quental, Cesário Verde e Camilo Pessanha, foi ao cantor de "O Sentimento dum Ocidental", "como ele transeunte das ruas de Lisboa e espectador desencantado do fim do império", teceu observações, no "Estudo Crítico", sobre a originalidade e o lusitanismo de Cesário. Datando alguns fragmentos de 1911 e outros de 1923, ambos os manuscritos na maioria das páginas em português e inglês encontram-se os dois reunidos na obra "Cânticos do Realismo e Outros Poemas – 32 Cartas", Edição de Teresa Sobral Cunha. Sobre o gênio poético, Pessoa enfatiza: "Com Cesário se fundou entre nós a poesia objetiva, igualmente ignorada entre nós. [...] Cesário foi um revolucionário da literatura". E sobre o sentimento, ele conclui: "O sentimento [em Cesário] é forte e sincero, mas reprimido: e é nisso que Cesário e curioso. É um português que reprime o sentimento. Tem-no, porque é português, e um português sem sentimento é cousa que não se concebe." (CUNHA, 2006:234). O reconhecimento de um gênio por outro dá-nos a dimensão de ambos na lírica moderna portuguesa, sendo aquele precursor deste.

No verão de 1857 irrompe a febre-amarela e o cólera-morbo em Lisboa. Retira-se a família Verde para sua quinta Linda-a-Pastora, nas cercanias da capital, em busca de salubridade junto à natureza. Entretanto, tal medida de segurança parece não haver impedido que a doença maléfica ceifasse a vida, no seio da família Verde, da irmãzinha de Cesário, Adelaide Eugénia (1856-1859). Da menina, pouco se lembrará o infante de poucos anos de idade na época, mas o sentimento da morte vai

acompanhar os versos do poeta, cujas primeiras composições já contêm algumas das associações semânticas básicas de cidade e campo que sua poesia posterior iria desenvolver, sobremaneira, após a perda dos outros dois irmãos, Maria Júlia, em 1872, com dezenove anos, e Joaquim Tomás, em 1882, com 24 anos, época em que o poeta estava a "polir" os versos de "Nós". O único irmão sobrevivente, Jorge Verde, auxiliou o jornalista Silva Pinto na primeira edição do *Livro de Cesário Verde*, publicado no ano seguinte a sua morte, em 1887. Cesário Verde faleceu aos 31 anos, em Lisboa, de tuberculose, sem ter tido reconhecida, em vida, a magnitude da obra poética que nos legou. Suas últimas palavras foram: "Não quero nada, deixa-me dormir".

Para fins de análise, neste trabalho, adotamos a 8ª edição de Joel Serão: 2003. Para indicar a Parte do poema adotamos algarismo romano, para a Estrofe, arábico.

Biografemas em "Nós"

Se em "O Sentimento dum Ocidental" (1880), a acumulação de gente na cidade desencadeou no poeta uma visão ameaçadora "E eu sonho o Cólera, imagino a Febre/ Nesta acumulação de corpos enfezados" (I-18), no longo poema "Nós" a tal calamidade por ele imaginada se torna realidade, como se lê nos versos iniciais: "Foi quando em dois verões, seguidamente, a Febre / E o Cólera também andaram na cidade, / Que esta população, com um terror de lebre, / Fugiu da capital com da tempestade" (I-1)

"Nós", o mais longo poema de Cesário Verde publicado tem 512 versos ao todo. O manuscrito encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa. De estrutura complexa, ele é composto em três partes: a primeira parte, composta de doze quadras com versos alexandrinos, desenvolve, em tom confidencial de recordação as circunstâncias em que o poeta e a família se mudaram da cidade para o campo. A segunda parte, composta de cento e onze quadras (Estrofes 13-123) com versos decassílabos é dividida em oito passagens e constitui a área semântica exclusivamente devotada ao campo. A terceira e última parte é composta de apenas cinco quadras (Estrofes 124-128), em versos alexan-

drinos, que retomam o tom de confidência reminiscente para relatar o regresso da família à "capital maldita" e as terríveis consequências, como a morte do irmão Joaquim Tomás, que "Viu o seu fim chegar como um medonho muro,/ E, sem querer, aflito e atônito, morreu!...", tal se lê nos versos finais da Estrofe 126. Parece que os acontecimentos que se sucedem na vida presente do poeta "na cidade maldita", levam-no, paradoxalmente, a dizer (enquanto escreve) que "despreza e busca esquecer" seus "amados versos", como se lê na estrofe final do poema publicado dois anos antes da sua morte, em 1886: "E agora, de tal modo a minha vida é dura, / Tenho momentos maus, tão tristes, tão perversos, / Que sinto só desdém pela literatura, / E até desprezo e esqueço os meus amados versos!" (III-128)

A dedicatória de "Nós", escrita de forma abreviada, *(a A. de S. e V.)*, pode ter sido dirigida à jovem Sousa Vasconcelos, por quem Cesário teria se apaixonado[1]. O título, além de aludir à coletividade familiar na qual o poeta se inclui, suscita outras conotações tais, provincianos, portugueses, Europa do Sul, e vivos, em oposição a metropolitanos, ingleses e espanhóis, Europa do Norte, e mortos, como veremos mais adiante, também pode ser interpretado, enquanto substantivo, como impedimentos encontrados pelo poeta, ao longo da existência, constituindo as duas linhas de força que constroem dialeticamente através da memória e da escrita o poema: a vida e a morte.

Desse modo, se temporalmente "Nós" decorre entre a retrospecção do passado e o presente imediato da sua composição, o texto é resultado desse movimento retrospectivo no tempo desde a infância até o presente. A experiência do campo descrita na longa parte central do poema relaciona-se, simultaneamente, com o passado imediato (narrativa do regresso da família à cidade) e com o presente imediato da escrita: "Tínhamos nós voltado à capital maldita, / Eu vinha de polir isto tranquilamente, / Quando nos sucedeu uma cruel desdita,/ Pois um de nós caiu, de súbito, doente." (III-1)

A estrutura espacial de "Nós" saída da cidade/ estadia no campo / regresso à cidade, como observa Helder Macedo (MACEDO, 1999:

[1] OLIVEIRA, Luís Amaro. *Cesário Verde – Novos Subsídios para o Estudo da Sua Personalidade*, p. 23.

44), é idêntica à concepção espacial de "Setentrional". O poema apresenta a experiência do campo como um parêntesis inserido no presente da cidade. Se em "Setentrional" campo é metáfora da contraposição à realidade da cidade, em "Nós" o campo, enquanto realidade analisada por dentro, é alternativa à cidade.

O poema começa por situar no tempo "em dois verões, seguidamente", as epidemias de febre e cólera que levaram a população lisboeta a fugir da cidade. A descrição da cidade contaminada, nas sete primeiras quadras, cria um quadro de pânico e de devastação: os sinos tocando finados, as docas paralisadas, as lojas vazias, o silêncio reinante. Os únicos vultos humanos que se movem como sombras entre moribundos e mortos são os médicos e os padres. A cidade infectada tem aspecto infernal: "Uma iluminação a azeite de purgueira, / De noite amarelava os prédios macilentos. / Barricas de alcatrão ardiam; de maneira / Que tinham tons de inferno outros arruamentos." (I-7)

Entretanto, metaforicamente, em contraste à morte na cidade, a vida do campo é vista como alimentada por esta mortandade, como lemos na estrofe seguinte: "Porém, lá fora, à solta, exageradamente, / Enquanto acontecia essa calamidade, / Toda a vegetação, pletórica, potente, / Ganhava imenso com a enorme mortandade. (I-8)

Cabe notar que o adjetivo "pletórica", pode tanto significar exuberante quanto indisposição. Se no primeiro caso qualifica a abundância da vegetação do campo, no segundo é nítida a referência ao mal-estar provocado pela tuberculose na cidade, relacionado ambos os campos semânticos, de modo que no primeiro a vida é nutrida pela mortandade do segundo. Inspirado pelo que vê à sua volta, o pai que "Tanto nos viu crescer entre uns montões de malvas", (Estrofe 2), decide permanecer com a família no campo: "Por isso, o chefe antigo e bom da nossa casa, / Triste de ouvir falar em órfãos e em viúvas, / E em permanência olhando o horizonte em brasa, / Não quis voltar senão depois das grandes chuvas." (I-10)

À escolha da liberdade e da saúde que o campo proporciona está aliada a idéia do bom negócio "um lucro na vivenda", que marca o início do envolvimento da família no trabalho rural, transformando o proprietário não residente em agricultor ativo: "E o campo, desde então, segun-

do o que me lembro, / É todo o meu amor de todos estes anos! / Nós vamos para lá; somos provincianos,/ Desde o calor de Maio aos frios de Novembro!" (I-12)

Tal evidencia a distinção feita por Proudhon entre "propriedade" e "posse", ou seja, de proprietário não residente em agricultor ativo, no contexto do século XIX, de profundas transformações em Portugal. As idéias socialistas, que criticavam a realidade presente e propunham mudanças de várias ordens, podem representar, através do envolvimento da família no trabalho do campo (de maio a novembro), no poema, uma purificação moral. Acerca de tal possibilidade, gostaríamos de refletir e desenvolver um trabalho futuro.

