

MUNDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

OLHARES CRUZADOS (III)

DA LITERATURA
EM PORTUGAL: FICÇÃO,
POESIA, TEATRO, CRÍTICA

VALERIA TOCCO
FILIPA ARAÚJO
CARLOS ASCENSO ANDRÉ
COORD.

Mundos de língua portuguesa - olhares cruzados apresenta a síntese do debate científico que vários especialistas ligados à Associação Internacional de Lusitanistas compartilharam na cidade de Roma, em tempo de pandemia. Neste volume são reunidos ensaios que, na área dos Estudos Portugueses, abordam autores, temas, textos e géneros literários da Idade Média aos nossos dias – um percurso diacrónico e metodologicamente variado sobre obras e figuras do panorama literário em Portugal, estimulante e complexo.



I N V E S T I G A Ç Ã O



EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensa@uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

IMAGEM DA CAPA

Agata-Ciosek — Unsplash

INFOGRAFIA

Pedro Matias

EXECUÇÃO GRÁFICA

KDP

ISBN

978-989-26-2533-1

ISBN DIGITAL

978-989-26-2534-8

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2534-8>

MUNDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

OLHARES CRUZADOS (III)

DA LITERATURA
EM PORTUGAL: FICÇÃO,
POESIA, TEATRO, CRÍTICA

VALERIA TOCCO
FILIPA ARAÚJO
CARLOS ASCENSO ANDRÉ
COORD.



(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

A construção da alteridade humana e não-humana na narrativa de Lobo Antunes	
<i>Tatiana Prevedello</i>	9
Aspetos temáticos e formais em <i>Estuário</i>, de Lídia Jorge	
<i>Petar Petrov</i>	31
Vidas de Mulheres e O Dever Ético de Hospitalidade em Alexandra Lucas Coelho	
<i>Margarida Rendeiro</i>	45
O Debate sobre a Primeira Edição d’<i>Os Lusíadas</i> no século XIX	
<i>André B. Penafiel</i>	67
Da literatura, do amor e das sínteses tanatológicas	
<i>Dionísio Vila Maior</i>	91
«Ela anda muito esquecida:» <i>cair para dentro</i> de Valério Romão	
<i>Nicola Gavioli</i>	105
Os livros do arrependimento: «A Biblioteca», de Dulce Maria Cardoso	
<i>Anabela Martins Coutinho</i>	117

Génese e revisão autoral de «Ella canta, pobre ceifeira», de Fernando Pessoa	
<i>Carlotta Defenu</i>	135
O poeta como ensaísta: a reflexão meta-poética e o ofício do poeta-crítico em Ruy Belo	
<i>Vincenzo Russo</i>	155
Memória e metaficção nos romances <i>Um deus passeando pela brisa da tarde</i>, de Mário de Carvalho, e <i>A casa eterna</i>, de Hélia Correia	
<i>Sandra Sousa</i>	175
A poesia de José de Almada Negreiros como curadoria <i>queer</i>	
<i>Daniel Amarelo</i>	189
O Natal, a Alquimia, o Tempo, e o Espírito	
<i>Marcelo Pacheco Soares</i>	207
Com engenho e interartes: a receção dos <i>Emblemata</i> de Alciato na cultura portuguesa do século XVI	
<i>Filipa Araújo</i>	223
Ecos de Manuel António Pina: Abdallah Zrika e seu mosaico de palavras	
<i>Alexandre da Silva Rodrigues</i>	257
Contra uma escrita autoritária: a valorização do leitor em José Cardoso Pires e Elio Vittorini	
<i>Gabriella Campos Mendes</i>	281

A excentricidade da personagem «trabalhadora»: o caso Molero	
<i>Valeria Tocco</i>	195
A representação de Lisboa nos romances <i>O ano da morte de Ricardo Reis</i> e <i>Requiem, uma alucinação</i>: a cidade como espaço de encontro consigo mesmo	
<i>Juliana Santos Menezes</i>	309
Mestastásio desmetastasiado, ou a transformação de <i>Artaserse</i> em <i>O mais heroico segredo</i>	
<i>Carlos Gontijo Rosa</i>	333
O teatro de Fernando Pessoa: drama simbolista e poética do devaneio	
<i>Luciana Morteo Éboli</i>	351
Às Margens do Douro: Espaço Literário e Personagens Femininas nos Romances de Agustina Bessa-Luís	
<i>Fernanda Barini Camargo</i>	369
Constança Manuel: personagem histórica nem tão coadjuvante assim	
<i>Flavia Maria Corradin</i>	395
Entremezes ibéricos: o riso em diferentes línguas. <i>Los golosos</i> percorrem Portugal, Castela e Maiorca e chegam até ao Novo Mundo	
<i>María Rosa Álvarez Sellers</i>	413
Eros e Cronos na obra de Augusto Abelaira	
<i>Eugenio Lucotti</i>	429

(Página deixada propositadamente em branco)

**A CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE HUMANA
E NÃO-HUMANA NA NARRATIVA
DE LOBO ANTUNES**

**THE CONSTRUCTION OF HUMAN AND NON-HUMAN
ALTERITY IN THE LOBO ANTUNES'S NARRATIVE**

Tatiana Prevedello

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

<https://orcid.org/0000-0002-5742-7692>

RESUMO: A composição do romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* (2017), de António Lobo Antunes, tem a peculiaridade de engendrar a obsessão de lembranças do período da Guerra Colonial em África, marcado pela violência geradora de traumas que, mesmo transcorridas mais de quatro décadas, ainda não se apresentam curados, além de trazer para a narrativa elementos continuamente reiterados na obra ficcional do autor, como as evocações memorialísticas sobre a respetiva época. Ao eleger como principal linha articuladora do texto o antigo ritual português da matança do porco, o autor apresenta uma cena que nivela o colonizador, o sujeito colonial e o animal em um mesmo patamar, pois três corpos brutalmente abatidos estão subjugados pela violência deflagrada a cada um desses sujeitos: a matança do porco permeia a cultura e a tradição do interior de Portugal; um português, ex-alferes paraquedista, combatente em Angola, é assassinado pelo filho adotivo africano, trazido de sua aldeia natal para Lisboa, há mais de quarenta anos, como uma espécie de condecoração de guerra; este,

por sua vez, após assassinar o pai de criação, é executado pelos que presenciaram a cena com a mesma faca utilizada para matar o porco. A reflexão sobre a construção da alteridade, na perspectiva desenvolvida por Ricoeur em *O si-mesmo como um outro*, permite que seja desenvolvida uma análise sobre as projeções do «eu» e do «outro» que, no romance, podem ser contempladas tanto sob o viés humano quanto não-humano.

Palavras-chave: senciência, alteridade, violência, trauma, Lobo Antunes.

ABSTRACT: The composition of the novel *Until the stones become lighter than water* (2017), by António Lobo Antunes, has the peculiarity of engendering the obsession of memories of the period of the Colonial War in Africa, marked by trauma-generating violence that, even after more than four decades, is not yet cured, in addition to bringing to the narrative elements continually reiterated in the author's fictional work, as the memorialistic evocations about the respective period. By choosing as the main articulating line of the text the old Portuguese pig killing ritual, the author presents a scene that levels the colonizer, the colonial subject and the animal at the same level, since three brutally slaughtered bodies are subjugated by the violence unleashed on each of these subjects: the slaughter of the pig permeates the culture and tradition of the interior of Portugal; a Portuguese, former paratrooper ensign, combatant in Angola, is murdered by his adopted African son, brought from his native village to Lisbon, more than forty years ago, as a kind of decoration of war; this, in turn, after murdering the breeding father, is executed by those who witnessed the scene with the same knife used to kill the pig. The reflection on the construction of otherness, in the perspective developed by Ricoeur in *The self as another*, allows an analysis to be developed on the projections of the «I» and the «other» that, in the novel they can be contemplated both under the human and non-human bias.

Keywords: sentience, alterity, violence, trauma, Lobo Antunes.

1. «matar o porco em memória do pai»: a tradição da matança do porco em Portugal

A matança do porco constitui um ritual milenar, ainda praticado em algumas regiões portuguesas, principalmente no interior do Alentejo e Trás-os-Montes, sobretudo no período mais frio, correspondente ao início de dezembro a meados de fevereiro, pois conforme a tradição, acredita-se que, a partir de março, eles não terão a mesma qualidade. Embora a União Europeia (UE) decidiu erradicar a prática, por motivos sanitários, tornando-a exclusiva dos frigoríficos, de algum modo a atividade permanece consentida. Em Portugal, sempre consistiu em uma grande festa, com o propósito de reunir a família e reencontrar os parentes e amigos que, em certos casos, deslocam-se de regiões distantes. Alzira Simões, em *O porco: animal sociocultural total*, assim explica a simbologia do ritual:

Assemelhada às festividades natalícias, com o que estas têm de mais importante na manifestação e celebração da união e reunião familiares, sobretudo nas zonas rurais, surge a matança do porco. «Homem e porco só depois de mortos»: o suíno é, ou era, mais tradicionalmente, dos únicos animais criado para ser sacrificado. Com uma vertente lúdico – festiva muito acentuada, pois situa-se entre o trabalho e a festa, a matança do porco gera, necessariamente, uma complementaridade entre esses dois tempos, e uma reciprocidade a vários níveis: entre vizinhos, entre familiares e amigos, que se traduz numa cadeia de solidariedade social alargada [...]. (2004, p.61)

Na história da literatura portuguesa são inúmeras as referências à matança do porco, como é possível identificar em Eça de Queirós, no *O crime do padre Amaro* (1997, p.117, v.I, grifos nossos): «E no refeitório, diante do escasso caldo de hortalíça [...], quantas saudades dos jantares de família! [...] **o tempo da matança!** Os rijões quen-

tes que chamam no prato! Os sarrabulhos cheirosos!»; e, também, em *A cidade e as serras* (2003, p.18, grifos nossos): «Acabei pela aldeia a roupa de luto. A minha afilhada Joanhinha **casou na matança do porco**». José Saramago, em *Viagem a Portugal* (1983), ao descrever uma vitrine do Museu Municipal de Estremoz, a qual exhibe bonecos de barro, que representam «tipos populares, cenas do trabalho rural, imagens do presépio ou de altar doméstico, maquinetas de diversa inspiração [...]», menciona uma cena da «**matança do porco** com três figuras e as mulheres dos enchidos» (Saramago, 1997, p.334, grifos nossos). No capítulo *O povo das pedras*, quando apresenta a principal matéria-prima arquitetónica de Monsanto, Saramago (1997, p.202, grifos nossos) ainda se remete à tradição da matança: «Por trás das pedras há pocilgas armadas de pedras, também os porcos têm aqui os seus castelos, infelizmente para eles são inexpugnáveis, porque, em **vindo o dia da matança, não os salvam fossos nem barbacãs**». Em *Outros contos da montanha* (2009), Isabel Maria Fidalgo Mateus, intitula como *Matança* um dos textos do livro, no qual encadeia a respetiva tradição portuguesa às suas memórias:

De preferência em domingos desencontrados, para que familiares, amigos e vizinhos se pudessem auxiliar, tenho memória que desde Novembro até o Natal a cena invariavelmente se repetia. Por mor disso vem a propósito o ditado que na escola primária recitei à professora: «No dia de S. Martinho, mata o teu porco e enceta o teu vinho e põe-te a mal com teu vizinho»

[...]

O que mais tarde todavia apreciei foi a honra de ao lado da minha avó, mestra no corte da carne para chouriças e salpicões, no tempero e no respectivo enchimento, deixar a ingrata tarefa de apenas dar e abrir as tripas e também picá-las com uma agulha, depois de cheias, para ter o privilégio de, com mérito, também eu prosseguir esse rito. (Mateus, 2009, pp. 111-113)

O romance de António Lobo Antunes *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, publicado em 2017, apresenta o ápice do seu conflito encenado na tradicional festa familiar da matança do porco:

O meu pai continuava a vir todos os anos à casa da aldeia a fim de matar o porco em memória do pai tal como durante a sua infância o pai dele fazia em memória do avô e desde que me lembro trazia-nos consigo e obrigava-nos a assistir aflitíssimos, mastigando soluços, à agonia do bicho, pendurado de um anzol [...]. (Antunes, 2017, p. 223)

O relato da filha de uma prima direta do patriarca retornado da guerra de Angola coordena a narração de uma espécie de breve prólogo do romance, apresentando, no dramático início do texto, as principais linhas articuladoras da trama narrativa, tingidas pelas pungentes cores da guerra, suas atrocidades externas e os traumas que a memória não silencia. O ex-alferes paraquedista, ao regressar a Portugal, trouxe consigo uma criança negra, o filho preto «que nunca foi seu filho embora o tratasse como filho e o preto o tratasse como pai» (Antunes, 2017a, p.11). Há uma forte tensão entre essas duas personagens, uma vez que o filho, ainda criança, presenciou em Angola atos de violência praticadas pelo pai adotivo, incluindo a execução de seu suposto pai verdadeiro e as violações sofridas pela mãe, que culminaram na sua morte trágica. O relacionamento entre o ex-combatente e o menino é marcado, sobretudo, por silenciamentos e, após a sua integração à família portuguesa, por toda a sorte de humilhações. Por ocasião da matança do porco, desencadeou-se, dez anos antes da cena narrada no prólogo pela filha da prima do ex-alferes, o assassinato do pai pelo filho: «conforme ninguém se lembra já do que sucedeu há dez anos na altura da matança do porco, quando o filho preto assassinou o pai branco com a faca ainda cheia de sangue do animal [...]» (Antunes, 2017, p.12).

Até que as pedras se tornem mais leves que a água, como em todos os romances antunianos, apresenta personagens desprovidas de qualquer horizonte de expectativa em relação ao futuro, uma vez que estão submersas nas densas e turvas águas do passado, retraídas sobre os seus próprios sofrimentos. Nessa narrativa a culpa e a aparente impossibilidade de esquecer o passado recaem, principalmente, sobre estas duas personagens: o ex-alferes paraquedista português e o filho adotivo africano. Diante de suas misérias existenciais, as quais contabilizam flagelações identitárias, múltiplas fraturas e traumas, são continuamente assombrados pelos espectros da guerra, que permanecem inquietos na memória de ambos. As sobreposições memorialísticas que engendram, em perspectivas diversas, as lembranças tanto do pai quanto do «filho», primeiro em contexto africano e, depois em Portugal, são estigmatizadas por toda a natureza de violências, o que impede o exercício da alteridade, uma vez que cada sujeito, absorto em seus traumas, volta-se apenas para as próprias dores.