A segunda parte do poema inicia com uma exclamação "Que de fruta!", que traz a narrativa para o presente imediato da família no campo. As doze quadras seguintes denotam um inventário do espaço campestre, descrito com detalhes de formas e cores, e caracterizado em sua função social: as quintas bem muradas, o laranjal, os escuros pomares, as vinhas nas encostas, as casinhas caiadas de branco, os arredores, tudo revela tranquila satisfação e denota o trabalho produtivo: "Contudo, nós não temos na fazenda / Nem uma planta só de mero ornato / Cada pé mostra-se útil, é sensato, / Por mais finos aromas que recenda! (II-24)

Enraizada naquele solo, a "família radiava", conforme recordação do poeta (dez anos antes), e o campo real parece confirmar a metáfora arcádica do campo enquanto espaço de força, alegria e plenitude. Entretanto, como lemos a seguir, é nesse ano pródigo que a irmã do poeta, identificada no poema com a imagística floral, adoece e vem a falecer:

> "E foi num ano pródigo, excelente, / Cuja amargura nada sei que adoce, / Que nós perdemos essa flor precoce / Que cresceu e morreu rapidamente!"
>
> (II-28)

A partir desse ponto nodal, da morte da irmã (de tuberculose), apesar da fuga da família da cidade para a vida saudável do campo, a estrutura semântica campo/cidade que tinha sustentado a poesia de Cesário Verde, enquanto duas formas opostas de viver, é ameaçada, sendo, então, sub-

metida à dolorosa revisão em que a tensão semântica e a ironia evocam a memória no presente.

O poeta recorda a delicadeza da irmã incompatível com a "trabalhadeira rústica" e de como ela se escondia do sol indo "com o banco de palhinha," / Para a sombra dos parreirais" (II-31). Recorda-se de como "volutariamente" ela ajudava a selecionar as uvas "com sua tesoura de bordar". Obcecado pelas atividades comerciais, "à procura da libra e do *shilling*", (II-41) o poeta se culpa por não se haver dado conta da doença da irmã, que já transparecia na sua palidez, no seu pescoço fino "caule de uma flor". Deseja, então, que a irmã tivesse "pano" (manchas de sol na pele) como as camponesas, vigorosas e plebéias, e se incluindo nesse contexto "E podias ser rude como nós" (II-42). O "nós" aqui assume a dimensão dos que vivem no campo, dos provincianos e dos portugueses, dos países do Sul, em oposição aos citadinos, metropolitanos e aos que vivem nos países do Norte, bem como da imagem romântica em oposição à realista-naturalista: "À procura da libra e do *shilling*, / Eu andava abstracto e sem que visse / Que o teu alvor romântico de *miss* / Te obrigava a morrer antes de mim." (II-41)

A morte da irmã retocada na tela da memória torna-se um acidente compreensível dentro do processo da seleção natural, que o poeta julga injusto e revoltante por destruir igualmente seres generosos entre os fracos. Desfia os países do Norte de "fleumáticos *farmers*", ao contrastar o mundo industrioso com o mundo agrário que Portugal representa: "Oh! As ricas *primeurs* da nossa terra / E as tuas frutas ácidas, tardias, / No azedo amoniacal das queijarias / Dos fleumáticos *farmers* de Inglaterra!" (II-46)

Simbólica do poder industrial, econômico e marítimo, a Inglaterra das "cidades fabris" e dos "Palácios que rodeiam o Hyde-Park", representativos do poder e da riqueza urbana tem nos versos de Cesário limitações de seu próprio meio técnico. Nesse sentido, os "saxões bárbaros", se compreendidos a luz de Taine, evoluíram em "ricos suicidas". Nas palavras do poeta, os produtos industriais podem ser resistentes como o aço, mas são sem vida como "um círculo ou um quadrado": "Anglo-Saxônicos, tendes que invejar! / Ricos suicidas, comparai convosco! / Aqui tudo espontâneo, alegre, tosco, / Facílimo, evidente, salutar!" e

"Mas isso tudo é falso, é maquinal, / Sem vida, como um círculo ou um quadrado, / Com essa perfeição do fabricado, / Sem o ritmo do vivo e do real!" (II-51 e 55)

A alusão a Spencer e à teoria de sobrevivência dos mais fortes é irônica, pois que inverte o sentido tradicional de fortes e fracos do Liberalismo (econômico), exaltando os valores naturais de Portugal, pela referência do poeta (trabalhador no campo) em contraste com o progresso antinatural e destrutivo de Inglaterra: "Ah! Que de glória, que de colorido, / Quando, por meu mandado e meu conselho, /Cá se empapelam "as maçãs de espelho" / Que Herbert Spencer talvez tenha comido!" (II-58)

Em seguida, num aparente desvio do contraste campo/cidade, Cesário justifica os temas e o método de sua poesia, identificando-os com a fruta suculenta que descreve, o que reafirma na "bestial sofreguidão" com que "Jack, marujo inglês" come as laranjas portuguesas, reiterando o contraste do Norte industrial com a vitalidade do Sul: "Para alguns são prosaicos, são banais / Estes versos de fibra suculenta;/ Como se a polpa que nos dessedenta / Nem ao menos valesse uns madrigais" e "Jack, marujo inglês, tu tens razão / Quando, ancorando em portos como os nossos, / As laranjas com cascas e caroços / Comes com bestial sofreguidão!..." (II-60 e 61)

A visão arcádica do campo, do passado em paz com a família, em tempo recordado e não vivido é reformulado mediante o presente que o circunda, evidenciando o moderníssimo método poético como construção por sinais (letras) de um quadro, ou seja, a representação verbal equivalente à representação pictórica, pela percepção visual, como lemos nos versos iniciais da Estrofe 65: "Pinto quadros por letras, por sinais, / Tão luminosos como os do Levante." Essa relação entre processos de trabalho e o seu instrumento se desdobra mais adiante em trabalho rural da "formidável alma popular" e na "brava alegria" do passado, restaurada no presente pelos gerúndios "cantando, praguejando, batalhando!", da Estrofe 82. Podemos depreender daí que o narrador de "Nós" quer pertencer à sociedade trabalhadora, em cujo título do poema se inclui. Entretanto, tratados como heróis pelo poeta, a presença de pobres campônios denuncia as injustiças socioespacias do regime capitalista, de que Cesário se esquiva através da idéia de posse da terra com o tra-

balho coletivo da família no meio rural, partilhando o mesmo "inferno": "A nós tudo nos rouba e nos dizima: / O rapazio, o imposto, as pardaladas, / As osgas peçonhentas, achatadas, / E as abelhas que engordam na vindima" (II-94)

E prossegue nas estrofes seguintes descrevendo o pulgão, as intempéries, a queima, a concorrência com os Espanhóis, a cotação desleal do mercado. Nesse campo real de trabalho e trabalhadores, o poeta tece sua meditação elegíaca sobre futuro duvidoso de sua geração "de ricos exangues", evocando a morte da irmã e todo seu mistério: "Mas sua como for, tudo se sente / Da tua ausência! Ah! como o ar nos falta, / Ó flor cortada, susceptível, alta, / Que assim secaste prematuramente!" (II-118)

Na terceira parte do poema "Nós", o tempo recordado é trazido para o passado imediato: "Tínhamos nós voltado à capital maldita, / Eu vinha de polir isto tranquilamente, / Quando nos sucedeu uma cruel desdita, / Pois um de nós caiu, de súbito, doente." (III-1). Esses versos, em que o poeta declara haver transformado o sofrimento causado pela perda da irmã (Maria Júlia) no ato de escrever, buscando entender sua própria posição no mundo, como raça de sobreviventes "rijos como os serradores" / E positivos como os engenheiros" (Parte III – Estrofe 114), introduzem o brusco efeito provocado nele pela morte do irmão (Joaquim Tomás), que tal qual o poeta havia vivido e participado do trabalho no campo, onde "a formidável alma popular" se contrapunha à vida insalubre e opressora da cidade: "De tal maneira que hoje, eu desgostoso e azedo / Com tanta crueldade e tantas injustiças, / Se inda trabalho é como os presos no degredo,/ Com planos de vinganças e idéias insubmissas." (III-127)

A imagem da morte "como medonho muro" representa no poema o triunfo da cidade e, no plano simbólico, pode corresponder à prisão socioespacial em que o poeta permanece, agora com "planos de vingança e idéias insubmissas" e desprezo pelos "amados versos". Para Cesário, no entender de Helder Macedo, essa reação significa também o colapso do ilusório sentimento pessoal de integração coletiva e o reconhecimento da revolta como a expressão que resta a esse sentimento.

Nesse sentido, se os versos finais de "O Sentimento dum Ocidental" conotam a busca, e, portanto, a esperança; os versos finais de "Nós"

conotam a desistência, restando ao leitor apegar-se ao adjetivo "amados", de "amados versos", como a uma tábua de salvação para não naufragar no silêncio do poeta.

Finalmente, "Provincianas" que traz a nota de Silva Pinto "Incompleta esta poesia. Foram os últimos versos do poeta" [2], nos deparamos com o tom coloquial, típico do campo, e a personificação da Natureza: "Olá! Bons dias! Em Março/ Que mocetona e que jovem/ a terra!" (Estrofe 1). Parece este poema descortinar uma nova fase de Cesário, onde o eu subjetivo centralizador parece ceder lugar às injustiças socioespaciais: Entretanto, toda cautela é pouca, por se tratar de poema inacabado, interrompido no modo interrogativo:

> "Não é caso que a comova
> Ver suas irmãs de leite,
> Quer faça frio, quer chova,
> Sem uma mamã que as deite
> Na tepidez duma alcova?!"
>
> ... ...

Os múltiplos Nós

Após inúmeras leituras e releituras, verso a verso, parte a parte, movimento a movimento do poema "Nós", foi-se revelando a possibilidade que análise desse vocábulo título enquanto pronome, que remete ao sentido familiar e sócioespacial, no qual o poeta se inclui; e, enquanto substantivo, palavra que, segundo o dicionário, denota laço apertado, parte mais rija da madeira, o núcleo, elemento essencial, intriga, enredo, milha marítima percorrida pelo navio, impedimento, entre outros sentidos, sob cuja ótica, sem dúvida vale a pena ser analisado minuciosamente, no futuro.

Dentre as possibilidades de interpretação, no primeiro caso, ou seja, do ponto de vista de "nós" enquanto pronome pessoal, e, no se-

[2] SERRÃO, Joel. Cesário Verde: Obra Completa. 8ª. edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 188.

gundo caso, do ponto de vista de "nós" enquanto substantivo concreto ou abstrato, recolhemos do texto exemplos de quatro instâncias já mencionadas anteriormente ao longo desse trabalho: a individual, a familiar, a socioespacial e a existencial, aqui separadas somente para fins analíticos, posto que estão intimamente relacionadas e são interdependentes no poema.

A começar pelo pronome pessoal da primeira pessoa do plural, "nós" representa no poema a família de Cesário Verde, que para fugir das epidemias que assolavam a cidade vai se refugiar no campo, à quinta Linda-a-Pastora. Com o passar dos anos, torna-se hábito da família lá passar os meses de maio a novembro, cruciais da lavoura, em trabalho conjunto com os empregados do meio rural: "E o campo, desde então, segundo o que me lembro, / É todo o meu amor de todos esses anos! / Nós vamos para lá: somos provincianos, /Desde o calor de maio aos frios de novembro!" (I-12)

Ao longo do poema, podemos destacar outros momentos em que o pronome "nós" se refere ao plano familiar, incluindo aí o poeta, como, por exemplo, na estrofe que segue, o poeta justifica a vida produtiva de trabalho da família no meio rural funcional: "Contudo nós não temos na fazenda / Nem uma planta só de mero ornato! / Cada pé mostra-se útil, é sensato, / Por mais finos aromas que recenda!" (II – Estrofe 12)

Também na terceira e última parte do poema, o pronome "nós" de conotação familiar é recorrente, quando, o tempo presente do poeta, na "cidade maldita", corresponde à escritura do poema "Eu vinha de polir isto": "Tínhamos nós voltado à capital maldita, / Eu vinha de polir isto tranquilamente, / Quando nos sucedeu uma cruel desdita,/ Pois um de nós caiu, de súbito, doente." (III-1) No que diz respeito ao espaço, podemos interpretar a palavra nós como referência socioespacial. Nesse sentido, convém desmembrá-la, para fins de análise, em "nós" os provincianos, "nós" os portugueses, "nós" os da Europa do Sul.

Enquanto provincianos, o pronome nós opõe naturalmente o campo à cidade, à medida que o sentido de um pode ser estendido à província e de outro à metrópole. Também nesse sentido, Portugal agrário pode ser entendido como oposto às metrópoles européias industrializadas, como Londres e Paris. E "nós" enquanto país pertencente à Europa

do Sul, opõe-se à Europa do Norte: "Sim! Europa do Norte, o que supões / Dos vergéis que abastecem teus banquetes, / Quando às docas, com frutas, os paquetes / Chegam antes das tuas estações?!" (II-33)

Entretanto, invertendo ironicamente o discurso da hegemonia inglesa (do Norte), é a Portugal (do Sul) que Cesário atribui os valores vitais e suculentos da natureza e da lavoura arcaica, representada pela "alta parreira moscatel", "divino mel", tipicamente lusitana: "Pois a Coroa, o Banco, o Almirantado, / Não as têm nas florestas em que há corsas, / Nem em vós que dobrais as vossas forças, / Pradarias dum verde ilimitado!" (II-38)

Como substantivo concreto, palavra "nós" pode ser interpretada no poema homônimo, como laço que ata; e, como substantivo abstrato, consequentemente, pode ser interpretada simbolicamente como impedimento do fluxo essencial e/ou existencial do poeta. Nesse sentido, sua conotação remete às dificuldades de ordem subjetiva e de ser-no-mundo, as quais vão desatadas nas várias instâncias da vida/obra, através da escrita poética.

Após leitura e inúmeras releituras de "Nós", pudemos depreender do poema os nós (substantivos) relativos à existência de Cesário, no plano individual (poeta), familiar (produtor rural e correspondente comercial), social (burguês e provinciano), e de filho do Sul (português), numa época em que sua poesia era ignorada, em que a produção industrial era valorizada, em que o burguês era desprezado e o provinciano ridicularizado, enfim, numa época em que a hegemonia econômica, naval e industrial do Norte oprimia os países do Sul, e como Cesário Verde, através de sua lírica, vai tentando desatá-los.

Assim sendo, ante o nó subjetivo do não reconhecimento de sua poesia nos meios intelectuais de Lisboa, onde imperava a Escola de Coimbra, ele optou pela poesia do cotidiano, que dela desviava, e com ela fundou a lírica moderna português. Com referência ao nó familiar da vida na "cidade maldita", ele descreveu o campo com lugar salubre e produtivo; como indivíduo do Sul, ele exaltou a qualidade do clima e os benefícios do Sol, abundante em Portugal. E, em oposição à hegemonia econômica, naval e industrial da Inglaterra, enquanto metonímia de outras metrópoles européias, ele exaltou Portugal: "Uma aldeia daqui é

mais feliz" (II-44). Desse modo, a cada nó dado nas instâncias de sua existência, a saber, individual, família, social, profissional, socioespacial, ele foi encontrando argumentos poéticos para desatá-los. Somente não desatou o último nó, o da morte do irmão, que para ele significou falência de sua força vital e hiato de três anos em sua poesia. Ao que consta, "Nós" foi o último poema de Cesário publicado em vida.

Considerações finais

Fernando Pessoa, que pertenceu à geração imediatamente posterior a Cesário, e se dizia vir a ser o "Super-Camões", não costumava citar poetas lusitanos. Entretanto, referiu-se a Cesário Verde em prosa e poesia, e compôs sobre Cesário o poema abaixo transcrito, colhido de "Poemas Completos de Alberto Caeiro", que reflete toda angústia de ambos:

FICÇÕES DE INTERLÚDIO / III

Ao entardecer, debruçado na janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
Leio até me arderem os olhos
O livro de Cesário Verde
Que pena tenho dele! Ele era um camponês
Que andava preso em liberdade pela cidade.
Mas o modo como reparava nas ruas,
E a maneira como dava pelas cousas,
É de quem olha para árvores, e de quem desce os olhos pela
[estrada por onde vai andando
E anda a reparar nas flores que há pelos campos...

Por isso ele tinha aquela grande tristeza
Que ele nunca disse bem que tinha,
Mas andava na cidade como quem anda no campo
E triste como esmagar flores em livros
E por plantas em jarros..."

A dualidade campo/cidade é nítida no modo como Pessoa, que reconheceu a originalidade, a objetividade e o sentimento de Cesário, descreve a lírica subjetiva e deambulatória do poeta, que prima pelo olhar sobre o cotidiano, seja do meio urbano, como lemos em "O Sentimento dum Ocidental", seja do meio rural, como lemos em "Nós".

Entendidos cidade e campo como significantes correspondentes a um conjunto de fatos significativos cada um, e não como significado único, na obra de Cesário Verde, podemos compreender melhor os pólos que eles representam e o processo intelectual, poético, do autor na busca de conciliar campos semânticos antitéticos, provavelmente a fim de definir sua própria identidade. Sendo homem da cidade e do campo, Cesário, pela apurada sensibilidade e refinada consciência dos sentidos, apresenta ao leitor uma problemática que não se circunscreve ao plano individual, embora seja resultante da sua percepção subjetiva de mundo.

Através das relações espaciotemporais campo/cidade apresentadas em sua obra poética, em especial no poema "Nós", do qual aqui buscamos perfilar breve análise interpretativa, Cesário se antecipa em vários aspectos, tais, a fragmentação de mundo, a busca da palavra exata, a abordagem subjetiva, o resgate do nacionalismo, dentre outras, aos poetas de seu tempo, tornando-se, desse modo, precursor da lírica portuguesa moderna.

Walter Benjamin, em "Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura", afirma em sua sexta tese sobre o conceito de história, "articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeje no momento do perigo." (BENJAMIN, 1994) [3]. Conforme lemos no poema "Nós", sua escritura dá-se na cidade, relembrando o passado no campo. Fundem-se, portanto, a história enquanto consciência espaciotemporal das epidemias e transtornos de toda sorte que assolaram a capital portuguesa da segunda metade do século XIX, conforme vimos não início do texto, com as reminiscências subjetivas do poeta referentes ao trabalho no campo e à família. Em outras palavras, Cesário Verde, em momentos de perigo, provocados pelas epidemias e morte de familiares, bem como pela situação do país, apro-

[3] Tradução de Sérgio Pinto Rouanet.

pria-se das reminiscências que relampejam em seu viver angustiado e as transmuta em poesia. Daí compreendermos que o ato de escrever pode também ser considerado como um modo de ele tentar desatar o grande nó que se opõe à existência, o dá morte, enquanto esquecimento, e compor poema longo e detalhado "Nós".

No poema "Nós", as imagens bucólicas da lírica camoniana se refletem na presença da tradição árcade de tom clássico/maneirista, presente, principalmente, nas redondilhas de "Babel e Sião" e no soneto "Mudam-se os tempos, muda-se a vontade", o qual aborda, sobretudo, a passagem do tempo e as mudanças na relação presente/passado.

Se num primeiro momento, para escapar da limitação noturna da "cidade maldita", enquanto realidade presente, a metáfora solar do campo, oposta a isso, resgata a saúde do passado familiar junto à natureza no passado; num segundo momento, o poeta, reformulando este contraste básico, expande-o para além da realidade experimentada, com riqueza de descrição técnica e abstração metafórica entre provincianos e metropolitanos, sociedade agrária e sociedade industrial, países do Sul e países do Norte, com prevalência de Portugal sobre Inglaterra. Tal revela o intenso nacionalismo na poesia de Cesário.

Se em "O Sentimento dum Ocidental" é nítida a sombra de Camões, denotando "o cerne do cânone poético português moderno", conforme aponta Horácio Costa (COSTA, 2009: 96), a tradição canônica no longo poema "Nós" como que esmaece, cedendo lugar à subjetividade cotidiana e consciência socioespacial presentes na lírica cesareana. Traduzida em outros idiomas e cantada por inúmeros bardos da nossa contemporaneidade, em seus temas e variações, como, por exemplo, os poemas "Cesário Verde", de Sophia de Mello Breyner Andresen, e "Improviso", Manuel Bandeira, ela reflete a importância do poeta em nossos dias, reiterando seu papel fundador da poesia portuguesa moderna.