A reflexão sobre a construção da alteridade, na perspectiva apresentada por Ricoeur em *O si-mesmo como um outro*, permite que seja desenvolvida uma análise sobre as projeções do «eu» e do «outro» que, no romance, podem ser contempladas tanto sob o viés humano quanto não-humano, uma vez que, continuamente, o narrador destaca a empatia das personagens sobre o sofrimento animal, utilizando as circunstâncias que envolvem a violência no processo de abatimento do porco, para encadear as suas reflexões sobre a guerra e desumanização dos indivíduos:

[...] um fim de semana por ano a família se reúne, desde muito antes de nós, para a matança do porco, como tanta gente desta zona fazia, reunidos na adega, em silêncio, a escutarem os gritos do bicho que vão se tornando mais humanos, mais fracos, que acabam por se transformar em silêncio em torno [...] o meu pai e

o meu irmão a esquartejarem o porco e dividem-lhe a carne [...].
(Antunes, 2017, p. 355)

Ao discutir a dialética da alteridade narrativa em *O si-mesmo como um outro*, Ricoeur justifica a importância da «hermenêutica do si» sobre a configuração identitária do sujeito, que não se expressa mais como um «eu», mas como um «si», portador de uma identidade reflexiva, que se revela e constitui na dimensão temporal e, ao mesmo tempo, não permite se elevar de forma instantânea ou se edificar como uma certeza estável e definitiva em relação à realidade. Observa-se, assim, que os sujeitos ficcionais construídos por Lobo Antunes, de forma geral, estão em contínuo conflito com a sua configuração identitária, pois não se reconhecem na identidade narrativa por meio da qual são elaborados e, de modo insistente, o questionamento «quem sou eu» se apresenta no texto antuniano. Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* o conflito que se instaura entre as memórias de um ex-alferes paraquedista, o qual serviu a Portugal na guerra colonial em Angola, impede que o mesmo, após transcorridos mais de quarenta anos, esqueça o passado, principalmente o episódio que se relaciona à execução dos pais da criança africana que, por conseguinte, veio a adotar. De maneira análoga a respetiva cena é reiterada pelas lembranças do filho adotivo africano que, também, intercala ao presente as cenas que presenciou durante a guerra, em África.

Lobo Antunes, ao eleger a tradição familiar da matança do porco, como eixo articulador das ações desenvolvidas na narrativa de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, ocupa-se em operacionalizar um intercâmbio de projeções alteritárias, mediadas pela violência extrema, nas quais existe a assimilação da dor do outro, independentemente de ser o colonizador ou o sujeito-colonial, o humano ou o animal. Nesse contexto, as representações alteritá-

rias podem ser alinhadas ao conceito de *senciência* que, segundo Singer (2010), consiste na capacidade dos seres, humanos e não-humanos, de sentir sensações e sentimentos de forma consciente: «[...] há pessoas a jurarem que os porcos são iguaizinhos à gente» (Antunes, 2017, p.59). O texto, portanto, ao abordar o trauma de guerra e sua aparente impossibilidade de cura, mesmo transcorridas várias décadas após as personagens terem deixado os campos de batalha em África, revela a empatia do narrador pelo sofrimento animal, ao questionar os princípios que regem às tradições, pois apresenta o mesmo de forma nivelada à dor humana.

2. «há pessoas a jurarem que os porcos são iguaizinhos à gente»: nivelamento alteritário entre animal e homem

O provérbio «se queres conhecer o teu corpo, mata o teu porco», o qual se desdobra em outra inúmeras variáveis,¹ permite identificar um anagrama entre os termos principais, corpo e porco, cuja semelhança sonora dos fonemas facilita a rima, em conformidade com a natureza dos adágios populares. Embora o provérbio refira-se apenas à dimensão física, o romance *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* examina a alteridade não-humana, pois são inúmeras as passagens que irão remeter ao conceito de *senciência*, palavra originada do latim (*sentire*), que significa sentir ou, como define Singer (2002, p.420), é a «capacidade de sofrer ou sentir prazer ou felicidade». De forma sintética, *senciência* pode ser entendida como

¹ Conforme Simões (2004, p.63), foram encontradas 11 variáveis para o provérbio: «Abre um porco, vê o teu corpo»; «Abre o teu porco, verás o teu corpo»; «Mata o teu porco se queres ver o teu corpo»; «Quem quer ver o seu corpo, mata o seu porco»; «Quem quiser conhecer o corpo, mate o seu porco»; «Quem vê o seu porco morto, vê o seu corpo»; «Queres conhecer o teu corpo? Mata o teu porco»; «Queres ver o teu corpo desmancha o teu porco»; «Se queres conhecer o teu corpo, abre um porco» e «Se queres conhecer o teu corpo, abre o teu corpo».

o potencial para sentir, estar consciente de si próprio ou apenas do ambiente que cerca o sujeito. Ao recuperar a milenar tradição portuguesa na matança do porco, o romance, progressivamente, apresenta ao leitor tanto a sensibilidade das personagens humanas em relação ao sofrimento do porco, quanto a percepção do animal acerca de si mesmo. Após o capítulo de abertura, a primeira referência sobre o ritual provém do filho adotivo do ex-alferes paraquedista, o qual evoca às memórias concernentes ao tradicional episódio, assim como dá seguimento ao ritual juntamente com os seus filhos:

amanhã vou à adega com meus filhos para a matança do porco, lembro-me desde criança de **homens cobertos pelos gritos de lágrimas do animal e pelo sangue**, lembro-me de querer escapar e do meu pai obrigando-me a permanecer ali prendendo-me os ombros, desgostosos enquanto eu vomitava. (Antunes, 2017, p.15, grifos nossos)

Dois aspetos importantes começam a ser delineados, a partir dessa passagem: o sofrimento que, em nome da tradição, é imposto ao animal, e a empatia que as personagens sentem pelo porco sacrificado, diante dos gritos de dor que ele emite. Singer, no capítulo de abertura de *Libertação animal*, o qual é intitulado como «Todos os animais são iguais...: ou porque o princípio ético no qual se baseia a igualdade humana exige que se estenda a mesma consideração também aos animais» propõe-se a discutir a dor, na perspetiva animal, ou melhor, dos «animais não humanos», conforme o termo cunhado pelo autor. Embora a preocupação filosófica de Singer esteja voltada para as questões éticas que envolvem a exploração animal para fins de experimentos científicos, industriais, de consumo e entretenimento, aqui, nos valeremos dos seus conceitos concernentes à dor animal, uma vez que o sofrimento do porco não passa incólume à percepção das personagens de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*.

Ao apresentarmos algumas considerações filosóficas de Singer a respeito da ética animal, concernentes ao facto de os mesmos sofrerem e sentirem dor, podemos alinhar esse posicionamento às percepções das vozes narrativas do romance, uma vez que tanto a tensão que antecede à matança do porco, quando a agonia que permeia o rito de abate do animal, não são ignorados pelas personagens:

desde que saí de casa dos meus pais, tirando o tempo em África, **vou sempre à aldeia pelo porco que começava a gritar, ainda intacto, mal o pendurávamos no gancho depois de atar**, as pestanas dele transparentes, as patas amaradas, o focinho. (Antunes, 2017, p. 20, grifos nossos)

A reprodução da voz narrativa do ex-alferes paraquedista evidencia a importância do ritual da matança do porco no cerne das tradições portuguesas, uma vez que, com exceção do período em que combateu em África, a ação de retornar à aldeia natal para participar do respetivo rito sempre é repetida. As personagens demonstram sentimentos ambíguos em relação ao abate do animal, uma vez que cumprem a tradição, sacrificando-o, ao mesmo tempo que demonstram sensibilizar-se com o seu sofrimento:

– **Queres ver o porco**

mais nova que eu dez anos, em criança tinha um olho torto, a mãe dela fez uma promessa e passou-lhe, **não quero ver o porco agora, posso afeiçoar-me**, só no domingo quando o trouxeram desconfiado, a fungar, há pessoas a jurarem que os porcos mas não vamos entrar por aí, **há pessoas a jurarem que os porcos são iguaizinhos à gente** só que não vejo em quê, amarram-se-lhes as patas de trás, amaram-se lhes as patas da frente, penduram-se do gancho, entregam-nos a faca, descobrimos a artéria e começa-se sem nenhuma rádio por perto. (Antunes, 2017, p. 59, grifos nossos)

Sob o ponto de vista das personagens que acompanham o ritual, a alteridade humana aproxima-se à do animal, uma vez que, inicialmente, a desconfiança e a tensão que antecedem aos preparativos para o abate aparentam ser expressas pela vítima que será sacrificada, razão pela qual a filha mais nova do ex-combatente português, em princípio, recusa-se a ver o porco, temendo afeiçoar-se, e expressa um posicionamento que demonstra a perspectiva do nivelamento entre o humano e o não-humano: «há pessoas a jurarem que os porcos são iguaizinhos à gente». Embora essa igualdade seja, em seguida, questionada pela narradora, cada ação executada para o abate apresenta-se, no contexto da trama, como uma analepse que encadeia o presente da narrativa às memórias da guerra colonial. A sobreposição de tempos narrativos pelas vias da refiguração memorialística (Ricoeur, 2010), técnica característica da ficção de Lobo Antunes, em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, abre-se para a mais contundente reflexão sobre a alteridade humana e não-humana, sob o ponto de vista da dor e do sofrimento, uma vez que, cada ação de violência que é infringida contra o porco, abre uma intersecção temporal que projeta o pai, o ex-combatente português, e o filho adotivo africano, para o cenário das dizimações produzidas pela guerra:

Quando penso que **amanhã vão trazer o porco para a adega** empurrando-o da furgoneta com varas e canas, gordo, gordo, a cair no cimento sujo de lama do chão, **a tentar libertar-se das cordas, a tentar morder-nos, a tentar impedir-nos de lhe amarrarmos as patas ferindo-nos com as unhas**, de o pendurarmos no gancho girando a roldana e principiando a trazer as vasilhas para junto da mesa e as facas enquanto, pela janela aberta, via a prima do meu pai sair do nosso jazigo depois de o limpar, de cabeça amarrada num lenço e por cima dela, muito alto, os pássaros da serra, de asas horizontais, pairando imóveis sobre

as mimosas, quando **penso na morte do porco eu que não me recordo quase nada de África** para além dos tiros [...]. (Antunes, 2017, p. 261, grifos nossos)

No excerto transcrito, podemos observar como a gradação das ações abrem intersecções espaço-temporais, que coadunam a tensão do presente, figurada nos elementos que demonstram a resistência do animal em relação à expectativa do seu abate, às memórias traumáticas do passado colonial em África, sobre as quais o narrador afirma já estarem evanescidas, mas, todavia, o que se observa é que as mesmas pulsam latentes em sua consciência. A empatia com a qual as vozes narrativas vislumbram o sofrimento do animal, sem, contudo, intervir a favor da sua vida ou romper com a tradição da matança, demonstra o quanto todas estão subjugadas pela inexorabilidade dos condicionamentos existenciais que pairam sobre as suas vidas. Nesta perspetiva, ao encadear todas as tensões que se abrem diante da expectativa da morte, a luta resistente contra os seus algozes, ao ser encaminhado para o abate, assim como os gritos de dor emitidos pelo porco, o narrador nivela o sofrimento animal ao humano, uma vez que, cada cena que remete à matança do porco, funciona como um dispositivo que, gradualmente, amálgama às rememorações da guerra em África ao trágico desfecho que culminou no assassinato do pai pelo filho adotivo.

Embora o destino de ambas as personagens principais seja conhecido pelo leitor desde o capítulo inicial, que funciona como uma espécie de prólogo narrado pela filha de uma prima do ex-alferes paraquedista, este «falso *spoiler*» (Angelini, 2018, p.98), não antecipa a densidade do conflito abarcado em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, uma vez que é a construção do percurso da narrativa, a qual nos conduz a um profundo movimento de imersão na consciência das personagens, mostrando-nos o espelhamento dos

jogos alteritários entre o humano e o não-humano, nivelados pelas atrocidades da violência, seja na guerra ou em nome da tradição.

3. «e posso imaginar que sou porco»: zoomorfização

Ao buscar nivelar a dor do animal a ser ritualisticamente abatido ao sofrimento humano, a violência da morte gera, na maioria das personagens, empatia. Embora admitam a importância desta tradição portuguesa, a qual une à família desde tempos imemoriais, constantemente expressam o desconforto que o ato lhes causa:

lembro-me de chorar da primeira vez que assisti, do meu pai substituir um alguidar cheio de sangue por um alguidar vazio, de pingos na minha blusa, nos meus calções, nos meus braços, dos gritos que me ensurdeciam enfraquecendo a pouco e pouco [...]. (Antunes, 2017, p. 421)

A voz narrativa tangencia, por intermédio de um veemente discurso, o qual denuncia os horrores da guerra em África, o nivelamento alteritário que, em inúmeras passagens, já não estabelece uma distinção precisa entre o humano e o animal:

[...] o meu pai que não gostava de mim, me usava na esperança de que gostasse dele, **o meu pai ao mesmo tempo ele e o porco que comia, comia, o porco que matava amanhã como matou em África as pessoas e as cabras**

– Queima queima

como me contou que assistiu a polícia política a matar prisioneiros, como se calhar ajudou a matá-los, como amanhã vai cravar a faca e escutar os gritos, os gemidos, os pingos lentos das lágrimas [...]. (Antunes, 2017, p. 192, grifos nossos)

Conforme o excerto transcrito, o qual amalgama memórias advindas de diferentes tempos que se confrontam e se sobrepõem de uma maneira quase indistinta, podemos observar que as lembranças e percepções acerca da matança do porco remetem, de forma incontornável, às experiências vividas na guerra em África, as quais confrontam as personagens em um incessante jogo alteritário, que instaura uma relação dialética inexorável entre o homem e o porco, o humano e o não-humano.

Paul Ricoeur, ao explorar o jogo das representações alteritárias em *O si-mesmo como um outro*, apresenta os conceitos de *mesmidade* e *ipseidade*. O processo de construção da identidade ficcional das personagens de Lobo Antunes é caracterizado pela instabilidade, na qual é possível identificar, com nitidez, a operação dialética entre *mesmidade* e *ipseidade*, valendo-se dos termos conceituados por Ricoeur. Há aspetos identitários na constituição dos sujeitos que mantêm a condição da *mesmidade*, ou seja, o caráter uno, em sua perspectiva numérica, singular e estável da personalidade dos indivíduos, compreendida pelas dimensões do *eu* que se conservam no decorrer do tempo, independentemente das transformações sofridas.

Em *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, podemos identificar que os aspetos relacionados à nacionalidade e à descendência, sobretudo, tanto do ex-combatente português como do filho adotivo africano, são os principais suportes identitários, que asseguram a manutenção da *mesmidade* dos sujeitos, que se inscreve no tempo narrativo. Assim, do mesmo modo que a condição de homem branco, de nacionalidade portuguesa, o qual representa o papel metonímico de opressor colonial irá subsistir na construção identitária do ex-alferes paraquedista, o seu filho adotivo africano, negro, carregará o seu *status* étnico e cultural, como um estigma que subjugou o seu povo às mais atrozes violências e permanece impresso, em sua pele e em seu espírito, como um elemento corrosivo, responsável por todo o preconceito sofrido no decorrer de

sua existência. O fato de ter sido adotado por um homem branco, português, o qual procurou criá-lo como filho legítimo e tratá-lo com imparcialidade no seio da família que veio a constituir, não altera os elementos primordiais que configuram o seu *eu*, processo segundo o qual Ricoeur entende a identidade como permanência.

Seguindo esse fio norteador concernente aos princípios imanentes que configuram as representações identitárias, veremos que, nesta narrativa, é a condição da *mesmidade* que irá ser a responsável por desencadear as transformações que se operam, sobretudo, na consciência das personagens. Os traumas que jamais são superados, uma vez que o filho adotivo não esquece as cenas brutais que presenciou, quando sua aldeia foi atacada e seus pais executados de forma cruel. Do mesmo modo, o antigo combatente português, que participou no ataque à aldeia, mesmo resgatando o menino africano órfão como uma forma de, talvez, aliviar a sua consciência, no decorrer da vida, segue em tratamento terapêutico. Todavia, não esquece os traumas da guerra, cujas imagens, mesmo transcorridas mais de quatro décadas, não silenciam em sua memória.

No ritual da matança do porco, primeiramente preso e, depois amarrado para ser conduzido ao abate, na iminência da morte rebela-se contra seus algozes, movendo-se com resistência. Ao ser trespassado pela lâmina afiada que lhe ceifa a vida, emite gritos dilacerantes, o que funciona como um dispositivo que irá trazer à tona as reminiscências dos combates bélicos do passado, de maneira que ambos indivíduos envolvidos na cena de guerra, passam por um processo de zoomorfização, no qual o homem e porco se confundem de uma maneira quase indistinta: «[...] e posso imaginar que **sou porco**, imaginar por um momento que **sou porco**, talvez me pendurem no gancho mas quem trará a faca faz o obséquio de me espetar na garganta, qual soldado ressentido comigo» (Antunes, 2017, p.60, grifos nossos). Em consonância com Ana Paula Arnaut (2012, p.104), a zoomorfização, além de caracterizar diversas cate-

gorias de desumanização, «intensifica-se quando, numa técnica de (con) fusão frequente nos romances de António Lobo Antunes, o real e o simbólico se tornam praticamente indiscerníveis». A indistinção entre o real e o simbólico, referida por Arnaut, pode ser observada, com precisão, neste excerto:

e eu o muana dos dois, a mulher do meu pai sem me tocar, compreendendo a filha, a filha do meu pai compreendendo, **degolem-me o pescoço sobre o pescoço dele, encham as minhas tripas conforme enchem as suas, cozinhem-nos, comam-nos, ofereçam as nossas patas a um vizinho, os nossos braços a outro**, não me coloquem no cemitério convosco, larguem o que sobrar aqui e vão se embora depressa esquecidos da gente talvez, calunga, que os mabecos e as hienas e esses pássaros brancos de bico curvo a chegarem por fim, a aldeia tão deserta como o quimbo de onde venho [...]. (Antunes, 2017, pp. 301-302, grifos nossos)

A reprodução da voz narrativa do filho adotivo mostra que o seu «eu» original africano, atravessado pela violência e pelos traumas da guerra, permanece inalterado. Desse modo, a perceção acerca do sofrimento do porco, conduzido ao abate, e do homem, que assiste à violência da execução, interseccionada pelos diversos planos memorialísticos que remetem às experiências da guerra, confundem-se de tal forma que a personagem, como explica Arnaut, zoomorfiza-se em sua consciência, a ponto de reivindicar para si, em tom imperativo, o mesmo processo ao qual o porco é submetido, conforme a tradição, no ritual da matança: ser degolado, ter as tripas enchidas, cozinhado, comido e ter outras partes, fraternalmente, distribuídas entre os vizinhos. Há, neste apelo, um embate interno que está profundamente relacionada com a condição da *mesmidade*, a qual se refere Ricouer, pois o filho adotivo africano não assimilou

a imposição da identidade portuguesa e, portanto, como condição final, não deseja que seus restos mortais repousem no mesmo cemitério onde jazem os demais membros da família. Como espectador da matança do porco, sempre sentiu o mesmo desespero reprimido e a impotência diante da crueldade, tal como se sucedeu em África, ao presenciar o massacre de sua aldeia:

todos os anos um animal diferente claro e o animal de todos os anos a comer, a comer, nos primeiros tempos os gritos assustavam-me, apetecia-me gritar também e não era capaz conforme **não era capaz de gritar em África enquanto arrancavam orelhas e cortavam mãos** [...]. (Antunes, 2017, pp. 190-191, grifos nossos)

O tempo narrativo linear de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*, a exemplo de muitos outros romances de Lobo Antunes, embora transcorra em um breve período que antecede o ritual da matança do porco até à execução do pai pelo filho e, deste, pelos que assistiram à cena trágica, amalgama, no âmbito memorialístico, as tensões latentes há mais de quatro décadas: «E esta noite, conforme tantas vezes **desde há quarenta e três anos, tornei a sonhar com África**» (Antunes, 2017, p.13, grifos nossos). É a África, jamais esquecida pelo ex-alferes paraquedista, que o conduz, tal como o porco, ao abatedouro; é a África, inapagável da memória do filho, que o nivela, em sua consciência, ao animal. Na narrativa o olhar de aflição do porco, nos momentos que antecede a sua execução, a resistência de seus movimentos ao ser dominado, os gritos que entoa, quando a lâmina trespassa a sua garganta, embora estejam revestidos de realismo, funcionam como um dispositivo que irá acionar, tanto no pai como no filho, o evento trágico que os uniu em África, a partir do trauma incurável que os acompanha no decorrer das décadas. Podemos observar, assim, que todos os elementos que se engendram a partir da matança do

porco, no que tange aos aspetos identitários das personagens, ao provocar essa fusão entre o humano e o animal, quando a dor do porco é percebida, com empatia, e problematizada por diversas vozes, tal como ambos, pai e filho, se zoomorfizam em um embate violento, análogo às cenas de África que ecoam em suas memórias, e expiram, juntamente com porco, executados pela mesma faca que extinguiu a vida do animal.

4. «o porco e o meu pai a fitarem-se quase com dó»: considerações finais

A cena que abre a breve espécie de prólogo de *Até que as pedras se tornem mais leves que a água* é narrada pela filha de uma prima já falecida do ex-alferes paraquedista, a qual se tornou a guardiã dos mortos:

sou eu que tomo conta do jazigo do primo da minha mãe no cemiteriozinho pegado à primeira colina da serra desde que ela faleceu [...], e **lá estão ambos, o pai branco e o filho preto**, para além de dois ou três parentes mais antigos que desconheço quem pudessem ter sido. (Antunes, 2017, p. 12, grifos nossos)

Desde o princípio do romance, portanto, conhecemos o desfecho trágico do texto, cujo ápice do enredo resultou em três corpos brutalmente abatidos, – um porco e os dois homens –, os quais encontram-se nivelados na mesma condição abjeta, subjugados pela violência.

A cena final do prólogo, narrada pela filha da prima do ex-alferes, é reproduzida, de forma cíclica no texto e utilizada para encerrar o romance sendo desta vez, contudo, apresentada pela voz do filho: «apesar de meu pai no chão de cimento e eu de joelhos

ao pé dele, quase a abraçá-lo, até os guardas chegarem, enquanto de repente **março batia os caixilhos da janela aberta**» (Antunes, 2017, p.454, grifos nossos). O caráter emblemático desta cena ter seu desfecho durante o ritual da matança do porco, mostra, sob uma perspectiva, a empatia que vai sendo apresentada pelos personagens, concernente ao sofrimento do animal que, angustiado, antevê o seu sacrifício e grita, agonizando de dor, ao ser abatido. Revela-se, aqui, a condição da senciência, defendida por Singer (2010). Sob outro viés a indistinção entre o humano e o não-humano vai sendo construída no decorrer da narrativa, à medida que todo o processo que compõe o ritual da matança, incluindo a tradição familiar e os conflitos que vão sendo desvelados a partir deste núcleo. O deslocamento para a aldeia, a fim de preparar o animal para o abate, funciona como um mecanismo que aciona as reminiscências de um passado colonial e todo o sofrimento que subjaz tanto no espírito do pai quanto do filho, incapazes de libertarem-se de seus traumas e profundas dores psicológicas.

Concernente aos aspetos identitários do pai, ex-combatente português, e do filho negro angolano, podemos verificar, conforme atesta Ricouer (1991) em *O si-mesmo como um outro*, um processo de manutenção da *mesmidade*, uma vez que a condição do caráter original das personagens não se altera em sua consciência. O filho jamais deixa de habitar a África em suas reminiscências e os traumas que presenciou não se apagam. Da mesma forma, foi impossível, na condição de sujeito colonial assumir, por via da adoção, a identidade portuguesa, pois sua presença sempre desestabilizou as relações familiares e sociais que veio a integrar, de modo que o pai, desde o início, foi advertido por todos sobre a possibilidade de o filho, que presenciou o massacre da família, vir, no futuro, a vingar-se. Por sua vez, o ex-alferes paraquedista, também sofre, no decorrer de todas essas décadas, o trauma da guerra. Mesmo submetido às sessões terapêuticas toda a semana, o trauma não pode ser curado

e as imagens do conflito bélico são, obsessivamente, reiteradas em sua consciência, num visível processo de compulsão à repetição, tal como nomeia Freud².

A simbologia do ritual da matança do porco, embora esteja revestida do mais profundo realismo, é responsável por criar nas personagens as projeções alteritárias, uma vez que o sofrimento do animal é o dispositivo que aciona o mecanismo da recordação, por meio do qual pai e filho regressam aos horrores da guerra. Desse modo, ambos se veem reduzidos, por meio da zoomorfização, à condição animal e já não mais se reconhecem como humanos. Nesse ponto, percebe-se que, no decorrer da narrativa vai se organizando uma cumplicidade na consciência do pai e do filho. O crime, minuciosamente calculado no decorrer de longos anos, que se reveste sob a forma de vingança, sempre fora pressentido pelo pai e recebe uma espécie de atestado de condescendência, pois resigna-se ao assassinato. A vingança, na verdade, é a fórmula encontrada para ambos exorcizarem a condição que os oprime, dos traumas incuráveis de um passado impossível de ser silenciado, o qual jamais suspende a sua reprodução na consciência de ambos. Estabelece-se, assim, uma relação de cumplicidade entre o pai, que se deixa assassinar, o filho que mata para, em seguida, também ser executado, no mesmo cenário onde o porco foi abatido, jazendo

² No estudo *Recordar, repetir e elaborar* (Freud, 2010, pp.194-209), originalmente publicado em 1914, Freud busca identificar o principal obstáculo, ao qual são atribuídas as «resistências do recalque» e, designado pelo termo de «compulsão à repetição», que leva uma atividade interpretativa a colidir com a recordação das lembranças traumáticas. O indivíduo acometido por essa patologia não se ocupa em reproduzir um facto esquecido sob a forma de lembrança, mas por meio de uma ação que o leva a repetir o acontecimento traumático sem que ele saiba que esteja a repeti-lo. A questão do luto, abordada em *Luto e melancolia*, é interpretada como uma reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que se constrói com o propósito de substituir esse indivíduo, incluindo, como já referimos, elementos como a pátria, a liberdade, ou um posicionamento ideológico. O «excesso de memória» assemelha-se à «compulsão à repetição» que, conforme Freud, conduz o indivíduo a substituir a lembrança verdadeira, em que o presente estaria reconciliado com o passado.

os três nivelados na mesma condição, que se apresentou como a única forma de vir a libertá-los.

Referências bibliográficas

- Angelini, P. R. K. (2018). Em nome do pai: ventriloquismo e subalternidade em Até que as pedras se tornem mais leves que a água, de António Lobo Antunes. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, (29), 95–112.
- Antunes, A. L. (2017). *Até que as pedras se tornem mais leves que a água*. Dom Quixote.
- Arnaut, A. P. (2012). *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*. Texto Editores.
- Freud, S. (2010). Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia (*dementia paranoides*) relatado em autobiografia («O caso Schreber», 1911): artigos sobre técnica e outros textos. (1911-1913). [Trad. Paulo César de Souza]. Companhia das Letras, [v. 10].
- Mateus, I. M. F. (2009). *Outros contos da montanha*. Coimbra.
- Queirós, E. de. (1997). *Obra completa*. Aguilar. [v. I].
- Queirós, E. de. (2003). *A cidade e as serras*. Nova Cultural.
- Ricoeur, P. (1991). *O si-mesmo como um outro*. [Trad. Lucy Moreira Cesar]. Papirus.
- Saramago, J. (1997). *Viagem a Portugal*. Companhia das Letras.
- Simões, A. (2004). O porco: animal sociocultural total. *Mneme – Revista de Humanidades, Caicó (RN)*, 4(9), 44-64.
- Singer, P. (2013). *Libertação animal: o clássico definitivo sobre o movimento pelos direitos dos animais*. [Trad. Marly Winckler; Marcelo Brandão Cipolla]. Martins Fontes.

(Página deixada propositadamente em branco)

ASPETOS TEMÁTICOS E FORMAIS EM *ESTUÁRIO*, DE LÍDIA JORGE

Petar Petrov

Universidade do Algarve,
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

O percurso literário de Lídia Jorge, – uma das grandes revelações no período pós 25 de Abril de 1974, época de democratização de Portugal, – caracteriza-se por uma permanente procura de renovação, tanto no plano axiológico, como nos modos de narração e expressão. A par disso, a sua obra manifesta uma inquietação associada ao comprometimento social do escritor, no seu papel de testemunha da História mais recente de Portugal. Esta faceta é particularmente visível na sua produção romanesca, iniciada com o título *O Dia dos Prodígios* (1980), livro que, alegoricamente, denuncia um país fechado, estagnado no tempo, à espera de mudanças ou prodígios. Trata-se de uma narrativa cuja temática, centrada numa comunidade rural do Algarve, põe a tónica num estado de latência, causado pela ditadura salazarista, que nem a Revolução de Abril de 1974 consegue abalar. O segundo romance, *O Cais das Merendas* (1982), explora a tentativa de rutura com o passado, mediante a adoção acrítica, também no contexto algarvio, de modelos estrangeiros. É um retrato cruel das consequências nefastas da importação de comportamentos e ideias radicalmente diferentes das raízes culturais tradicionais.