Daí concluirmos que, se por um lado a tradição canônica clássica da lírica portuguesa está presente na poesia de Cesário Verde, pelos elementos estruturais, que buscam a forma perfeita e a palavra exata; e nos elementos temáticos desenvolvidos a partir de aproximações e distanciamentos das bucólicas, sobretudo, em Horacio (65-8 a.C.), recriados por Camões em "Babel e Sião", em termos da contraposição *locus*

amoenus/locus horrendus. No épico, também encontra ressonância, se considerarmos a metamorfose do Gigante Adamastor, cuja visão surpreende os nautas portugueses da esquadra de Vasco da Gama, de certo modo recriada na "súbita visão de artista", expressa por Cesário em "Um Bairro Moderno", quando transforma simples vegetais "Num ser humano que se mova e exista/ Cheio de belas proporções carnais." (Estrofe – 7), e, depois, os agiganta na descrição da topografia e da vegetação em "Nós": "Montanhas inda mais longinquamente, / Com restevas, com combros como boças, / Lembram cabeças estupendas, grossas, / De cabelo grisalho, muito rente." (II-8)

Entretanto, a visão subjetiva do cotidiano da qual emana a obra poética de Cesário Verde, do cânone tradicional se distancia para fundar a poesia portuguesa moderna, sendo precursora de poetas da magnitude de Fernando Pessoa. Nesse sentido, confirma-se, por um lado, a teoria da "angústia da influência" de Harold Bloon; e por outro dela se distancia, reforçando a reflexão teórica de Josu Landa, que vê a literatura *como universo vivo e, y por lo mismo, siempre dotado de nuevos poderes, sin menoscabo de nuevos peligros*." [4] (LANDA, 2010:15), o que nos leva a não subestimar a autonomia e a consequente capacidade crítica de quem lê, que nos permite questionar como não deixar de examinar, em uma época de mudanças profundas como a que vivemos, o problema da autoridade do pensamento crítico, quase sempre indisposto a considerar os discursos de exceção? Na geração do Realismo-Naturalismo a poesia de Cesário foi de exceção, pois desviou do modelo parnasiano de ebúrneo tom, em voga na Europa, para, no cotidiano buscar os amplos horizontes humanos em que se funda a poesia portuguesa moderna.

Tal bipolaridade, a exemplo da semântica campo/cidade presente em seus versos, vem de encontro e reitera a riqueza do trabalho poético de Cesário na reconciliação, a exemplo do que tentou em vida, das coordenadas antitéticas para definir sua própria identidade, a partir das reminiscências pessoais e da memória histórica de seu país, o que remete a Saramago, quando este diz: "Fisicamente, habitamos um espaço; senti-

[4] LANDA, Josu. *Canon City*. Mexico: Afínita Editorial, 2010, p.15. Tradução própria: literatura como universo vivo e, por isso mesmo, sempre dotado de novos poderes, sem menosprezo de novos perigos.

mentalmente, uma memória." [5] Daí podermos pensar que a subjetividade e a consciência espaciotemporal presentes na obra e Cesário Verde se refletem prismaticamente no leitor de qualquer espaço-tempo, como caminhos para descoberta de novos horizontes existenciais e poéticos.

Bibliografia

ANTONELLI, Roberto. (2000) .*Il Canone come forma strutturante*. La Sapienza/Rivista quadrimestrale, anno III, no.1. Roma: Viella Libreria Editrice..

BENJAMIN, Walter. (1994). *Magia e Técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Pinto Rouanet*. São Paulo: Brasiliense.

BLOON, Harold. (1995). *O Cânone Ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. SP: Ed. Objetiva.

CINTRA. Sônia M. de A. (2009) *Relações Espaciotemporais na Obra Poética de Cesário Verde: fragmentação e busca de totalidade.* Orientador: Profª. Drª. RAQUEL DE SOUSA RIBEIRO. FFLCH/DLCV - Universidade de São Paulo. São Paulo. Brasil.

COSTA, José Horácio de A. N. (2009). CV, FP e LC: Apontamentos sobre a Formação do Cânone da Poesia Portuguesa Moderna.*A Literatura Portuguesa:Visões e Revisões*. Org. Annie Gisele Fernandes e Francisco Maciel Silveira. S Paulo: Ateliê Editorial.

CUNHA, Teresa Sobral. (2006). *Cânticos do Realismo e Outros Poemas – 32 Cartas*. (Edição Teresa Sobral Cunha). Lisboa: Relógio D'Água Editores.

_____ (2003)." 'Quadros Revoltados': a imagem em movimento em 'O Sentimento dum Ocidental', de Cesário Verde". *Dossiê – Século XIX*. Via Atlântica/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 6.

EPSON, Willian. *Some Versions of Pastoral: A Study of the Pastoral Form In Literature.* England: Penguin Books Ltda.

[5] José Saramago à RTP, na inauguração do *blog* da Fundação José Saramago, em 17 de setembro de 2008.

GRANT, W. L. (1966). .*Literature and Pastoral*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill. SBD-FFLCH-USP 321031.

HORÁCIO (2003): *Odes e Epodos*. Trad. e Nota de Bento Prado de Almeida Feraz. São Paulo: Martins Fontes.

LANDA, Josu. (2010). *Canon City*. México: Afínita Editorial. (Colección Ensamble).

LOURENÇO, Eduardo. (1983). *Sentido e Forma da Poesia Neo-Relaista*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

MACEDO, Helder. (1999). *Nós – Uma Leitura de Cesário Verde*. 4ª. edição Lisboa: Editorial Presença.

MARQUES, A. H. Oliveira. (s/d) *História de Portugal*. Lisboa: Palas Editores.

MATTOSO, José de. *História de Portugal*. (2003). (Direção). Quinto Volume: O Liberalismo (1870-1890). Portugal: Editorial Estampa.

REIS, Carlos. *História da Literatura Portuguesa*. (s/d) (Direção) Vol. 5. Publicações Alfa.

SERRÃO, Joel. (196). *Cesário Verde: Interpretação, Poesias Dispersas, Cartas*. Lisboa: Delfos,

_____. (2003). *Obra Completa de Cesário Verde*. 8ª. Ed. Lisboa: Horizonte.

A rede férrea alentejana revisitada (1845-1889)*

Hugo Silveira Pereira
Centro de Investigação Transdisciplinar
Cultura, Espaço e Memória
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

As primeiras linhas

A ideia de linhas cruzando o Alentejo remonta à década de 1840 quando o conde de Tojal e o engenheiro Du Pré as equacionaram (Du Pré, 1905. Dinis, 1915-1919, 1). No entanto, as sugestões não vingariam e só em 1854 o Conselho Geral de Obras Públicas (CGOP) as refere, com uma via de Estremoz a Évora com bifurcações para o Guadiana e o Sado (Boletim do Ministério das Obras Publicas (BMOP), 1854, 3: 209-218).

O projecto ganhava força à medida que os atrasos na linha internacional de leste se sucediam, mas só em 1854 o marquês de Ficalho, Par do reino, sugeriu a sua construção, tendo conferenciado para tal com o engenheiro Flanagan. Não sendo empresa para as suas posses, associou-se a Eugénio de Almeida, outro Par e um capitalista com grandes interesses no Alentejo, tal como Ficalho (Mónica, 2005-2006: 1: 144-146; 3: 655-656), a quem a única estrada que então existia não satisfazia (Folgado, 19–: 15).

Em 19.4.1854, propuseram a construção de uma via-férrea de 1,44 metros de bitola (distância entre carris) entre Aldeia Galega e as Vendas Novas com possibilidade de prolongamento até Setúbal, Évora e Beja, mediante uma subvenção ao quilómetro. Apesar de o CGOP apontar algumas falhas ao projecto (BMOP, 1854, 8: 53-57), Fontes

* Financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PEst-OE/HIS/UI4059/2011

assina um contrato provisório com os dois Pares em 24.7.1854 e neste mesmo dia apresenta-o aos deputados, que, apesar das críticas a alguns direitos chorudos dos concessionários, aprovam o contrato. Duas semanas depois, em tempo recorde para negócios desta natureza (Alegria, 1990: 259-261), saía a lei que abria concurso para a linha, cujo ponto inicial seria entretanto mudado para o Barreiro, por conveniência de construção e por alegada influência do regenerador Joaquim António de Aguiar (Cruz, 1977. Valadas, 1878a). Também seria incluído no projecto um ramal até Setúbal, um porto de grande importância desde a primeira metade do século (Loureiro, 1904-1909, vol. 4: 35-36; Colecção Oficial de Legislação Portuguesa (COLP), 1854: 246-248 e 564-567. Fino, 1883: 44-45.)

À praça apresentam-se vários concorrentes (Fino, 1883: 48-50), mas não os proponentes originais, que invocavam *patriotismo* para a ausência (para não fazer baixar a subvenção para níveis incomportáveis para o investimento), mas que na verdade não necessitavam de licitar (Diário de Lisboa (DL), sessão da câmara dos Pares de 12-1-1866: 136). Um grupo de *brasileiros* com um lanço de 7,9 contos por quilómetro arrebata a concessão e constitui a Companhia dos Caminhos de Ferro ao Sul do Tejo (CCFST), malgrado acusações de conluio entre concorrentes de que o cidadão Fontes tinha conhecimento, mas o ministro Fontes não e que por isso foram relevadas (Pereira, 2008: 86-91)

Os trabalhos iniciaram-se em 1855 mas progrediam muito lentamente, de tal modo que em três anos apenas se assentariam 50 quilómetros de carris até Bombel (Fino, 1883: 64) e o próprio ramal de Setúbal seria adiado (Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas (AHMOP). Conselho de Obras Públicas e Minas (COPM). Liv. 5, 1856-1857: 173-174). Mesmo assim, a CCFST em 1857 requer o prolongamento da linha até Évora e Beja mediante um subsídio quilométrico de 24 contos, que decerto resolveria quaisquer problemas financeiros da companhia, mas que foi recusado pelo CGOP (AHMOP. COPM. Liv. 5, 1856-1857: 174-177v.). A companhia procurava aproveitar-se do fracasso da ligação internacional, uma vez que naquela altura era a única companhia em actividade, com a linha mais próxima de Espanha e cuja solução de a internacionalizar tinha também alguns apoiantes (M., [s.

d.].). Por outro lado, o bom exemplo da colónia agrícola fundada por José Maria dos Santos nas imediações da linha existente motivava o seu prolongamento (Mascarenhas, 1863. Cabrita, 1999).

Em Agosto de 1858, o governo do partido histórico propõe às câmaras o prolongamento até Évora e Beja com bifurcação em Santiago do Escoural. Apesar de alguns óbices levantados pelos Pares e de críticas à preferência pela CCFST, a vantagem de fazer seguir a ferrovia pelo Alentejo falou mais alto e a proposta transformou-se na lei de 8.6.1859 (Pereira, 2008: 121-123 e 134). Porém, no concurso aberto por decreto de 8.8.1859 (Fino, 1883: 67-68) não aparece nenhum licitante.

Dos brasileiros para os ingleses

A linha manteve-se estacionária até que em 3.1.1860 um grupo de britânicos propõe ao governo regenerador a construção da linha de Vendas Novas a Évora e Beja com 1,67 metros de bitola por 16 contos por quilómetro. A estas vias seriam exigidas melhores condições que à internacional de leste, que então se negociava com o espanhol José de Salamanca, precavendo-se a possibilidade de este empresário falhar e a ferrovia por Évora se tornar a mais próxima e pronta a chegar a Espanha.

O parlamento sancionou rapidamente o acordo que se transforma em lei de 29.5.1860, depois de os concessionários conseguirem do governo uma alteração às condições de remição da linha, segundo o ministro António de Serpa por duvidarem da sua rentabilidade (Fino, 1883: 97-98. COLP, 1860: 1-13 e 178-179. 1860, supl.: 16. Pereira, 2008: 138-139). Os concessionários transferiam os seus direitos para a South Eastern of Portugal Railway Company (SEPRC) e iniciavam as obras (COLP, 1863, supl.: 16-18). Chegou-se a pôr em equação levar o caminho-de-ferro de Évora para Beja sem bifurcação, mas essa solução era difícil e cara (DCD, 25-4-1860: 263-264), se bem que a melhor do ponto de vista económico por se aproximar de Montemor-o-Novo e Arraiolos (Pezerat, 1867).

A obra avançou lentamente, mas à medida que avançava, a SEPRC procurou aproveitar-se das pressões realizadas por Sá da Bandeira no sentido de a linha de leste passar por Estremoz (Arquivo Histórico Mili-

tar (AHM). Arquivo Particular de Sá da Bandeira (APSB). Minuta de reunião realizada em 29 de Março de 1860, div. 3/18/9/16/16) para fazer chegar a sua ferrovia também a esta localidade. No entanto, a Companhia Real dos Caminhos de Ferro Portugueses (CRCFP), concessionária da linha de leste protesta contra esse projecto (Dinis, 1915-1919, vol. 3: 104-113) invocando prerrogativas contratuais (que não tinha: os seus direitos limitavam-se a linhas paralelas e a ramais, e não a linhas convergentes). Apesar de o CGOP negar razão à CRCFP (BMOP, 1866, 7: 26-29), o governo, por portaria de 9-4-1862, compromete-se a estacar a obra quando esta atingisse um ponto distante de 40 quilómetros da linha de leste (Dinis, 1915-1919, vol. 3: 104-113), numa "deplorável capitulação perante os protestos infundados, que transformava uma linha convergente em linha parallela e que representava a renuncia formal a um formal direito do Governo" (Paçô-Vieira, 1905: 92).

Entretanto, o caminho-de-ferro do Barreiro a Setúbal e Vendas Novas é inaugurado em 1.2.1861 (COLP, 1861: 19-20), inaugurando-se também uma estranha situação: a linha que seguiria continuamente desde o Barreiro até Évora e Beja tinha duas bitolas diferentes e era explorada por duas companhias. Para resolver esta dificuldade, o governo propõe em 5.8.1861 a compra da via aquém Vendas Novas por 13,5 contos por cada um dos seus 69,5 quilómetros, o seu alargamento para 1,67 metros de bitola e a sua venda, proposta que se transforma na lei de 10.9.1861 (COLP, 1861: 326-327). Além da necessidade de uniformização, o receio de que a CRCFP fosse tomar conta da linha e assim ficar com o monopólio da viação acelerada em Portugal motivou a compra. No entanto, era um receio infundado e tudo não terá passado de uma jogada de bastidores de que o rei foi vítima e de que Salamanca, Saldanha e a CCFST foram os beneficiários (Pinheiro, 1979: 276). A compra foi aprovada, mas perante enormes protestos da oposição que criticava a falta de audição parlamentar (o governo apareceu com a compra como um acto consumado) e a passagem dos deveres da CCFST para o Estado.

Alheia a estas movimentações, a SEPRC levava o caminho-de-ferro a Évora em 14.9.1863 e Beja em 15.2.1864 (Fino, 1883: 128 e 130). Esta companhia era a escolha lógica para vender a linha do Barreiro e foi isso que o governo fez. Depois de uma tentativa falhada em 1862 por recusa

dos Pares (Fino, 1883: 133), o governo histórico consegue entregar o caminho-de-ferro à SEPRC que em troca teria de uniformizar a bitola, prolongar as suas linhas até à linha de leste, Espanha e Algarve e pagar 1008 contos ao Estado (por encontro com a subvenção que o governo lhe concedia). Malgrado as censuras da oposição que preferiam ver os 1008 contos aplicados ao abatimento do défice, os efeitos esperados do caminho-de-ferro sobre o desenvolvimento do Alentejo e o estancamento da emigração seriam argumentos invocados para aprovar o contrato e transformá-lo em lei de 23.5.1864 (Fino, 1883: 133-146).

Os primeiros projectos apresentados ao governo são sancionados sem problemas pelo CGOP, tudo parecendo rolar sobre carris, mas descendo ao pormenor os planos da empresa revelam-se desleixados, aproveitando ao máximo a latitude técnica permitida por lei, não merecendo a aprovação daquele órgão (AHMOP. COPM. Liv. 20, 1864: 247-248).

A questão inglesa

Apesar da rejeição dos projectos, o acordo com os ingleses parecia ter solucionado a questão ferroviária no Alentejo. Ilusão que rapidamente se dissipou quando a companhia solicita ao Estado a substituição da subvenção quilométrica por um rendimento quilométrico garantido, devolvendo em contrapartida o valor da venda das linhas e as subvenções recebidas e a receber (num total de cerca de 3 mil contos). O governo aceita por contrato de 14.10.1865 e oferece um rendimento bruto garantido de 3,6 contos por quilómetro durante 50 anos. Apesar das críticas sobre as consequências a longo prazo da decisão, o governo concentrou-se na miragem de a curto prazo contar com 3 mil contos para fazer face ao défice sem recorrer a mais emissão de dívida e conseguiu do parlamento a aprovação do contrato por lei de 25-1-1866 (Fino, 1883: 166-169).

Ficava explicado o desleixo dos projectos da SEPRC. Infelizmente, esta não consegue assumir a primeira prestação da sua dívida. Com base no contrato, o governo exige o seu pagamento integral, algo impossível para a empresa, que conduz à rescisão contratual por decreto de 23.5.1866. Do recurso resultou a convocação do juízo arbitral, que dá razão ao governo por sentença de 10.11.1866. De seguida o Estado toma posse das linhas e coloca-as em

hasta pública por decreto de 4.4.1867. Não aparecendo licitantes à praça (que tinham de assumir todas as obrigações da SEPRC), o governo em vez de confiscar a obra (como podia), devolve a exploração à companhia por decreto de 24.10.1867 (COLP, 1866: 195. Fino, 1883: 174-175, BMOP, 1867, n.º 5 e 11: 279-281 e 332).

Iniciava-se uma contenda entre o governo e os ingleses que haviam investido na SEPRC e temiam agora ficar sem qualquer retorno. Argumentavam de forma absurda que o Estado tinha deveres para com eles, ao mesmo tempo que procuravam levar a contenda para os tribunais ingleses (Fino, 1883:195-201), o que pelos estatutos e leis lhes era vedado (*Documentos…*, 1869: 58-67). No entanto, à força do direito contrapunha-se o direito da força e a dependência portuguesa dos mercados financeiros onde a SEPRC (e também a CRCFP) tinha influência (Vieira, 1983: 204-226).

Vários governos tentaram resolver a questão. Quer a coligação entre históricos e regeneradores, que dera origem à questão, quer o governo do conde de Ávila procuraram satisfazer as pretensões dos investidores ingleses de modo a verem reabertas as portas dos mercados (DL, sessões da câmara dos deputados de 23.5.1868 e 22.6.1868: 1150 e 1457-1458. Corvo, 1868). O governo reformista que se seguiu toma posse das linhas e compromete-se a pagar à SEPRC uma indemnização no valor de 2376 contos, em que avaliara o seu património (Fino, 1883: 194 e 231-232. *Documentos…*, 1869: 67-101). A lei de 16.7.1869 tentou fazer esse pagamento, mas mostrou-se incapaz, sendo necessário alterar o valor da indemnização para se chegar ao fim da contenda. Através de novo acordo (lei de 27.8.1869), o governo pagava 8325 contos aos ingleses e ficava com a posse das linhas (COLP, 1869, 351. Fino, 1883: 233).