A sua terceira narrativa romanceada, *Notícias da Cidade Silvestre* (1984), introduz um tema novo, que será tratado em quase toda a novelística posterior de Lúcia Jorge. Refiro-me à problemática da condição individual e social da mulher que, no texto em causa, é situada numa época histórica particularmente turbulenta, a seguir ao desmoronar do antigo regime. É em Lisboa que a personagem feminina é confrontada com inúmeros entraves na sua luta pelo direito à igualdade e emancipação. O enredo do romance seguinte, *A Costa dos Murmúrios* (1988), situa-se em Moçambique, durante a guerra colonial, e evidencia o vazio da vida sem sentido das esposas dos oficiais portugueses. Expõe-se, nesse contexto, a falsidade do discurso oficial, na sua tentativa de justificar a expansão imperialista, sublinhando os traumas sofridos pelas mulheres, bem como o seu papel de vítimas do sistema. A ambiência patriarcal é objeto de atenção em *A Última Dona* (1992), onde se questiona a visão retrógrada da instituição familiar promulgada pela ideologia do Estado Novo. Da trama emerge a imagem negativa do elemento masculino e a ideia de que o seu poder representa um sério obstáculo para a renovação social idealizada pela democracia. Por seu lado, em *Jardim sem Limites* (1995), o centro de atenção é a geração nascida depois da Revolução, com a problematização das mudanças ocorridas devido à modernização e de um certo mal-estar finissecular no espaço urbano de Lisboa. Põe-se a tónica no processo de alienação dos mais jovens, no vazio ideológico, na solidão, na angústia e nos temores que acompanham a sua existência. Outro romance, *O Vale da Paixão* (2000), apresenta a história do processo de identificação de um pai que se transforma em tio, por imposição de convenções sociais e familiares. O relato está a cargo da filha que invoca a paternidade ausente, desenrolando-se a ação num tempo marcado também por uma mentalidade patriarcal. A penúltima narrativa romanceada, *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), tematiza a marginalização dos emigrados dos países

africanos, na conjuntura pós-colonial de um Portugal em mutação. A exclusão, a integração, o racismo camuflado, o encontro e o desencontro entre culturas são assuntos que inquietam, na medida em que dão conta da existência de mundos paralelos de difícil conciliação. No volume intitulado *Combateremos a Sombra* (2007), a romancista procura atingir o leitor com uma história centrada no universo íntimo de um psicanalista, confrontado com desafios de ordem afetiva e social. A escrita apresenta-se mais virulenta pelo facto de a personagem principal se mostrar perplexa face ao totalitarismo e à injustiça que reinam num país em aparente deriva ética e moral. Em *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011), o pano de fundo é a história dos retornados, depois da independência das ex-colónias africanas e do fim da ilusão sobre a legítima presença dos portugueses em África. O romance tematiza as experiências e as dificuldades dos que regressaram, sentindo-se estrangeiros na sua pátria, apesar da sua relativa reintegração depois do 25 de Abril. *Os Memoráveis* (2014) é uma reflexão sobre acontecimentos mais recentes, a partir da Revolução dos Cravos, em 1974, e a memória que persiste relativamente ao ocorrido trinta anos depois. A narrativa resgata a importância do processo revolucionário e o posterior ressentimento e desilusão dos que tiveram um papel ativo na sua concretização.

Como se pode inferir do exposto, um dos eixos axiológicos principais dos romances de Lídia Jorge tem a ver com a inquirição de diversos aspetos das mudanças sociais em Portugal. É o que acontece na sua mais recente narrativa romanceada, intitulada *Estuário*, cujo enredo se centra no declínio de uma família que atravessa uma profunda crise financeira, o que obriga os cinco irmãos a regressarem à casa paterna no Largo do Corpo Santo, em Lisboa. As personagens que compõem a família são: Manuel Galeano, armador, de 75 anos, «pessoa serena [...] a tentar manter no ativo os últimos dois

navios que lhe restavam de uma frota de cinco [...], o *Horizonte* e o *Batalha*» (p.37); o filho mais velho, Alexandre Galeano, engenheiro hidráulico que, com o pai, procura manter vivos os dois navios que restam, «em cujos cascos antes se carregava petróleo, agora transportar-se-ia água para quem vendia petróleo» (id.); Sílvio Galeano, advogado que também julga ter culpa no caso dos dois navios, ambos atracados no porto distante de Abidjan; João Vasco Galeano, com vinte anos de idade, desiste do curso de Direito, recupera e explora uma pensão, onde conhece a sua namorada Nadia Doroshenko, rapariga de origem russa. Fazendo parte da família há também Tatiana Galeano, irmã de Manuel, mulher debilitada pelos seus 80 anos, que ocupa os melhores aposentos da casa, cobiçados pelos filhos do patriarca. É tratada carinhosamente por Titi porque, após a morte da esposa de Manuel, «havia abdicado da sua vida para se dedicar aos sobrinhos e à casa do irmão» (p.94).

Por último, destacam-se, pela importância que assumem na intriga, os filhos Charlotte e Edmundo Galeano. O percurso de Charlotte é descrito assim: aos 23 anos, despreza o namorado e junta-se a Amadeu Lima, um homem mais velho, divorciado e com três filhos de quem se separa após dois anos. Passado um ano, Charlotte casa com um amigo do irmão Alexandre, o engenheiro Francisco Andreu, e, pouco tempo depois, dorme com Amadeu Lima de quem tem um filho. Entretanto, é feito um exame de ADN para se determinar a paternidade da criança, exame esse que vem confirmar que, na verdade, esta é do marido, embora as suas feições sejam idênticas às de Amadeu Lima. Perante este facto, Francisco Andreu resolve separar-se da esposa, ficando esta a viver na casa paterna com o filho.

Amadeu Lima é a personagem responsável pela referida crise familiar, provocada pelo negócio ruinoso dos navios *Horizonte* e *Batalha*, uma vez que Manuel e Alexandre Galeano investiram tudo para transformar os dois cargueiros em transportadores de água. É introduzido, assim, o tema da inoperância do Estado português,

aspecto que surge referido em vários momentos da narrativa, em particular nos capítulos 9, 33 e 34. No primeiro, por exemplo, Manuel Galeano convoca os seus cinco filhos para uma reunião, no sentido de tomarem conhecimento de uma carta do Ministério, assinada por Amadeu Lima. Nela, de modo esquivo, o assunto dos navios é referido como sendo «tratado oficialmente, seguindo os trâmites legais» (p.81). Alguns familiares tentam convencer Charlotte para intervir junto de Amadeu Lima, mas o desgosto de Manuel Galeano é de tal ordem que, pouco tempo depois, culmina no seu suicídio. Entretanto, no capítulo 33, o caso dos navios é retomado aquando de um encontro entre Edmundo Galeano, o filho mais novo de Manuel Galeano, e Amadeu Lima. Segundo Edmundo,

Tratou-se de um processo [...], uma parceria com o Estado que carecia do aval da Comissão Europeia. Uma parceria firmada no pressuposto de que se tratava de um projeto pioneiro, experimental, um projeto altruísta, concebido para minorar as dificuldades das populações que não dispõem de água potável [...]. (p. 257)

Por seu lado, na perspetiva de Amadeu Lima,

o processo tinha sido iniciado sete anos antes, quando o transporte de água entre regiões distantes começava a ser falado como uma solução economicamente viável. Cientificamente sustentada. Três anos depois, tinha sido cientificamente reprovada. A água armazenada em grandes quantidades criaria lá dentro animais de estimação. [...] tinha ganho o lóbi da dessalinização e a complexa indústria das filtragens. (p.258)

De qualquer modo, lendo os processos, Amadeu Lima apercebe-se de que o caso fora congelado, mas, na sua opinião, «alguma coisa acontecerá e o direito há de funcionar com justiça [...]. Nada está

perfeito, nada está concluído, dizem-nos cada vez mais as ciências» (pp.270-271).

Outro tema em destaque no romance tem a ver com a preservação da natureza, ou seja, com problemas ambientais próprios das sociedades desenvolvidas. Logo no introito do romance, por exemplo, Edmundo Galeano observa as embarcações da Praça do Mar, mas também a corrente a levar consigo «cascas, sapatos, ratos, óleo, fezes, mijo, pedaços de pneu, dentes humanos [...]» (p.13). No entanto, dignos de referência são os episódios descritos no capítulo 11, cujos protagonistas são Charlotte e Amadeu Lima. Ela recorda o primeiro encontro com Amadeu, durante umas férias no mês de agosto, na companhia de três amigas: correndo na praia, cruza-se com ele a apanhar sacos de plástico espalhados pela areia. Ao fim de alguns dias, passam a conversar e Amadeu diz-lhe que prepara uma tese de doutoramento na área do Direito do Mar e manifesta a sua indignação perante a poluição das águas dos mares e oceanos, devido a resíduos plásticos que levam mil anos a degradar-se. Charlotte lembra também o dia em que Amadeu levou as quatro amigas a verem o desastre ocorrido nas margens da Ria, com centenas de carpas mortas, a flutuar «na beira de uma caldeta imunda» (p.105), muitas delas na praia, em resultado de derrame de petróleo sem se saber da sua origem e sem ninguém se preocupar com o caso.

O filho mais novo da família Galeano é Edmundo, que pode ser considerado a personagem principal do romance. O seu percurso introduz o tema da ajuda humanitária em África da responsabilidade da CARE, Cooperative for Assistance and Relief Everywhere. Regressado de uma missão em três campos de refugiados ao redor da cidade de Dadaab, no nordeste do Quênia, Hagadera, Ifo e Dagahaley, Edmundo testemunhou a miséria e o desespero dos emigrantes, gente que «vivia e nascia entre pó e espinhos» (p.14). O episódio da chegada de 21 crianças aos campos e o seu enterro

no dia seguinte, devido à fome e à malária, é por ele recordado (pp. 89-90). Sofreu também um acidente quando tentava salvar um recém-nascido, ficando com a mão direita decepada, «reduzida a indicador, polegar e parte do metacarpo» (p.9). Por causa desse acidente, ficou internado oito dias na enfermaria de Dagahaney, onde presenciou um momento de mau humor do médico finlandês, o Dr. Häkkinen, que se pronunciara sobre a ineficácia da ajuda humanitária nos campos de refugiados, outro tema presente no romance. Segundo o médico, os que participaram nas missões não estão preparados para a catástrofe, encontram, sim, «formas de a ir adiando, criando cenários falsos, lugares fictícios de contenção, onde aqueles a quem a sorte ditara que deveriam ser dizimados eram sustentados como se ainda estivessem vivos» (pp.15-16). O médico é particularmente categórico ao afirmar que os refugiados «já não são ninguém, são apenas a prova da nossa ineficácia, a queremos adiar o inevitável» (p.16).

Apesar de ter a mão direita parcialmente destruída, Edmundo está decidido a escrever um livro, denunciando o que será do mundo depois do apocalipse, assim prenunciando uma realidade futura. Como assinala o narrador:

[...] em Dadaab, Edmundo tivera a certeza de que o passado estava a extinguir-se e o futuro surgia com a configuração deprimente de uma civilização alimentada de pó» (p. 15); [...] ele tinha estado na cidade da poeira e podia imaginar como iria ser a Terra reduzida a pó, com os últimos homens a moverem-se lentamente, ao lado dos últimos burros e dos últimos camelos, os últimos automóveis e as últimas televisões, sobre um solo exangue (p. 17).

Do ponto de vista axiológico, a escrita do livro de Edmundo Galeano é constantemente invocada ao longo da narrativa, começando pelos exercícios que este necessita de fazer por causa do

estado da sua mão direita. Para tal, copia várias passagens da «Ode Marítima», de Fernando Pessoa, e inspira-se na obra de Homero, *Iliada*, copiando também a parte na qual Príamo chora a morte do filho, o que imprime uma dimensão intertextual ao relato. Este facto é assinalado pela própria autora numa nota final do romance, na qual esclarece igualmente que uma citação do poeta Philippe Jaccottet, no capítulo 30, a propósito da mão ferida de Edmundo, não surge como no original, que a autora transcreve na íntegra: «*Alguém te colocará na mão uma semente de tal qualidade que, mesmo depois da tua mão desfeita, nada te será retirado nem destruído*».

A escrita do livro por Edmundo Galeano serve de motivo para reflexões metatextuais acerca da importância daquele na conjuntura cultural recente. Em dois capítulos, a problemática é tratada em conversas entre Edmundo e os seus companheiros e companheiras no espaço do bar Super Flumina. No capítulo 26, por exemplo, as opiniões de cinco rapazes acerca de um livro sobre o fim do mundo convergem: acham que todos os jovens, como eles, não leem livros, quem lê são os velhotes; os livros são pesados e o mundo dispensa-os; se for um livro sobre o fim do mundo, é inútil e intragável pelo formato e peca pelo conteúdo tardio, porque muitos já escreveram sobre o tema. Um dos rapazes acrescenta que «os que escreveram sobre o assunto não pretendem salvar ninguém, eles desafiam o fim do mundo e preparam-nos para o enfrentarmos» (pp.203-204). Os exemplos que invocam têm a ver com as letras das músicas das bandas Os Virgem de Ferro (Iron Maiden) e Esmagando Abóboras (The Smashing Pumpkins), «Dois Minutos para a Meia-Noite» («2 Minutes to Midnight») e «O Relógio do Juízo Final» («Doomsday Clock»), respetivamente. No primeiro caso, um dos rapazes refere que os «tipos não têm medo, chamam o inferno como deve ser, não querem concertar o mundo porque ele não tem concerto» (p.204). Quer dizer, o tema já está tratado, não em forma de livro antigo: «o livro de Os Virgem de Ferro tem apenas trinta linhas e serve muito

bem o assunto» (p.205). É semelhante a opinião sobre o «livro» da canção de Esmagando Abóboras, que se reduz a trinta e três linhas (p.206). O episódio finaliza com a seguinte observação de uma das personagens sobre a intenção de Edmundo em escrever o seu livro: «ele quer escrever um livro de umas doze mil linhas, quando só precisa de doze [...] Grande desperdício [...]» (p.207).

No capítulo 30, é a vez de cinco raparigas darem a sua opinião sobre o projeto de Edmundo Galeano. Neste caso, as opiniões divergem: a primeira acha que Edmundo deveria continuar a escrever, não dando ouvidos aos rapazes, porque Deus não existe, «se existisse estaria tudo explicado, não seriam necessários mais livros» (p.232); a segunda vê «nos livros uma forma de companhia, e por isso entendia que Edmundo fazia bem em dar o seu testemunho» (id.); a terceira prevê que a iniciativa «acabará por ser um livro em louvor a tudo o que nasce, independentemente da morte que terá» (p.233); a quarta tem opinião contrária ao considerar que no mundo só existe compaixão e, por isso, em vez de escrever livros, Edmundo deveria entregar-se aos outros (p.234); por fim, a quinta rapariga dirige-se a Edmundo com as seguintes palavras: «não te dou conselhos, tenho a certeza de que nada do que fizeres será nocivo, e é quanto basta» (p.235).

É no último capítulo do romance que é apresentada a estrutura do livro, com o título definitivo *2030*, da autoria do próprio: na primeira parte, «descreveria a beleza da Terra, apesar dos desastres da Natureza, a beleza das cidades, apesar da atribulação das multidões, a beleza dos desertos, apesar da aridez dos solos, a beleza do corpo humano, apesar da decadência e da velhice» (p.278), ou seja, seria um «inventário feito como testemunho de alguém que amava a Terra, o Espaço e a Humanidade, vinte anos antes de **2030**» (id.); a segunda parte seria diferente: «diria que na realidade a Terra seria gerida por quem tivesse a bomba nuclear [...] ou mais precisamente,

por quem as tivesse em maior número, mais potentes e mais mortíferas» (p.279); descreveria também «o Inverno Nuclear caindo sobre as cidades antes habitadas, os campos antes verdes, os mares antes azuis» (p.280); na terceira parte «prosseguiria sob o impulso daquela ode redigida cem anos antes, glorificando todos os piratas dos mares [...], todos os seres humanos, todas as coisas e toda a parte, lugar nenhum concreto porque imaginado na totalidade» (pp.280-281).

Entretanto, se os temas referidos são tratados de modo realista, como se a narrativa fosse uma crónica do nosso tempo, o leitor é confrontado com outros processos representativos do domínio do insólito. Veja-se, a este propósito, o título estranho do romance, que remete para um espaço híbrido mas fecundo, com águas doces e salgadas à mistura; a simbologia da esfera azul, que acompanha o processo criativo de Edmundo Galeano (com destaque para os capítulos 1 e 35); o misterioso desaparecimento de um cavalo que, segundo algumas personagens, ressurge como uma assombração (capítulos 15, 18 e 25); a irracionalidade subjacente à consulta de uma vidente para a resolução do caso da ruína familiar (capítulos 2 e 22). De qualquer modo, o que predomina é um tratamento realista dos assuntos, a comprovar uma postura de compromisso para com a contemporaneidade, uma atitude de «luta contra o esquecimento». Como afirma a própria Lídia Jorge acerca dos seus livros: «são uma tentativa de fixar o que vivi, o percurso histórico por que tenho passado» e acrescenta «move-me a vontade de descobrir o agora, de iluminar o que vive escondido» (p.8).

Se tematicamente está patente uma tentativa de diferenciação axiológica, o mesmo se pode afirmar relativamente ao modo de estruturação que a autora adotou na sua narrativa. Assim, o seu romance inicia com um introito, cujos protagonistas são Edmundo e o irmão Alexandre, e a sua constituição evidencia influência de técnicas teatrais e da sétima arte. Isto porque o texto é construído em forma de cenas da responsabilidade de um narrador onisciente,

como, aliás, acontece em alguns dos 35 capítulos que compõem o livro, pela seguinte ordem: 1 – Edmundo Galeano escreve sobre um papel vulgar numa mesa da Esplanada da Praça do Mar e repara que o seu irmão Alexandre está sentado noutra mesa; 2 – recuo no tempo com informações sobre a missão de Edmundo em África, referência ao acidente que lhe decepara a mão, a sua convalescença e considerações sobre o livro por escrever; 3 – diálogo entre Edmundo e Alexandre acerca da crise económica que a família atravessa, com a menção dos nomes dos seus membros e a intenção de Manuel Galeano convocar uma reunião; 4 – Edmundo continua a copiar versos da «Ode Marítima», de Álvaro de Campos, pensando no seu futuro livro; 5 – espaço social no bar Super Flumina, lugar de convívio de Edmundo com companheiros; 6 – recuo no tempo com a descrição pormenorizada do acidente em África no qual Edmundo perdera os dedos da mão direita.

Para reforço da teatralidade, após o introito, surge, numa página, com o título *Entram neste livro*, a listagem dos nomes de todos os membros da família Galeano, do seguinte modo: «Manuel Galeano e a trave» (peça que serviu para o suicídio deste por enforcamento); «Alexandre e uma garrafa» (que a personagem atira ao rio Tejo, com uma mensagem, na expectativa de alguma notícia para a resolução do problema dos navios); «Sílvio e o seu cavalo Imortal» (animal que a personagem tenta vender num aperto financeiro); «João Vasco e a rapariga grávida» (trata-se da sua namorada de origem russa); «Charlotte e o seu filho David» (o menino que tem as feições de Amadeu Lima e não do seu pai verdadeiro); «Tatiana e os brincos de pérola»; «Edmundo e a terceira parte do seu livro».

A influência da gramática do cinema também está presente e é visível, principalmente, pela ativação de, pelo menos, duas estratégias. A primeira tem a ver com constantes interrupções do relato, com frases curtas e soltas, que reforçam determinadas ideias expressas ou por desenvolver, a lembrar as chamadas voz

off e voz *over* de narradores cinematográficos externos. Esta técnica instaura também o estranhamento, cujo propósito é distanciar o recetor do representado, obrigando-o a interromper a leitura para pensar sobre o conteúdo da mensagem. Eis alguns exemplos do introito:

Valeria a pena a troca? Ninguém além dele mesmo tinha acesso ao dilema, mas o próprio por vezes, (...), achava que sim, que valia.

Valia a pena. (p. 10)

Era o seu irmão mais velho, Alexandre Galeano, quem o esperava, sentado, no meio da esplanada.

Ou talvez não o esperasse. (p. 12)

Tal não significava, contudo, que fosse indiferente à sorte do seu irmão Alexandre.

Não, não era indiferente. (p. 20)

A segunda estratégia consiste no aproveitamento do chamado *flash-back*: desde o introito e até ao final do romance, as personagens recordam muitos eventos que vivenciaram ou presenciaram. É o caso, em particular, de Edmundo, cuja experiência e acidente que sofreu em África são invocados constantemente ao longo do relato. De igual modo, o narrador recua no tempo para apresentar diversos aspetos da relação de Charlotte com Amadeu Lima em seis capítulos do livro (3, 7, 11, 17, 21 e 28).

Quanto à focalização, esta reveste-se de particular complexidade, porque cada capítulo tem por protagonista um dos irmãos Galeano e a exploração dos seus estados de espírito é feita mediante a mistura do discurso de um narrador onisciente com os pensamentos das personagens em forma de monólogos interiores, ou seja, aciona-se a focalização interna. Veja-se, como exemplo, o capítulo 16, no qual se apresentam as considerações dos familiares de Manuel

Galeano, relativamente ao seu suicídio, com intromissões pontuais do sujeito de enunciação:

JOÃO VASCO

Quem deu conta da vida do pai foi a corda do Sílvio. Como se trazem pedaços de corda de barco para o interior de uma casa onde o chefe da família acaba de sofrer o segundo maior desgosto da sua vida? Foi a corda, pensou João Vasco, passeando pelo jardim a gravidez de Nadja (p. 141).

ALEXANDRE

Quem acabou com os dias do pai fui eu que o incentivei a criar a segunda parede dos tanques para os transformar em navios aguadeiros. (...) Fui eu quem lhe incutiu essa esperança infundada e arrastei a família até este ponto sem retorno. Pensou Alexandre Galeano. (pp. 141-142).

SÍLVIO

Quem destruiu o pai foi o Estado em conluio com a Comissão Europeia, que beneficiou os consórcios dos outros países em prejuízo do nosso. Daqui em diante só há um caminho, que é em frente. (...) Pensou Sílvio, enquanto conduzia o BMW na direcção da outra margem para tentar inteirar-se do paradeiro do cavalo. (p. p. 142)

CHARLOTE

Na verdade não fui eu quem conduziu o nosso pai para a morte, mas consenti, porque não entendi o que me queria dizer ao deixar três dias consecutivos o sumo de laranja intacto sobre a mesa. Era muito claro que me queria avisar, e eu não prestei atenção. Pensou Charlotte, encaminhando-se para o quarto do filho. (p. 143).

EDMUNDO

Eis que o meu pai poderia ser uma figura que entrasse no meu livro e não pode, pensou Edmundo. Compreendi-o assim que

estendi o seu corpo sobre o sofá e verifiquei que estava irremediavelmente sem vida. (...) O meu pai fazia parte da minha vida mas não entrava na minha esfera, onde agora circulavam Pátroclo, Heitor e Aquiles, e as belas e tristes palavras de Príamo. Um paradoxo insanável, pensou Edmundo Galeano. (pp. 143-145).

Como se pode inferir dos exemplos, fica patente que o distanciamento, conseguido mediante a adoção de uma perspectiva neutra, é uma manobra falível, assumindo-se, assim, que a subjetividade é incontornável na arte de contar.

Quanto à linguagem, assiste-se a uma versatilidade baseada na exploração de diversos registos discursivos, em especial do figurado e do judicativo, em trechos de omnisciência narrativa. Acrescente-se também o jogo entre a exploração do discurso direto a alternar com o discurso indireto livre; a transcrição de vários versos da «Ode Marítima», de Álvaro de Campos, e das músicas das bandas Os Virgem de Ferro e Esmagando Abóboras, bem como a apresentação dos primeiros parágrafos do livro de Edmundo Galeano. Toda esta variedade expressiva aponta para um seguro domínio de técnicas estruturais e para um estilo próprio, caracterizado pela originalidade e pela eficácia.

Referências bibliográficas

Jorge, L. (2018). *Estuário*. Dom Quixote.

Jorge, L. (2018). [entrevistada por Luís Ricardo Duarte]. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 23 de maio a 5 de junho de 2018, p. 8.

VIDAS DE MULHERES E O DEVER ÉTICO DE HOSPITALIDADE EM ALEXANDRA LUCAS COELHO¹

LIVES OF WOMEN AND ALEXANDRA COELHO'S ETHICS OF HOSPITALITY

Margarida Rendeiro

Universidade NOVA,
Centro de Humanidades,
Faculdade De Ciências Sociais Humanas
<https://orcid.org/0000-0002-8607-3256>

RESUMO: O presente artigo discute várias narrativas de viagem desta autora, bem como *E a noite roda* e *O meu amante de domingo* para argumentar que nelas se mostra o tanto que a razão e a curiosidade cosmopolitas (Santos, 2002; Appiah, 2006) desconstroem o olhar e o conhecimento eurocêntricos para assumir o dever ético de hospitalidade absoluta e incondicional perante o Outro (Derrida, 2003). A viagem é o esforço decolonial de desaprendizagem; esta, através da escuta, cria espaço para que outras histórias possam ser narradas em nome próprio, desafiando a simplificação do olhar e conhecimento eurocêntricos, os últimos redutos coloniais europeus. Por um lado, o olhar eurocêntrico exotiza as vidas não europeias, em particular as das mulheres, enquanto a sua desconstrução decolonial abre-se como espaço de hospitalidade à subjetividade e individualidade. Por

¹ Este artigo insere-se no âmbito do Projeto *Literatura de Mulheres: Memórias, Periferias e Resistências no Atlântico Luso-Afro-Brasileiro* (PTDC/LLT-LES/0858/2021), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

outro lado, refletindo o campo de poder do mundo, o cânone literário ocidental tem representado demasiadas vezes vidas das mulheres a partir da perspectiva e da experiência patriarcal. Assim, as narrativas de ficção de Coelho resgatam a densidade subjetiva das mulheres, porque os cânones são, antes de mais, reflexos da hospitalidade condicional a estas vozes. Contrariar representações literárias das vidas das mulheres condicionadas a uma perspectiva hegemónica é um imperativo ético de consciência que aumenta o mundo.

Palavras-Chave: Alexandra Lucas Coelho, mulheres, hospitalidade, escuta decolonial, alteridade.

ABSTRACT: This article examines Coelho's several travel narratives, as well as her *E a noite roda* e *O meu amante de domingo*. It establishes that they show the extent to which cosmopolitan curiosity and reason (Santos, 2002; Appiah, 2006) deconstruct the Eurocentric gaze and knowledge in order to affirm the ethics of absolute and unconditional hospitality (Derrida, 2003). Travelling constitutes the decolonial effort to unlearn; unlearning generates the necessary for other stories to be told in one's own name, thus, challenging the simplifying Eurocentric gaze and knowledge, the ultimate European colonial strongholds. On the one hand, this gaze exoticizes non-European lives, particularly those of women, while decolonial deconstruction opens up a space of hospitality to subjectivity and individuality. On the other hand, by reflecting world power structures, in the western canon, women's lives are too often constrained by the patriarchal gaze and experience. Thus, Coelho's fiction narratives rescue women's subjective density because canons are mostly reflections of conditional hospitality to these voices. Going against literary depictions of women's lives constrained by the hegemonic perspective is an ethical imperative of consciousness that augments the world.

Keywords: Alexandra Lucas Coelho, women, hospitality, decolonial listening, otherness.

Sempre quis escrever, nunca imaginei que fosse fazer outra coisa. Queria escrever e queria andar pelo mundo. O jornalismo foi uma forma de fazer isso. E não deixei de ser jornalista. Vejo os romances como um território onde entra tudo, onde pode entrar tudo aquilo que eu sou, tudo aquilo que eu vi, tudo aquilo que eu li.

Alexandra Lucas Coelho, *Público*, 16 de novembro, 2016

A identidade é um processo contínuo de construção do olhar e de interação com a diferença (cultural, sexual, social). Embora a compreensão ocidental do mundo constitua somente uma visão parcelar da possibilidade de compreendê-lo na sua totalidade, tem servido como forma de legitimação do poder ocidental sobre a diferença, produzindo-a como alteridade, à margem de uma normatividade universalizada a partir da experiência do homem branco europeu. A desigualdade global sustenta a alteridade como manifestação cognitiva dessa mesma desigualdade que cria o Outro, invariavelmente não europeu e/ou mulher, como sujeitos subalternos. Boaventura de Sousa Santos (2002, pp.239-240) argumenta estar o pensamento ocidental alicerçado no que ele, seguindo G.W. Leibniz, define ser a razão indolente que se manifesta na arrogância do Ocidente em se reivindicar na única forma de racionalidade. Em alternativa a esta razão que não se abre à heterogeneidade e complexidade do conhecimento do mundo e, por conseguinte, o diminui, Santos propõe a razão cosmopolita que o pensa para além de dicotomias hegemônicas, numa posição próxima de Kwame Appiah (2006, p.119) que chama curiosidade cosmopolita à possibilidade de se sentir instigado por formas alternativas de pensar, sentir e agir. É possível pensar o Oriente sem o Ocidente, o Sul Global fora da dicotomia com o Norte Global e a mulher como se não houvesse homem, descolonizando-os do olhar ocidental, ideologicamente

eurocêntrico e heteropatriarcal, reinventando estas dicotomias para combater efetivamente as injustiças sociais.

O presente artigo discute várias narrativas de Alexandra Lucas Coelho para argumentar que, movidas pela razão ou curiosidade cosmopolitas, elas desconstroem o olhar e o conhecimento eurocêntricos em torno da consciência do dever ético de hospitalidade absoluta e incondicional. Jacques Derrida define-a nos seguintes termos:

A hospitalidade absoluta exige que eu abra a minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro [...], mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda Lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. (Derrida, 2003, pp. 23-25)

Esta definição é central para o argumento que se desenvolve a seguir.