O Estado como única alternativa

Com as ferrovias na mão, o Estado conclui os trabalhos de prolongamento da linha de Beja a Quintos e de Beja a Casével, em 2.11.1869 e 20.12.1870, respectivamente, depois de se abrirem créditos extraordinários no ministério das Obras Públicas (Fino, 1883: 236 e 238). Em 1871 e 1872 (leis de 4.10.1871 e 14.5.1872), é inaugurado e ratificado o expe-

diente de usar o rendimento das linhas para continuar o prolongamento das mesmas (Fino, 1883: 240 e 242), sendo nestas bases que o caminho-de-ferro chega a Estremoz em 21.12.1873 (Fino, 1883: 251). Ao longo dos anos, três foram os objectivos dos diversos governos: levar estas linhas ao Algarve, a Espanha e à linha de leste.

Para isto os sucessivos governos sempre se inclinaram para adjudicar a obra e arrendar toda a rede alentejana a privados. A primeira tentativa ocorre com a proposta de lei de 21.2.1874 (Diário da Câmara dos Deputados (DCD), 21.2.1874: 482-485). Em 1876, novamente o governo regenerador propõe o arrendamento e expansão das linhas (DCD, 18-3-1876: 701). Convencido da inexequibilidade destas medidas e da lentidão do avanço da rede com recurso ao rendimento da mesma (e também como forma de se demarcar do governo cessante e justificar a mudança), o governo avilista propõe a aplicação do rendimento das linhas à contracção de um grande empréstimo, que permitisse a sua conclusão pelo Estado, como aliás sugeria o engenheiro Miguel Carlos Correia Pais (DCD, 7.1.1878: 34-36; Pais, 1879). Porém, essa proposta apenas constituiria o canto do cisne do governo e de novo com os regeneradores no poder volta-se a tentar a cedência da rede a privados (DCD, 26-3-1878: 770-771). A lei é aprovada, o concurso é aberto, mas a praça fica deserta (Fino, 1883: 308-309 e 322-324). Perante novo malogro os regeneradores optam pela construção pelo Estado (DCD, 28-3-1879: 1024-1025). O diploma nem seria discutido, sendo os regeneradores substituídos pelos progressistas que por sua vez remodelam a proposta de Ávila, mas não conseguem a sua aprovação (DCD, 19-6-1879: 2010-2011).

Na sessão seguinte, o governo não demonstra vontade em retomar a discussão, pelo que a iniciativa é assumida pelos deputados alentejanos e algarvios que apresentam duas alternativas: a construção pelo Estado e entrega da exploração a privados ou a construção e exploração públicas (DCD, 19.5.1880 e 29.5.1880: 2184-2185 e 2363-2364). A decisão do governo passa por seduzir a iniciativa privada com a entrega da exploração da rede e de uma garantia de rendimento a uma companhia que em troca pagava uma anuidade ao governo durante a construção. Mais uma vez o projecto nunca foi discutido (DCD, 5.3.1881: 799-802). Mudado

o governo, a proposta renasce em moldes semelhantes, ficando ressalvada a possibilidade a hipótese de ser o Estado a construir. Esta proposta seria transformada em lei de 29.3.1883, mediante a qual é aberto concurso (decreto de 5.7.1883), mas nenhuma das três propostas apresentadas é aceite, pelo que o Estado chama a si a responsabilidade da construção, por decreto de 17.9.1883 (DCD, 11-3-1882: 680-683. COLP, 1883: 60-62, 216-223 e 279). A última proposta deste jaez seria apresentada pelo governo progressista em 1888, numa tentativa de incluir o caminho-de-ferro num grande projecto privado para colonizar o Alentejo, mas também nunca seria posta à discussão (DCD, 1-6-1888: 1813-1819).

Em suma, só na ausência de interessados aceitou o poder político continuar a construção das linhas alentejanas e mesmo este esforço tinha como grande objectivo aumentar o valor da rede e permitir ao Estado um maior encaixe financeiro numa eventual cessão da sua propriedade.

A ligação ao norte

Enquanto se não definia a questão da linha internacional, a possibilidade de se usar o caminho-de-ferro do sul (da CCFST) com esse intuito, ligando-a Lisboa por meio de um ramal desde Vendas Novas até ao Carregado foi posta em equação. No entanto, o mesmo engenheiro que a propôs (o francês Watier encarregado em 1856 do estudo das linhas de norte e leste) a poria de parte por preferir outra solução e pelas dificuldades que a travessia do Tejo prometia levantar (Watier, 1860: 78-81 e 86-87)

Mais tarde, ligar as vias-férreas do Alentejo ao resto da rede tornou-se um objectivo a partir do momento em que as linhas de norte e leste a ganhavam forma e se contratavam os prolongamentos até Évora e Beja. Em 1862 as comissões de Obras Públicas e Fazenda apontavam para essa necessidade "a fim de constituírem um todo não interrompido para a viação accelerada desde as margens do Douro, Vouga e Mondego até ás do Tejo, Sado e Guadiana" (DL, sessão da câmara dos deputados de 7-3-1862: 727), mas os diferendos com a SEPRC adiaram a resolução da questão até à década de 1870.

Apesar de a CRCFP prometer ser um obstáculo à ligação de Évora à linha de leste, este projecto foi durante muitos anos o preferido dos políticos e dos engenheiros nacionais, pois parte dela já estava feita e desse modo dava-se ao Alentejo uma saída internacional. Restava saber em que ponto da linha de leste devia entroncar. Um dos primeiros alvitres apontava para o Crato. Com o passar do tempo outros apontavam Ponte de Sor, numa solução mais central, ou Elvas, numa alternativa mais directa para Espanha. O Crato ganha importância quando se começa a idealizar a linha de norte a sul do país pelo interior ligando as linhas de leste à da Beira Alta e Douro. Nos vários planos de rede que surgiram no final da década de 1870 o consenso mantém-se ausente e nem a Associação de Engenheiros Civis Portugueses o consegue atingir (Alegria, 1990: 286-289).

Por esta altura surge também a hipótese de a ligação se fazer por ocidente até ao Carregado ou Santarém, quando a travessia do Tejo já não assustava, não só pelo Carregado mas até pelo Montijo (Larcher, 1878; Pais, 1876: 94-96), e às ligações internas era dado novo valor do ponto de vista económico (Pais, 1879) e militar (Brandão, 1878; Sarmento, 1878)

Só em 1884 o governo se determina a resolver a questão, pedindo à Junta Consultiva de Obras Públicas (JCOP), que substituíra o CGOP em 1869, que avançasse com soluções. Na escolha atendeu-se a três factores: a distância entre pontos extremos, a riqueza da zona atravessada e a conveniência militar. Assim, a maioria da JCOP opta pela ligação entre Estremoz e um ponto entre Ponte de Sor e o Crato. A ocidente poder-se-ia ligar Santarém a Vendas Novas ou melhor ainda Pinhal Novo a Santarém, dando saída directa às pescarias de Setúbal. Só uma minoria preferia ligar a solução central por Ponte Sor (AHMOP. JCOP. Cx. 27, parecer 11624, 28.8.1884). O fantástico projecto de Larcher e Pais é afastado.

No entanto só em 22.9.1887 e 17.12.1888 surge algo de concreto, quando o governo concede um caminho-de-ferro (sobre a estrada e depois em leito próprio e bitola de 1,67 m) a Eduardo da Costa Leite entre Santarém e Vendas Novas (COLP, 1887: 516-518; 1888: 517-521). O facto de o governo ter desprezado a opinião do parlamento antes da

concessão animou a discussão no hemiciclo em Abril de 1888, que contudo nada alterou, pois a linha estava atribuída e contava com a anuência da JCOP (AHMOP. JCOP. Cx. 34, parecer 15504, 23.4.1888). Em 1889 o concessionário pede que o entroncamento se faça a 18 quilómetros de Santarém. Apesar do descontentamento da Comissão Superior de Guerra por esta e outras razões (AHM. Comissão Superior de Guerra. Parecer sobre o projecto de caminho de ferro de Vendas Novas a Santarém. Div 3/20/27/18), o governo acede e a construção inicia-se em Junho de 1890 a cargo da Companhia dos Caminhos de Ferro Meridionais. Três meses depois a concessão é trespassada à CRCFP (Paçô-Vieira, 1905: 235-237), que debatendo-se com graves dificuldades financeiras não a consegue realizar no imediato. Por esta altura são retomados os projectos de Larcher e Pais sobre uma ponte sobre o Tejo até Lisboa, desde Almada e Montijo (Pinheiro, 2008: 112. Vieira, 1891). Para evitar o alto custo da travessia por aqueles pontos, em 1899 Pedro Romano Folque sugere o uso dos mouchões do Tejo entre Alverca e Alhandra para a travessia (Folque, 1899).

Todavia nada se concretizaria e no final do século as redes de sul e norte continuavam desligadas, situação que só seria resolvida no século XX quando a CRCFP constrói a linha de Setil e a oriente Estremoz se ligava a Portalegre (Silva & Ribeiro, vol. 5: 233-236).

Até à Andaluzia

Esta ligação ficou prevista no contrato de 1864 com a SEPRC, tendo o governo iniciado conversações com Espanha nesse sentido. Em 1.11.1864 uma comissão luso-espanhola acorda uma linha que partindo de Beja se dirigisse a Huelva, pondo de parte outras ligações até Sevilha (AHMOP. COPM. Liv. 22, 1865: 18-29v). Os tristes acontecimentos com a SEPRC não impediram Portugal de continuar a sonhar com a ligação andaluza e entre 1865 e 1869 o governo e o CGOP aprimoram-na. Boaventura José Vieira sugere uma linha por Aldeia Nova de São Bento e Paymogo em direcção a Huelva, ideia que agradava também ao engenheiro Aramburer e que foi fixada por acordo de 19.6.1868 (AHMOP. COPM. Liv. 28, 1868, 171v-174. Arquivo Histórico-Diplomático

(AHD). Caminho de ferro directo entre Sevilha e Lisboa (projectos). Piso 3, arm. 10, mç. 147, proc. 418/23).