Oriente Próximo (2007), *Caderno Afegão* (2009), *Viva México* (2010) e *Tahrir: os dias da Revolução* (2011) são narrativas de viagens da autora, jornalista e correspondente da imprensa portuguesa, durante as duas primeiras décadas do século XXI, ao chamado Sul Global: Médio Oriente (Israel e Territórios Palestínianos Ocupados), Afeganistão, ponto geoestratégico que liga o Médio Oriente à Ásia Central, México e a Praça Tahrir, no Cairo, Egipto.² Ao criar espaço

² O presente artigo exclui a trilogia de narrativas sobre o Brasil (*Vai Brasil* (2013), *Deus-dará* (2016), e *Cinco Voltas na Babia e um Beijo para Caetano Veloso* (2019)) e *A Nossa Alegria Chegou* (2018) por razões metodológicas. Embora as narrativas que refletem as viagens de Coelho ao Brasil também partilhem de um processo semelhante de encontro com a alteridade, estas narrativas exploram de forma privilegiada a partilha da alteridade configurada a partir da história do Brasil pensada em termos da relação colonial com Portugal. Por outro lado, as narrativas

de escuta para o Outro, no exercício da hospitalidade absoluta, desconstroem-se os alicerces do olhar eurocêntrico sobre o mundo. Este olhar representa as vidas não europeias, em particular as das mulheres, em função do exotismo, enquanto a desconstrução decolonial valoriza as suas subjetividades. *E a Noite Roda* (2012) e *O Meu Amante de Domingo* (2014) são narrativas ficcionais na primeira pessoa «cutucando o cânone» literário ocidental que também evidenciam a pertinência do pensamento de Derrida (Coelho, 2020, p.90). Refletindo o campo de poder do mundo, o cânone literário ocidental tem representado demasiadas vezes vidas das mulheres a partir da perspetiva e da experiência patriarcal. As narrativas resgatam a densidade subjetiva das mulheres, porque os cânones são, antes de mais, mecanismos redutores, reflexos da hospitalidade condicional a vozes outras. Contrariar representações literárias das vidas das mulheres condicionadas a uma perspetiva hegemónica é um imperativo ético de consciência que aumenta o mundo.

1. Hospitalidade na Escuta Decolonial das Vidas de Mulheres

Com exceção de *Tabrir: os dias da Revolução*, os títulos das narrativas de viagem inscrevem a tradição do olhar etnográfico eurocêntrico: *Oriente Próximo* é a designação usada por arqueólogos, geógrafos e historiadores ocidentais que produziram pensamento científico sobre esta área geográfica, desde os finais do século XIX; *Caderno Afegão* evoca os vários cadernos de viagens escritos por europeus em expedição ao espaço não europeu; grito mexicano de independência, *Viva México* é igualmente título do projeto cinematográfico inacabado do realizador Sergei Eisenstein, na década de

ficcionais acima mencionadas partilham do facto de os seus protagonistas serem grupos de homens e mulheres, e no presente artigo discute-se a mulher enquanto protagonista da experiência ficcional.

30, sobre a cultura do México desde a época pré-hispânica até à revolução mexicana. A bibliografia que suporta as narrativas é o paratexto que evidencia um Sul Global complexo, heterogéneo e plural; como Catarina Nunes de Almeida (2017, p.139) frisa, num artigo centrado nas narrativas de viagem ao Oriente, este revela-se «uma multiplicidade de Orientes». O Sul Global encerra a diversidade eludida no uso do singular. As viagens preparam-se com leituras de obras de autores europeus e não europeus, que vão de Charles Bowden ou Louis Dupree a Mahmoud Darwish, Muhammad Zahiruddin Babur ou Frida Khalo. Substanciam a postura que é uma «espécie de vigília permanente, um olhar comprometido com a vida humana e as questões sociais» (Almeida, 2017, p.135).

A viagem é o esforço decolonial de desaprendizagem que, através da escuta, cria espaço para que outras histórias possam ser narradas em nome próprio, desafiando a simplificação do olhar e conhecimento eurocêntricos, últimos redutos coloniais europeus. Evocando as palavras de dois académicos ligados aos estudos pós-coloniais e subalternos, se Dipesh Chakrabarty (2000, p.29) questiona como puderam os *savants* europeus desenvolver clarividência sobre sociedades sobre as quais eram empiricamente ignorantes, Gayatri Spivak (2010, pp.45-46) defende que «É impossível imaginar o tipo de poder e desejo que habita o Outro da Europa enquanto se está aprisionado ao debate sobre a produção do Outro» (2010, pp.45-46). Em *Viva México*, o sujeito assume-se empiricamente ignorante desde a primeira frase: «Não sei nada do México e tenho uma mochila.» (Coelho, 2018, p.17). Para viajar para o México tem de se ir por Paris, ou seja, «tem de andar para trás antes de andar para a frente» (Coelho, 2018, p.17); a rota aérea Lisboa-Paris-México é metáfora do exercício para «provincializar a Europa», descentrando o sujeito para que o Outro ganhe espaço de fala. A primeira imagem do Afeganistão, «Aviões. Helicópteros. Aparato militar» (Coelho, 2015, p.14), é rapidamente desconstruída em «O Afeganistão foi e é um

país muito importante. E infelizmente o mundo tem muito pouco conhecimento do Afeganistão, e repete erros» (Coelho, 2015, p.238). Também em *Oriente Próximo*, é a história do *American Colony*, um hotel gerido pela inglesa Valentine Vester em Jerusalém cuja história se imbrica na história de colonização europeia de Israel, que inicia a série de crônicas que abrem espaço para vozes israelitas e palestinianas.

O Ocidente neutraliza a representação da subjetividade do Outro ao autorrepresentar-se como identidade hiper-real a partir do qual se narra a história do progresso, fundado na economia de mercado neoliberal, e da segurança, condicionando-lhe o direito à sua humanização. No Afeganistão, o Tenente Frederico Varandas, na base militar portuguesa acantonada em Cabul, explica: «A nossa missão era garantir segurança à população e manter as vias rodoviárias íntegras» (Coelho, 2015, p.129); contudo, as tropas não interferem no cultivo da papoila, única forma de subsistência para demasiadas famílias afegãs e gesto de resistência face a um quadro geoestratégico global que mantém o país em constante tensão política. O Outro é desumanizado quando a Força Internacional de Apoio à Segurança afirma que «mataram 16 *taliban*», enquanto os afegãos Tareq e Rameen revelam, respetivamente que «mataram dois agricultores, três mulheres, cinco crianças» e «[o]s americanos não se preocupam realmente com o Afeganistão e as pessoas sentem isso» (Coelho, 2015, pp.36-42). No México, corredor internacional do narcotráfico e face à indústria maquiladora que sustenta os EUA, uma jovem dos Batallones Femeninos, coletivo de *rap* feminista, afirma que Juárez «deu muito ao país em fábricas e o que tem de infra-estruturas não corresponde ao que produz [...] Não há um interesse real em que isto mude. Nós não queremos nem a *maquila* nem o narco.» (Coelho, 2018, p.202, itálico do autor). Sobre a derrota da Fatah em 2006, Arij Hijezi, palestiniana residente em Ramallah, conclui: «É uma derrota da comunidade das ONG, que está dentro

de uma bolha, a lutar por igualdade e direitos para as mulheres e pelo desenvolvimento democrático da sociedade, quando as pessoas aqui estão preocupadas com pão» (Coelho, 2007, p.196). O «clássico ocidental» é que «o presente dos outros pode sempre esperar um pouco mais» (Coelho, 2011, p.11); em todo o caso, enquanto na Praça Tahrir, egípcios lutam pelo derrube de um governo déspota, a verdadeira revolução é a descoberta do olhar ocidental sobre o Outro, vislumbrada na capa da *Time* que ostenta o rosto de uma jovem egípcia participante do movimento de insurgência: «Revolução também é isto: o rosto do Novo Médio Oriente [...] O Ocidente a descobrir que pode ser o Outro. Mais, que gostava de ser o Outro» (Coelho, 2011, p.76).

A escuta de homens e mulheres afegãos, mexicanos, israelitas, palestinos e egípcios evidencia contornos de um Ocidente cujo conhecimento ainda se caracteriza, nas palavras de Edward Said (2021, p.39) pela «inexactidão produzida por uma generalização dogmática ou por uma focalização demasiado positivista e localizada» ou, nas de Adrienne Rich, (2002, p.18) pela «abstração arrogante e privilegiada». No seu último prefácio a *Orientalismo*, em 2003, Said (2021, p.16) escreve que o Oriente permanece como ameaça ao Ocidente. O sujeito das narrativas de viagem em análise expõe a construção equívoca do Sul Global, quando abre espaço à subjetividade outra, isentando o mais possível a sua. As palavras de Almeida facilmente se aplicam também ao México porque o sujeito

vai [...] percorrendo ininterruptamente toda aquela paisagem humana, demorando-se aqui e ali nos seus detalhes – procurando o mais possível recriar essa multidão na escrita, mas sem deixar que se perca o que há de pessoal e intransmissível em cada história. (2017, p.142)

É de uma escuta decolonial que se trata quando é motivada pela determinação em desaprender, ouvir e conhecer a multiplicidade de subjetividades para além da construção ocidental da alteridade. Spivak (2010, pp.57-58, 67) defende que os interlocutores privilegiados do Ocidente no Sul Global têm sido os grupos dominantes (estrangeiros, nativos, regionais e locais), que ocupam o «entre-lugar» que medeia o Ocidente e a generalidade do povo subalterno, sublinhando que, entre os sujeitos subalternos, é a representação da mulher aquela que «está ainda mais profundamente na obscuridade». Nas narrativas em análise, a diversidade, que inclui indivíduos de classes média e baixa, urbana e rural, mas, muito particularmente mulheres, contraria a lógica estabelecida de comunicação que privilegia a fala do homem de elite e não perturba as estruturas heteropatriarcais instaladas.³ É, então, sobre a representação das mulheres que nos detemos a seguir.

A redução da representação da mulher árabe ao seu *hijab* ou *burqa* ou da mexicana ao *huipil* é a visualidade sobre a alteridade.⁴ Em *Tabrir*, por exemplo, mulheres vestidas de túnica e lenço são «Muçulmanas devotas, sem dúvida. Mas túnicas e lenços não revelam que Egípto têm elas na cabeça. Para isso é preciso começar a falar.» (Coelho, 2011, p.19). A escuta expõe histórias pessoais, sempre diversas, de um número significativo de mulheres que inclui Gigi Ibrahim, *blogger* egípcia, Fauzia Kufi, deputada no Parlamento afegão, Amani, mulher autarca do Hamas que partilha o trabalho

³ Em Jalalabad, ALC propõe-se entrevistar Gul Agha Sherzai, último governador de Kandahar antes dos *talibans* e o primeiro depois do período de governo dos *talibans*, para logo concluir que «Nem uma frase se aproveita. Lugares-comuns, ocos.» (Coelho, 2015, p.161).

⁴ Uso o termo visualidade no sentido explorado por Nicholas Mirzoeff em «The Right to Look» (2011, pp.474-475) que cito no original: «that authority to tell us to move on and that exclusive claim to be able to look [...] Visuality was held to be masculine, in tension with the right to look that has been variously depicted as feminine, lesbian, queer, or trans.»

doméstico com o marido, ou Irma Leticia Garcia, jovem migrante hondurenha indocumentada, uma entre muitos que tentam chegar aos EUA por comboio por Ixtepec, Orna Khon, advogada judia que luta pela defesa dos direitos dos árabes israelitas ou ainda Umm Jaber, mãe palestina que visita o filho na prisão e mais 40 jovens presos em diversas prisões israelitas, levando-lhes conforto e carinho, entre tantas outras. Todas desconstruem o modelo estereotipado de representação do feminino como submissão e vulnerabilidade que retira às mulheres o direito de fala no espaço público, não obstante muitas fazerem ouvir-se no Ocidente.⁵

A propósito destas representações, Lila Abu-Lughod (2002, p.789), antropóloga palestina-americana, sublinha a necessidade de uma linguagem mais igualitária sobre alianças no Ocidente com as mulheres muçulmanas, menos orientada para um discurso de salvação de todas elas, assente numa narrativa imaginada para fundamentar a sua intervenção política do Ocidente. Numa formulação próxima de Abu-Lughod, Fatima Gailani, presidente do Crescente Vermelho no Afeganistão, afirma preferir envidar esforços realistas para auxiliar viúvas, órfãos, pedintes e mulheres dentro das possibilidades socioculturais afegãs, embora esteja grata às feministas ocidentais por se manifestarem na ONU quando as mulheres afegãs não podiam falar (Coelho, 2015, p.59). Semelhante posição tem

⁵ Em *Eu matei Xerazade: Confissões de uma mulher árabe em fúria*, Joumana Haddad reconhece que o estereótipo demonizado do árabe, e da mulher árabe em particular, se agravou depois de 11 de setembro de 2001. Não se pode afirmar que a mulher árabe de rosto invisível, coberta e resguardada, não exista; contudo, o reconhecimento da existência desta mulher não «torna menos escandaloso, triste e injusto que quase nenhuma outra imagem da mulher árabe esteja presente na percepção habitual do Ocidente» (Haddad, 2017, p.33). Haddad escreveu este texto na sequência de, em 2008, uma jornalista ocidental ter comentado o facto de Haddad publicar *Jasad*, uma revista erótica, já que «a maioria dos ocidentais não imagina que existam mulheres árabes livres, como é o seu caso» (Haddad, 2017, p.13). Shahd Wadi, palestina a viver em Portugal cuja tese de doutoramento foca a vida de mulheres palestinianas da diáspora, é outro exemplo de resistência à visão da «mulher árabe submissa» publicado em Portugal.

Sari Silventoinen, médica obstetra finlandesa a trabalhar temporariamente no Hospital Mirwaiz, em Kandahar: «Se o objetivo é que mais mulheres sejam assistidas em vez de lutar para que elas sejam assistidas entre homens e por homens – e ter a população contra –, luta-se para que sejam assistidas entre mulheres e por mulheres» (Coelho, 2015, pp.195-196).

A observação atenta evidencia diversidade, sobretudo, a marcada pelo mercado mundial unificado. A imagem de jovens palestinianas «de *tops* justos, alças *wonderbra*, colo e ombros nus, calças descaídas na anca, pelo menos uma de minissaia, [...] a grande maioria de cabeleira à solta» (Coelho, 2007, p.124), num concerto de *rap* em Gaza representa um indicador de um mundo globalizado, à semelhança da presença de cadeias de *fast food* no Afeganistão ou do facto de um governador afegão acompanhar «caril de galinha com Pepsi» (Coelho, 2015, p.160). Os instantâneos descritivos em pleno século XXI mostram ainda a pertinência das palavras de Said (2021, p.410) quando, no último quartel do século anterior, defende que, se os EUA são consumidores seletivos, os árabes tornaram-se «consumidores altamente diversificados de uma enorme gama de bens americanos, tanto materiais como ideológicos». O olhar eurocêntrico, persistentemente colonial e, por isso, redutor sobre o Outro não alcança complexidades subjacentes às diferenças culturais. Por exemplo, o *pashtunwali*, código de comportamento alicerce na sociedade afegã, que discrimina e ameaça a vida dos que são diferentes, dos homossexuais e das mulheres é também o mesmo que honra velhos e protege doentes e isto «desafia a capacidade relativizadora da antropologia pós-pós-colonialista» (Coelho, 2015, p.170).