Com o passar dos anos, esta vontade não esmoreceu, pois os estudos eram acompanhados de avanços no assentamento dos carris. Em 1872 completam-se em Espanha os estudos do caminho-de-ferro de Huelva a Paymogo que em 1877 ainda era defendido pelo engenheiro castelhano Page Albareda (Page Albareda, 1877: 423-425). Três anos depois, o Par Casal Ribeiro falava da possibilidade de se ligar Serpa a Huelva graças ao interesse de uma companhia mineira inglesa (AHD. Entroncamento da linha ferrea do Douro. Cx. 1036, maço 5, doc. 645. Caminho de ferro directo entre Sevilha e Lisboa (projectos) Piso 3, arm. 10, mç. 147, proc. 418/23). Finalmente, em 1885, na apreciação a uma variante ao troço entre Serpa e Pias a JCOP aprova a alteração por permitir novas soluções para a ligação fronteiriça além de Paymogo (AHMOP. JCOP. Cx. 28, 1885, parecer 12219, 30.4.1885) e ainda no século XX esta ligação era muito elogiada (ver penúltima citação).

No entanto à vontade não correspondia nem disponibilidade financeira nem interesse de capitalistas ou de Espanha, que nada ganhava ao colocar as suas terras mais perto do porto de Lisboa (Alegria, 1983). Assim, a construção avançou sob a égide do Estado de forma muito lenta, chegando a Pias em 1887, graças ao expediente financeiro estreado em 1871, mas nunca se ligou a Espanha (COLP, 1877: 59-60. FINO, 1883: 308. AHMOP. JCOP. Cx. 32, 1887, parecer 14384, 14.6.1887. Silva & Ribeiro, 2007-2009, vol. 5: 172).

A linha do Algarve

Esta linha era ventilada no parlamento já desde 1861, se bem que com algum desdém, curiosamente por um deputado algarvio, Coelho de Carvalho, que fazia valer a sua formação em Matemática para demonstrar que era de muito difícil construção, cara e de utilidade duvidosa, bastando aos algarvios uma carreira a vapor (DL, sessões da câmara dos deputados de 25.1.1861 e 9.2.1861: 192 e 378-379.).

À medida que o comboio se aproximava de Beja, os deputados algarvios começam a fazer pressão para a continuação da linha até Lagos por Faro, surgindo vários projectos de lei nesse sentido: em 13.1.1864, Fortu-

nato de Melo sugere uma solução combinada de caminho-de-ferro e via fluvial através da construção de linhas entre Beja e Mértola e de Vila Real de Santo António a Faro, sendo a lacuna preenchida por melhoramentos no Guadiana; no mês seguinte, Silveira da Mota (24.2.1864) e Bivar, Coelho de Carvalho e Neutel (29.2.1864) apresentam projectos de lei para a via-férrea de Beja a Faro com ramal para Portimão. Entre o primeiro e os restantes deputados estabeleceu-se uma pequena rivalidade em virtude das suas origens e círculos de eleição (Fortunato de Melo era precisamente de Mértola e os outros do litoral do Algarve).

Depois de incluída no contrato com a SEPRC e depois do falhanço desta, a linha do Algarve seria esquecida durante largos anos, apesar das rememorações de alguns deputados na década de 1870 e a proposta do deputado histórico por Silves Barros e Cunha para se aplicar o rendimento da rede de sul e sueste à sua construção (DCD, 12.3.1873: 644). No entanto, a linha não parecia fazer parte do plano dos regeneradores, já que na proposta de lei de 21.2.1874, É relegada para segundo plano em termos de tempo e de condições de construção.

No ano seguinte, a atitude é já outra. Depois de Barros e Cunha insistir no prolongamento até ao Algarve por conta do Estado, as comissões de Obras Públicas e Fazenda reformulam a proposta de 21-2-1874 no sentido de o incluir (DCD, 12-1-1875 e 15-1-1875: 48-52 e 84-86), caminhando no sentido da opinião da JCOP (AHMOP. JCOP. Cx. 18, parecer 6418, 7.1.1875). Na discussão parlamentar propôs-se que a linha fosse em via reduzida de modo a aumentar a probabilidade de ser construída, mas de nada valeu porque, além de a discussão do projecto só ter terminado em Janeiro de 1876, ninguém se mostrou interessado no concurso.

A solução passou por ordenar a construção *no* Algarve entre Faro, Boliqueime e Messines (decreto de 1.7.1875), aproveitando os movimentos de terra outrora feitos pelos ingleses, para servir de refrigério às carestias por que passavam as classes mais necessitadas da região (Fino, 1883: 262-263). De qualquer modo era uma solução limitada e que só a longo prazo redundaria na abertura total do melhoramento.

Esta secundarização do assunto indispôs Barros e Cunha que várias vezes mostra o seu descontentamento na câmara baixa, mas que

quando chega a ministro das Obras Públicas também esquece o Algarve, que na altura sofria com a seca, o mal das figueiras, a filoxera e "como se tanto não bastasse, passou por uma outra provação, que não quero agora dizer qual foi...

Vozes: – Diga, diga.

O Orador: Foi o sr. Barros e Cunha" (DCD, 19-2-1878: 401-402), diria Marçal Pacheco que dias depois da subida de Ávila ao poder tomara a iniciativa de propor a linha do Algarve... em vão (DCD, 13-3-1877: 625-626).

Só em 1877 e 1879 o projecto é apreciado e aprovado na JCOP, alterando o projecto inicial dos ingleses. O traçado fixa-se definitivamente em via larga entre Casével e Boliqueime passando por Santa Clara de Sabóia, portela das Silveiras e Messines, apenas recomendando a JCOP que se procurasse reduzir o custo de construção à conta da exploração, porque esta seria uma linha de tráfego reduzido (AHMOP. JCOP. Liv. 38, 3.5.1877; Cx. 22, 1879, parecer 8434, 17.10.1879). A partir de 1878 inicia-se a arrematação das empreitadas (AHMOP. JCOP. Cx. 21, 1878, parecer 7646, 10.1.1878), tudo indicando que a questão estava resolvida. No entanto ainda em 1879 e 1880 se ponderava dar a bitola reduzida à linha, o que se reputava que proporcionaria uma poupança de mais de mil contos (AHMOP. JCOP. Cx. 23 (1880), parecer 8825, 5.7.1880). SANTOS, 1884).

Em todo o caso a via larga acabaria por vingar e por ser construída em 1883, depois de o governo aprovar o projecto definitivo (Fino, 1883: 499-504, 509-510, 562 e 579-580). Os trabalhos são entregues a Gonçalves Martins, George Hai e Domingos Busquets (Pimentel, 1890), mas estes dois últimos revelaram-se pouco escrupulosos, o que aliado à incapacidade financeira do Estado redundou em atrasos da construção, de modo que a linha só chegaria a Faro a 1.7.1889. Uma vez que as condições de tracção não haviam sido melhoradas, construiu-se uma linha curvilínea onde a maioria das curvas apresentava raio inferior a 350 metros, os patamares eram escassos e os declives entre os 15 e os 18 milímetros por metro predominava, o que fazia com que virtualmente a via tivesse o triplo da sua extensão em recta (AHMOP. JCOP. Cx. 27, 1884, pareceres 11388, 23.5.1884 e 11880, 16.12.1884; PIMENTEL, 1890).

Para piorar o cenário era necessário inverter a marcha na estação de Beja para seguir para norte, problema que só seria resolvido com a construção de uma estação em Coitos, que por seu lado tinha a desvantagem de afastar Beja do movimento do Algarve. Em 1891, a solução estava encontrada (tornear a cidade por sul), mas a sua execução foi mais demorada (AHMOP. JCOP. Cx. 36, 1891, parecer 20492, 22.6.1891).

Complementos da linha do Algarve

Quando a ligação a Faro passou a ser uma relativa certeza começaram a aparecer propostas para a sua continuação, provando que era a travessia do Alentejo que não interessava à iniciativa privada. Propuseram-se ligações a Sines (Diário dos Dignos Pares do Reino, 21.4.1888: 591-608) e pelo litoral do Algarve, uma ferrovia que já era falada desde a década de 1860 (AHMOP. JCOP. Liv. 21, 1865: 196v-199) e que chegou a ser concedida por alvará (AHMOP. JCOPM. Cx. 29, 1885, parecer 12717, 12.10.1885; COLP, 1887: 629-631; DCD, 27-5-1889: 890; DDPR, 21-4-1888: 591-608). No entanto, apesar de existirem interessados estas linhas só seriam construídas no século XX (Silva & Ribeiro, 2007-2009, vol. 5: 26, 103-104 e 182).

Conclusão

Rejeitada como linha internacional pelos engenheiros que nos anos 50 estudaram ferrovias em Portugal, o caminho-de-ferro no Alentejo nasceu por acidente quando dois grandes proprietários alentejanos impõem ao governo uma pequena linha entre o Barreiro e Vendas Novas. Aqui chegado, só foi continuado por iniciativa de um grupo de ingleses que tomara também a cargo a empresa de uniformizar toda a rede. Falida esta companhia o Estado foi obrigado a tomar conta das linhas, mas contrariado. Ao longo dos anos por várias vezes os governos propuseram o seu arrendamento e só quando se verificou que este era manifestamente improvável, aqueles assumiram verdadeiramente a responsabilidade da construção. Antes limitaram-se a construir poucos quilómetros por ano usando o rendimento líquido da linha, apesar de

este rendimento ser suficiente para cobrir o juro e amortização de um grande empréstimo para concluir a rede.

No entanto, quando o Estado se resolve a fazê-lo, já a miragem das ligações a Espanha se tinha desvanecido (Alegria, 1983), enquanto que a ligação à linha de leste estava dependente oficiosamente da CRCFP. Assim a única obra possível era em direcção ao Algarve e assim se fez. Mas para aproveitar o caminho-de-ferro já feito até Beja e assim poupar mais algum dinheiro, construiu-se uma linha em más condições, quando o vale do Sado se prestava melhor a uma linha até ao Algarve, como já tinha indicado Raimundo Valadas em 1876 (Valadas, 1878b). No entanto a *publicidade* a esta solução era muito escassa. Poucos eram os engenheiros que a defendiam e no parlamento só em 1892 seria aduzida numa altura em que a política dos melhoramentos materiais tinha os dias contados (DCD, 24.3.1892: 3).

Fontes

AHM. APSB.

AHMOP. COPM.

AHMOP. JCOPM.

BMOP (1853-1868). Portugal. Ministério das Obras Públicas, ed. Lisboa: Imprensa Nacional.

BRANDÃO, Z. N. G. (1878) – *Breves reflexões a proposito da defesa do paiz*. «Revista Militar», t. 30, n.º 15, p. 494-454.

COLP (1845-1892). Lisboa: Imprensa Nacional.

CORVO, J. A. (1868) – *A questão do caminho de ferro de sueste*. Lisboa: Tipografia Portuguesa.

DCD (1835-1860; 1869-1892). Portugal. Câmara dos Deputados, ed. Lisboa: Imprensa Nacional.

DDPR (1869-1892). Portugal. Câmara dos Pares do Reino, ed. Lisboa: Imprensa Nacional.

DINIS, P. G. dos S. (1915-1919) – *Compilação de diversos documentos relativos à Companhia dos Caminhos de Ferro Portuguezes*. Lisboa: Imprensa Nacional..

DL (1860-1868). Portugal. Governo, ed. Lisboa: Imprensa Nacional.

DOCUMENTOS relativos aos caminhos de ferro do sul e sueste e seus prolongamentos (1869). Lisboa: Imprensa Nacional.

DU PRÉ, J. L. V. (1905) – *Relatorio ácerca da direcção que mais convirá dar ao caminho de ferro que ha de ir das margens do Tejo á fronteira de Hespanha*. «Revista de Engenharia Militar», vol. 10, Junho, p. 244-260.

FINO, G. C. da G. C., compil. (1883) – *Legislação e disposições regulamentares sobre caminhos de ferro*. Lisboa: Imprensa Nacional.

FOLQUE, P. R. (1899) – *Necessidade economico-militar da ligação directa de Lisboa com a rede ferro-viario do sul do Tejo*. «Revista de Engenharia Militar», vol. 4, Julho, p. 289-296.

LARCHER, J. (1878b) – *Considerações ácerca do ramal do Montijo e da ponte sobre o Tejo*. «ROPM», t. 9, n.º 104, p. 326-335.

M., F. [s. d.] – *Nas actuaes circumstancias de Portugal qual é das suas linhas férreas a que primeiro deve encaminhar-se à fronteira por Badajoz?* Lisboa: Tipografia do Futuro.

MASCARENHAS, S. do C. e C. (1863) – *Relatorio da exploração do caminho do Sul no anno de 1862*. «BMOP», n.º 3, p. 218-231.

PAGE ALBAREDA, E. (1877a) – *Caminhos de ferro internacionaes em Hespanha. Linhas para a fronteira de Portugal*. «ROPM», t. 8, n.º 95, p. 421-432.

PAIS, M. C. C. (1876) – *Esclarecimentos sobre a administração do governo*. Lisboa: Imprensa Nacional.

PAIS, M. C. C. (1879) – *Memoria sobre a rede completa de todos os cominhos de ferro ao sul do Tejo*. «ROPM», t. 10, n.ºs 109-110, p. 12-43.

PEZERAT, P. J. (1867) – *Memoria sobre dokas commerciaes, bairros maritimos, porto militar sobre a margem direita do Tejo, e caminho de ferro commercial*. Lisboa: Tipografia Franco-Portuguesa.

PIMENTEL, F. A. (1890) – *Caminho de ferro do Algarve. Relatorio da construcção*. «ROPM», t. 21, n.ºs 245-246, p. 153-187.

SANTOS, C. J., compil. (1884) – *Caminhos de ferro. Pareceres parlamentares de 1845 a 1884*.

SARMENTO, J. E. M. (1878) – *Memoria sobre a rede geral dos caminhos de ferro considerados debaixo do ponto de vista estratégico*. «Revista Militar», t. 30, n.º 8, p. 252-254.

VALADAS, M. R. (1878a) – *Memoria apresentada á associação dos engenheiros portuguezes, refutando a opinião do sr. Miguel Carlos Correia Paes*. «ROPM», t. 9, n.º 98, p. 81-105.

VALADAS, Manuel Raimundo (1878b) – *Memoria sobre a rede geral de caminhos de ferro em Portugal*. «ROPM», t. 9, n.º 97. Lisboa: Imprensa Nacional, p. 9-35.

VIEIRA, A. de P. (1891) – *Passagem sobre o Tejo em Lisboa e juncção das redes dos caminhos de ferro do norte e do sul*. «ROPM», t. 22, n.ºs 255-256, p. 37-61.

WATIER, F. (1860) – *Relatorio sobre a construcção dos caminhos de ferro em Portugal (tradução)*. «BMOP», n.º 1, p. 76-131.

Bibliografia

ALEGRIA, M. F. (1983) – *Las comunicaciones ferroviarias entre Portugal y España en la segunda mitad del siglo XIX y su fracaso con Andalucía*. « III Colóquio Historia de Andalucía», t. 3. Córdoba: Monte de Piedad de Cordoba, p. 83-93

ALEGRIA, M. F. (1990) – *A organização dos transportes em Portugal (1850-1910)*. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos. Tese de doutoramento.

CABRITA, J. A. (1999) – *José Maria dos Santos. E antes de "grande agricultor"?* Pinhal Novo: Junta de Freguesia.

CRUZ, M. A. (1973) – *A Margem Sul do Estuário do Tejo. Factores e formas de organização do espaço*. Montijo: Gazeta do Sul.

FOLGADO, D. et al. (19–) – *Comunicações no Alto Alentejo na 2ª metade do século XIX*. Lisboa: s. n.

LOUREIRO, A. (1904-1909) – *Os portos marítimos de Portugal e Ilhas Adjacentes*. Lisboa: Imprensa Nacional.

MÓNICA, M. F., dir. (2005-2006) – *Dicionário Biográfico Parlamentar (1834-1910)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais.

PAÇÔ-VIEIRA, C. de (1905) – *Caminhos de Ferro Portuguezes*. Lisboa: Livraria Clássica.

PEREIRA, H. S. (2008) – *Caminhos-de-ferro nos debates parlamentares (1845-1860)*. Porto: FLUP. Tese de mestrado.

PINHEIRO, M. (1979) – *Investimentos estrangeiros, política financeira e caminhos-de-ferro em Portugal na segunda metade do século XIX*. «Análise Social», 2.ª série, vol. 15, n.º 58, p. 265-286.

PINHEIRO, M. (2008) – *Cidade e caminhos de ferro*. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa.

SILVA, J. R. da; RIBEIRO, M. (2007-2009) – *Os comboios em Portugal*. Lisboa: Terramar.

VIEIRA, A. L. (1983) – *The role of Britan and France in the finance of portuguese railways 1850-1890.* Leicester: Leicester University. Tese de doutoramento.

Comissão Científica para o X Congresso da AIL

Instituição	Nome
Universidade de Lisboa	Alberto Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Carvalho
Universidade do Algarve	Ana Clara Santos
Universidade de Lisboa	Ana Mafalda Leite
Universidade Estadual de Santa Cruz	André Mitidieri
Universidade de Varsóvia	Anna Kalewska
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Annabela Rita
Universidade do Algarve	Artur Henrique Gonçalves
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Beata Cieszynska
Universidade de São Paulo	Benjamin Abdala Junior
Universidade Católica	Cândido Oliveira Martins
Universidade do Algarve	Carina Infante do Carmo
Universidade de Santiago de Compostela	Carmen Villarino
Universidade de Colónia	Claudius Armbruster
Universidade de Coimbra	Cristina Robalo Cordeiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Fernando Cristóvão
King's College London	Hélder Macedo
Universidade da Madeira	Helena Rebelo
Universidade de São Paulo	Hélio Guimarães
Universidade de São Paulo	Ieda Maria Alves
Universidade do Porto	Isabel Pires Lima
Universidade do Algarve	João Carvalho

Universidade do Algarve	João Minhoto Marques
Universidade do Algarve	Jorge Baptista
Universidade de Lisboa	José Camões
Universidade do Algarve	José Dias Marques
Universidade de Lisboa - CLEPUL	José Eduardo Franco
Universidade Estadual do Rio de Janeiro	José Luís Jobim
Universidade Federal Fluminense	Laura Padilha
Universidade Federal de Minas Gerais	Letícia Malard
Universidade Federal Fluminense	Lucia Helena
Universidade do Algarve	Lucília Chacoto
Universidade do Algarve	Manuel Célio Conceição
Universidade Federal de Rio Grande do Sul	Márcia da Glória Bordini
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Maria José Craveiro
Universidade de Lisboa - CLEPUL	Miguel Real
Universidade de São Paulo	Mirella Vieira Lima
Universidade do Algarve	Mirian Tavares
Brown University	Onésimo Almeida
Universidade do Algarve	Petar Petrov
Universidade de Coimbra	José Pires Laranjeira
Universidade de Santiago de Compostela	Raquel Bello Vázquez
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Regina Zilberman
Universidade de Coimbra	Sebastião Pinho
Universidade Federal do Rio de Janeiro	Teresa Cerdeira
Universidade Nova de Lisboa	Teresa Lino
University of Oxford	Thomas Earle

Este livro da
Associação Internacional de Lusitanistas
acabou-se de imprimir nas oficinas que a
Sacauntos Cooperativa Gráfica
tem na cidade de Compostela,
Galiza,
o dia 2 de abril de 2012.