A viagem ao México põe, por outro lado, em evidência o modo como a representação de género ocidental pode ser redutora. Se as estruturas de poder ocidentais constroem a alteridade, saberes ancestrais não reconhecidos pelo Ocidente mostram que a diferença pode ser parte integrante de um sistema plural e intercultural,

umentando possibilidades de representação de subjetividades e, claro, o mundo; é o caso da cultura zapoteca, em Juchitán, no México: «Em todo o mundo haverá terceiros sexos. O que acontece em Juchitán é que o terceiro sexo está no centro. [...] E tem uma palavra só sua: *muxe*.» (Coelho, 2018, p.277).

O sujeito das narrativas é assumidamente jornalista que é igualmente branca europeia e mulher. Se ser jornalista lhe confere privilégios de acesso a determinados espaços, ser-se conscientemente branca europeia e mulher é central para construir um espaço de hospitalidade absoluta; passa sempre pelo trabalho de escuta comprometido com os sujeitos que o mundo ocidental representa como subalternos; assim, este representa, antes de mais, um trabalho de resistência às estruturas de poder instituídas. O sujeito desenvolve estratégias para escutar pessoas cujas falas, de outra forma, dificilmente escutaria, recorrendo frequentemente a tradutores locais. Contudo, estas estratégias não são expressão de poder; é o caso na área zapatista, no estado de Chiapas, quando a Junta de Buen Gobierno de Oventic, representante de um certo número de municípios e comunidades indígenas, decide não falar porque «A Junta decidiu e, portanto, ninguém vai falar consigo» (Coelho, 2018, p.310), já que os Caracóis zapatistas delineiam as suas próprias estratégias sobre o que falam, com quem e quando falam. Escutar implica respeitar o espaço. Ser mulher garante-lhe acesso privilegiado a determinados espaços, como por exemplo, no Afeganistão: entra num *hammam* (banho público), em Cabul, no horário reservado às mulheres; visita a ala de obstetrícia do hospital Mirwaiz; e conversa com um grupo de 13 mulheres, organizadas numa pequena unidade fabril de bordados, em Kandahar.

Contudo, ser mulher é, essencialmente, passar pela experiência da subalternidade e alteridade no mundo heteropatriarcal. Neste sentido, olhar e escuta de uma mulher social e politicamente comprometida substanciam o seu empenhamento para dar espaço de

fala ao Outro, porque a experiência da subalternidade é um campo comum. Assim, ser mulher facilita a aprendizagem da hospitalidade absoluta, assegurando que o Outro exista na sua humanidade; no exercício da razão e da curiosidade cosmopolita que, como afirma Appiah (2006, p.59), se interessa pelas vidas humanas particulares, conferindo-lhes significado individual. É um exercício necessariamente decolonial conducente à empatia. Tal prenuncia-se em Ixtepec quando, perante as dores de imigrantes indocumentados: «Não seremos companheiros, mas já estivemos mais longe» (Coelho, 2018, p.292) e recolhe reconhecimento, na Praça Tahrir, quando se decidindo a pernoitar no meio de insurgentes, um deles afirma «És uma de nós!», enquanto a revolução tratada pelas forças policiais egípcias e pela imprensa ocidental como se de uma insurgência de vozes homogêneas se tratasse (Coelho, 2011, p.11).

2. Hospitalidade na Representação das Vidas de Mulheres

As narrativas ficcionais *E A Noite Roda* e *O Meu Amante de Domingo* repensam o cânone literário ocidental para evidenciar uma tradição literária que tem sido um espaço da hospitalidade condicionada à subjetividade das mulheres. As duas narrativas constituem duas formas de resgate dessas subjetividades porque «Assumir uma posição como mulher poeta ou romancista é entrar num papel escrutinado por questões de autoridade» e a autoridade é construída no masculino (Jones, 2002, p.93). A tradição historiográfica literária foi dominada por «intelectuais, quase todos masculinos, brancos e filhos das burguesias nacionais» à luz das suas perspetivas «profundamente misóginas e patriarcais», conforme o demonstraram já os estudos pós-modernos (Lemaire, 2018, p.182).

E A Noite Roda é a rememoração de uma relação de paixão entre os jornalistas Ana Blau e León Lannone, com a tensão israelo-pales-

tiniana como cenário, contada por Ana a partir das suas lembranças. Estas são despoletadas quando, em Damasco, em trabalho de pesquisa sobre as relações entre judeus e árabes na Península Ibérica, Ana lê poesia medieval e depara-se com uma cantiga de amigo galaico-portuguesa, com um refrão particularmente intrigante: *Edoi Lelia Doura*. Em *O meu amante de domingo*, a narradora é uma mulher doutorada, revisora de texto e recém-mudada para o Alentejo, que se desloca aos domingos a Lisboa no seu *Lada Niva* de 1994 para cuidar da gata de uma amiga e nadar. Na sequência de uma avaria do seu carro, conhece um mecânico que se torna o seu amante de domingo. Entretanto, planeia a morte do caubói que se aproveitou de uma relação breve com a narradora para escrever um monólogo teatral centrado na subjetividade feminina. A rememoração do caso desenvolve-se por determinação de um sujeito que constrói o seu próprio caminho e narrativa.

As protagonistas são ambas europeias e brancas – Ana Blau é catalã e a narradora sem nome de *O Meu Amante de Domingo* é portuguesa –, ou seja, a criação ficcional desenvolve-se a partir do lugar de fala da própria autora, europeia. E se, conforme defende Ann Rosalind Jones, «Falar, e especialmente escrever a partir de uma tal posição, é apropriar o mundo, controlá-lo através do domínio da linguagem» (2002, p.76), a criação ficcional desenvolve-se como um gesto criativo de resistência à rasura das mulheres como donas das suas próprias subjetividades na tradição literária ocidental. Enquanto em *E A Noite Roda*, a narradora escreve sobre a relação com alguém que desapareceu «para acabar com a história, [...] para que a história comece» porque «a única forma de voltar é escrever para que exista» (Coelho, 2017, p.14, 93), em *O Meu Amante de Domingo*, a narrativa nasce «da fúria para o bem e para o mal, a fúria com os filhos da puta que fodem o último demónio no fundo da Caixa de Pandora, e levam consigo os juro» (Coelho, 2020, p.37).

Em *E A Noite Roda*, a rememoração «retextualiza a vocalidade feminina das cantigas de amigo medievais, no seu canto celebratório de lamento e ausência pelo amigo há tempo *alongado*» (Rodrigues, 2017, p.70). Embora a autoria da cantiga de amigo que Ana retém seja atribuída a Pedro Anes Solaz, estudos têm mostrado que ela partilha características de um género de poesia dialogada, intitulada paralelística, cantada originalmente ao desafio por duas mulheres da comunidade rural; é um género antigo, indo-europeu, de poesia feminina lírica, que, a par de outros géneros, se encontram identificadas como «canção de mulher anónima» nas literaturas de muitos países europeus, pertencendo à fase de transição da oralidade para a escrita (Lemaire, 2018, p.181). Assim, o facto de a narrativa desconstruir «a condescendente melancolia das cantigas de amigo, cuja autoria consabidamente masculina impunha ao desalento feminino a imobilidade de um estado de espera que não admitia lanças» (Rodrigues, 2017, p.74) constitui menos uma provocação a uma linguagem poética que o cânone preservou como uma construção masculina sobre a mulher do que um resgate da sua voz que a historiografia literária rasurou. Como Gilgamesh escreveu, convocando o leitor, «Esquece a morte e segue-me», a narrativa resgata a voz da mulher em nome próprio, tornando a subjetividade do homem no Outro da sua história (Coelho, 2018, p.15). Léo apenas existe na lembrança de Ana, por vezes com contornos mais definidos, mas muitas vezes vagos e incertos.

A interpretação do refrão da cantiga de amigo, *Edoi Lelia Doura*, pode dar-nos pistas essenciais para a leitura da narrativa. Estudos têm mostrado que «e a noite roda», título da narrativa, é a sua possível tradução a partir de uma expressão de origem árabe, que aponta para a reiteração do tempo alongado e que permite ao sujeito expressar a sua subjetividade; contudo, o estudo de Rip Cohen e Federico Corriente, conforme o artigo de Isabel Cristina Rodrigues explica, faz uma leitura inovadora deste refrão, considerando-o uma

corruptela do árabe com o latim; o ibero-românico *Edoy* seria a evolução a partir do latim *et hodie* (e hoje), significando agora (ou hoje) é a minha vez, implicando que esta cantiga de amigo «romp[a] o estatuto androcêntrico da cantiga medieval», falando o homem apenas através da mulher (Rodrigues, 2017, p.74).

Em *E A Noite Roda*, a relação é construída desde o início como o espaço da intimidade que Ana cede a Léo: «Ao voltar a casa, já sei, aconteceu qualquer coisa. Um júbilo, uma sensação de espaço, como quando o horizonte abre» (Coelho, 2017, p.60). É a construção do espaço da hospitalidade por excelência, no sentido em que se abre e cede espaço para que o Outro entre: «E eu no crepúsculo da casa, a abrir espaço, a abrir espaço. A abrir os braços, os pulmões, para ti. Ainda não sei como a tua necessidade de arrebatamento precisa de bastidores para recuar» (Coelho, 2017, p.63). Contudo, esta hospitalidade condiciona-se pela imposição de restrições, tornando-se espaço de violência porque requer de Ana esforço constante, sem cedências, de Léo: o esforço da comunicação de uma relação mantida numa língua que não é a língua materna da narradora: «Falamos em francês. E vamos escrever um ao outro em francês. [...] Não percebo como não me cansei de toda aquela ginástica, tanta ansiedade de exactidão, tanto esforço numa língua que não escrevo desde a escola» (Coelho, 2017, p.29); e o espaço em que a relação também se concretiza como espaço do esforço: as viagens combinadas para se encontrarem em Paris, Barcelona, Roma, para além de Israel, estão dependentes da disponibilidade que os compromissos profissionais e a disponibilidade familiar de Léo, homem casado, lhe permitem.

Assim, em vez de partilha, existe arrebatamento e em vez de cedência, existe colonização; o tempo da relação são «Dias de Batalha» (Coelho, 2017, p.83). A profunda articulação com as tensões no Médio Oriente, o espaço de colonização israelita e de subalternização do seu Outro palestiniiano, expande as potencia-

lidades significativas de uma relação que se desmorona. Israel e os Territórios Palestínianos Ocupados constituem igualmente o espaço em que a hospitalidade é substituída por *checkpoints*, restrições à mobilidade, colonatos e agressão; em suma, o espaço da não cedência e da não negociação que nega a hospitalidade e constrói a diferença como alteridade.

O meu amante de domingo repensa a tradição literária ocidental, epitomada ficcionalmente no monólogo teatral sobre a mulher que a narradora descobre ter sido escrito na sequência de uma relação breve entre si e o seu autor, o caubói. O desejo de vingança ou o assassinio premeditado que impulsiona a escrita é a exposição na primeira pessoa, reduzindo as personagens masculinas à terceira pessoa e substituindo-lhes os nomes próprios por nomes genéricos de personagens-tipo: amante de domingo, amigo de Nafarros, caubói. E todas estas personagens têm problemas com a língua e uma relação singular com a escrita: o amante de domingo escreve com erros ortográficos; o amigo de Nafarros, escritor premiado e traduzido, aspira a ser considerado um marco na literatura e está dedicado à escrita cuneiforme, «lê cinco mil anos para trás, vê cinco mil anos para a frente» (Coelho, 2020, p.69) numa relação com a literatura que pouco tem a ver com a vida que o rodeia; e o caubói usou o que aprendeu durante a relação com a narradora para escrever e colocar em cena um monólogo teatral sobre a mulher:

como este gajo se meteu na cabeça de uma gaja de cinquenta anos, tanto trabalhinho, sim, confirmo, um mês de trabalhinho ali a foder e na fase da conversa com a plateia ainda teve a lata de dizer que tudo começara no Balzac. (Coelho, 2020, p. 162)

A resistência à rasura das experiências das mulheres na primeira pessoa passa por uma reflexão sobre a literatura, convo-

cando obras de diferentes autores literários que pensaram sobre as mulheres e, sobretudo, generalizaram a partir do seu ponto de vista: de Nelson Rodrigues e Machado de Assis a Balzac e Beckett. Existiram mulheres nas vidas destes autores que, já que «não tomavam a palavra» (Coelho, 2020, p.19), permaneceram invisibilizadas no espaço público. Não obstante o poder de observação e a mestria da palavra destes autores serem inquestionáveis, a questão é que correspondem a um ponto de vista sobre a mulher que não é necessariamente *o da* mulher ou *de todas as mulheres*. A narradora, sujeito central da sua própria história, senhora de si e do seu espaço, subverte o discurso sobre o Outro feminino, transmutando-o num discurso sobre o Eu, como é o caso da primeira frase da novela *Saudades* de Bernardim Ribeiro, que a narradora subverte para sublinhar a vontade que lhe ditou o caminho desde o início: «Assim menina e moça *me levei* de casa dos meus pais até às cavalações da Universidade Nova de Lisboa» (Coelho, 2020, p.35, itálico meu).

À semelhança de *E A Noite Roda*, a violência que esta apropriação comporta está igualmente reverberada na envolvente contextual e exterior à escrita. *O Meu Amante de Domingo* foi publicado num período particularmente dramático em Portugal, na sequência de um pedido de resgate financeiro à Troika e de medidas de austeridade financeira decorrentes deste pedido de resgate que tiveram um impacto social devastador. O desemprego e a precariedade durante os tempos de crise afetaram todos os portugueses em geral, mas registaram uma particular incidência nas mulheres que, simultaneamente, continuaram igualmente a ser vítimas da desigualdade salarial. O sujeito é reflexo dessa precariedade e a escrita reverbera a violência e a fúria que o sistema capitalista contemporâneo exerce sobre todos e sobre as mulheres, em particular e que se manifesta na normalização das formas de (vi)ver o mundo, no qual cabe ao homem a palavra e à mulher a exposição.

3. Considerações Finais

Ser jornalista e romancista está na base do exercício de escrita da Alexandra Lucas Coelho. Tendo sido questionada amiúde sobre esta dualidade, Coelho defende que a realidade está sempre presente (Moura, 2016). A diluição de fronteiras entre jornalismo e escrita ficcional assenta não só no exercício fundamental de observação e escuta atentas, mas também na consciência individual da condição de uma cidadania empenhada e comprometida com o mundo. A escrita gera-se a partir do que construiu o sujeito.

Aproxima as várias narrativas em análise o facto de serem narrativas de primeira pessoa. Este pormenor é pertinente para uma reflexão sobre o exercício de hospitalidade incondicional: nas narrativas de viagem, manifesta-se um narrador de primeira pessoa periférico, mas, nas narrativas ficcionais, o narrador é onisciente. Monica Fludernik (2009, p.90) defende que o narrador periférico narra sob um ponto de vista ingénuo e não informado. Esta corresponde à posição, no presente caso, de quem se desloca ao espaço do Outro para o ouvir e acolher a legitimidade dos seus saberes, procurando não usar o filtro do julgamento. Por isso, se os títulos das narrativas remetem para o lastro da colonialidade do olhar, as narrativas desconstroem e reparam ao devolver as subjetividades historicamente rasuradas pelo conhecimento ocidental e europeu. Um semelhante processo se aplica ao narrador onisciente das narrativas ficcionais, ligado à própria origem do romance no século XVIII (Fludernik, 2009, p.92). Ademais, o lastro histórico mostra que, por definição, a autoria dos romances é masculina (Fludernik, 2009, p.14) e a criação de mundos ficcionais ocidentais faz-se historicamente a partir da experiência do homem. Repensá-la a partir da perspetiva da mulher é resgatar a densidade das subjetividades das mulheres perdida ao longo da tradição literária do romance. Torna-se um semelhante ato decolonial de reparação de subjetivida-

des rasuradas pela perspectiva eurocêntrica patriarcal. É esta diluição de fronteiras atravessadas pelo real vivido e observado que torna a obra de Coelho tão coerente.

Volta-se novamente a Derrida que, numa carta dirigida à velha Europa, lembra o dever de memória e formula o seguinte desejo:

O meu desejo é que tu, velha nova Europa, te comprometas no sentido deste alter-mundialismo, [...] que tenham em conta as diferenças culturais, combatam as hegemonias, questionem a concentração dos media, diversifiquem e dêem respiração a este poder dos poderes. (2014, p. 473)

O alter-mundialismo é o compromisso, no respeito absoluto pelas subjetividades outras, para assegurar a pluralidade de conhecimentos, aumentando o mundo. Não surpreendentemente, no final de *Viva México*, o sujeito conclui: «A Europa está morta e eu sou europeia» (Coelho, 2018, p.376). Descentrar é a única forma de hospitalidade incondicional que permitirá a reparação das rasuras geradas pelo eurocentrismo.

Referências bibliográficas

- Abu-Lughod, L. (2002). Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others. *American Anthropologist*, 104(3), pp. 783-790.
- Almeida, C. N. de. (2017). Paisagens Humanas entre o Médio Oriente e a Ásia. Central: O Olhar sobre a Condição Feminina nas Narrativas de Viagem de Alexandra Lucas Coelho. In C. N. de Almeida & M. P. Pinto (Orgs.), *O Oriente em Tradução* (pp.135-147). Húmus.
- Appiah, K. A. (2006). *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. W.W. Norton Company.
- Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press.
- Coelho, A. L. (2007). *Oriente Próximo*. Relógio de Água.

- . (2011). *Tabrir: os dias da revolução*. Tinta da China.
- . (2015). *Caderno afegão: um diário de viagem*. Tinta da China.
- . (2017). *E A Noite Roda*. Companhia das Letras.
- . (2018). *Viva México*. Companhia das Letras.
- . (2020). *O Meu Amante de Domingo*. Editorial Caminho, S.A.
- Derrida, J. (2014). Carta à Europa: Dupla memória. [Trad. Fernanda Bernardo]. *Revista Filosófica de Coimbra*, 23(46), pp. 471-480. https://www.uc.pt/fluc/dfci/public_publicacoes/numeros_publicados_arquivo/vol_23_n_46_textos/carta_a_europa
- . (2003). *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. [Trad. Antonio Romane; revisão técnica de Paulo Ottoni]. Escuta.
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Routledge.
- Haddad, J. (2017). *Eu matei Xerazade: confissões de uma mulher árabe em fúria*. Sibila Publicações.
- Jones, A. R. (2002). Escrever o corpo: para uma compreensão de *L'Écriture féminine*. In A. G. Macedo (org.), *Gênero, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (pp.75-95). Cotovia.
- Lemaire, R. (2018). Song for a Sleepless Night – Um imenso palimpsesto. In C. C. Brochado & L. C. Deplagne (Orgs.), *Vozes de Mulheres da Idade Média* (pp.180-198). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba.
- Mirzoeff, N. (2011). The Right to Look. *Critical Inquiry*, 37(3), pp. 473–496.
- Rich, A. (2002). Notas para uma política de localização. In A. G. Macedo (Org.), *Gênero, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (pp.15-35). Cotovia.
- Rodrigues, I. C. (2017). *E A Noite Roda*, de Alexandra Lucas Coelho: O Problema da Habitação. *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, 14(1), pp.66-78.
- Said, E. (2021). *Orientalismo: Representações Ocidentais do Oriente*. Edições 70.
- Santos, B. de S. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, pp. 237-280.
- Santos, M. (2022). Alexandra Lucas Coelho: interessa-me a mistura. *Público*, 16 de novembro, 2022. Disponível em <https://www.publico.pt/2016/11/16/culturaipsilon/entrevista/alexandra-lucas-coelho-interessame-a-mistura-1751329>.
- Spivak, G. C. (2010). *Pode o Subalterno falar?*. [Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa]. Editora UFMG.
- Wadi, S. (2021). *Corpos na Trough: Histórias-artísticas-de-vida-de mulheres palestianas no exílio*. Almedina.

(Página deixada propositadamente em branco)

**O DEBATE SOBRE A PRIMEIRA EDIÇÃO
D'OS *LUSÍADAS* NO SÉCULO XIX¹**

**THE NINETEENTH-CENTURY DEBATE ON THE FIRST
EDITION OF *OS LUSÍADAS***

André B. Penafiel

University of Oxford,

Faculty of Medieval and Modern Languages

<https://orcid.org/0000-0002-2116-6080>

RESUMO: *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, foi publicado pela primeira vez em 1572. Dada a sua importância cultural, foi sucessivamente reeditado e, já no século XVII, os editores passaram a refletir sobre o trabalho editorial e a fidedignidade textual. Do século XIX em diante, essas reflexões passaram a incluir um vivo interesse na primeira edição do épico, interesse que, aos poucos, separou-se do trabalho editorial para se tornar uma questão autônoma. O presente trabalho resume criticamente como os estudiosos debruçaram-se sobre esse problema entre 1817 a 1880. São enfocados os contributos do Morgado de Mateus, Sebastião Francisco de Mendo Trigo, Giovanni Battista Mabellini, José Feliciano de Castilho, Antonio da Silva Tullio e Tito de Noronha, os principais marcos neste arco cronológico. A obra desses autores revela um processo dialético coletivo em que as hipóteses foram se aperfeiçoando até chegarem à maturidade em 1880. Compreender as

¹ Este trabalho é financiado pela British Academy e pelo Leverhulme Trust.

nuances dessa evolução é útil nos dias atuais, tendo em vista que parte da crítica acadêmica questiona os resultados alcançados em 1880. Assim, o presente trabalho busca promover reflexões objetivas acerca do estado da questão hoje, do legado acadêmico e dos próximos desdobramentos possíveis para o instigante debate.

Palavras-chave: *Os Lusíadas*, Camões, 1572, século XIX, debate acadêmico.

ABSTRACT: *Os Lusíadas*, by Luís de Camões, was first published in 1572.

Given its cultural importance, it was republished multiple times. In the seventeenth century, editors started to reflect upon their role and upon textual accuracy. From the nineteenth century onwards, such reflections encompassed a lively interest on the first edition of the epic poem. Gradually, this interest detached from editorial projects, until it became an academic question in its own right. This article offers a critical examination of the discussions on the first edition of *Os Lusíadas* between 1817 and 1880. It focuses on the works by the Morgado de Mateus, Sebastião Francisco de Mendo Trigo, Giovanni Battista Mabellini, José Feliciano de Castilho, Antonio da Silva Tullio and Tito de Noronha, the milestones of the period. The work of these authors reveals a collective process of dialectics in which hypotheses were perfected until full maturity in 1880. It is useful nowadays to re-examine the nuances of this evolution, since a part of the scientific community has challenged the results achieved in 1880. The present study seeks to promote objective reflections about the state of the art today, the academic legacy and the possible developments of this instigating debate.

Keywords: *Os Lusíadas*, Camões, 1572, nineteenth century, academic debate.

1. Introdução

Os Lusíadas, de Luís de Camões, foi publicado pela primeira vez em 1572. Já em 1685, em obra póstuma, o humanista Manuel de Faria e Sousa registrou a existência do que lhe pareciam duas edições quase

idênticas, ambas com o mesmo ano e, ostensivamente, impressas pelo mesmo impressor, António Gonçalves. Segundo Faria e Sousa, a primeira edição d'*Os Lusíadas* teria se esgotado em 1572, sendo reeditada no mesmo ano (1685, I, «Vida del Poeta», § 27).

Após Faria e Sousa, pouco se falou sobre as edições de 1572 até o século XIX, quando se tornaram objeto de interesse de diversos estudiosos. Tal interesse é facilmente explicável: entende-se que a primeira edição da obra transmita a versão mais fidedigna do épico. Ademais, *Os Lusíadas* é uma das poucas obras publicadas em vida pelo poeta. Soma-se a isso o próprio valor simbólico atribuído às primeiras edições em geral. Assim, identificar a primeira edição d'*Os Lusíadas* tornou-se uma das maiores tarefas da crítica especializada.

Desde que o Morgado de Mateus examinou a questão em obra pioneira de 1817, estabeleceu-se uma longa polêmica. Foi proposto que haveria uma, duas, três e até quatro edições datadas de 1572. Debateu-se com igual intensidade qual das edições seria a primeira. A solução que tem predominado no campo foi desenvolvida ao longo dos anos com contribuições de diversos estudiosos, recebendo formulação cabal na obra de Tito de Noronha em 1880. Segundo esta hipótese, haveria duas edições, uma sendo edição pirata impressa ainda no século XVI. Longe de encerrar o debate, no entanto, o assunto continuou a ser revisitado por diversos estudiosos nos séculos XX e XXI. Hoje, a crítica especializada encontra-se dividida entre os que ainda sustentam a hipótese de Noronha e os que defendem ter havido uma única edição que sofreu mutações graduais. Dentre os que consideram haver apenas uma edição de 1572, figuram Kenneth David Jackson (1985, 1991, 2003, 2005), Vitor Aguiar e Silva (2008), Valeria Tocco (2012) e Hélio Alves (2001, 2015). Já dentre os que consideram haver duas edições, contam-se Leodegário de Azevedo (2007), Artur Anselmo (2002), João Ruas (2009), João Luís Lisboa (2014) e Rita Marnoto (2022). Nossa visão está detalhada em Penafiel (2022).

O presente estudo é fruto de um projeto de pesquisa em andamento sobre o épico camoniano nos séculos XVI e XVII e a história da imprensa em Portugal.² Três áreas são enfocadas. Em primeiro lugar, procuramos conduzir a análise material do maior número possível de exemplares datados de 1572. Trinta e oito exemplares já foram estudados e esperamos consultar nos próximos meses outros dois exemplares. Há ainda exemplares em mãos de colecionadores privados mas que nem sempre são acessíveis à investigação científica. Em segundo lugar, estamos fazendo a colação textual entre os exemplares datados de 1572 e as dez edições portuguesas, em Português, publicadas antes da edição d’*Os Lusíadas* de Faria e Sousa de 1639.³ Temos também conduzido análise material de alguns exemplares dessas edições, com especial atenção às edições em quarto, por se assemelharem fisicamente às de 1572. A terceira área de interesse é o impressor António Gonçalves, acerca de quem se sabe ainda muito pouco. Temos catalogado e examinado exemplares das obras publicadas por sua oficina, tentando reconstituir os materiais disponíveis e seu *modus operandi*.

As próximas páginas irão se circunscrever a um ponto específico: como os estudiosos desenvolveram o debate em torno das edições datadas de 1572 entre os anos de 1817 e 1880. As duas edições receberam diferentes nomes ao longo dos séculos, sendo a terminologia proposta por Wilhelm Storck, *E* e *Ee*, a mais difundida. Embora a terminologia e as distinções entre *E* e *Ee* possam ser melhoradas e matizadas, por questões de praticidade, empregaremos as siglas tradicionais neste estudo. Registrando aqui todo o respeito pelos estudiosos que adotam entendimento contrário, serão referidas duas

² As áreas de interesse e os últimos desenvolvimentos deste projeto foram apresentados durante o 13º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Roma 2021.

³ São elas dos anos de 1584, 1591, 1597, 1609 (duas com a mesma data), 1612, 1613, 1626, 1631 e 1633.

edições, uma vez que serão discutidas as hipóteses de estudiosos que, majoritariamente, entendiam haver duas edições.

2. O debate de 1817 a 1880

Joze Maria de Souza-Botelho, mais conhecido pelo título de Morgado de Mateus, publicou em 1817 sua edição d'*Os Lusíadas* que era, em grande parte, uma resposta à edição de Faria e Sousa e que ele entendia contaminada textualmente. Ele via nas duas edições de 1572 as versões mais puras, sendo todas que se seguiram inferiores. Portanto, o estudo das edições de 1572 era um meio para alcançar outro fim. Mesmo assim, se Faria e Sousa plantou as sementes do debate, o Morgado de Mateus deu-lhe corpo, na medida em que é muito mais detalhado e matizado.

Para o Morgado de Mateus, a primeira edição (posteriormente chamada *E*) foi impressa em 1572, esgotou-se imediatamente, sendo reeditada no mesmo ano. Neste aspecto, ele repetiu mecanicamente Faria e Sousa. Seu avanço se deu quando foi descritivo. Ele reuniu informação de seis exemplares mas, àquela altura, só teve acesso a dois, ambos da edição *E* e iguais exceto por quatro fólios (uma folha). Foi o primeiro a descrever *E*: transcreveu as informações da folha de rosto, aludiu à xilogravura em termos genéricos e chamou-a incorretamente de oitavo. Sem acesso direto a exemplares de *Ee*, obteve por correspondência com Joaquim José da Costa de Macedo informações que lhe permitiram distinguir as duas edições.

No contexto do que existia até então, as distinções publicadas pelo Morgado de Mateus foram importantes. Ele foi o primeiro a fornecer detalhes reais e concretos, incluindo descrição bibliográfica, ainda que superficial, e leituras variantes entre *E* e *Ee*. Contudo, a distinção que traçou era baseada em informações de segunda mão e dados muito limitados. Os dados bibliográficos referiam os dois

primeiros fólhos não numerados, as leituras variantes incluíam os fólhos 1r a 5r.

As variantes textuais compiladas por Macedo comparavam trinta e quatro versos do Canto I. Apenas uma variante pode ser considerada uma diferença textual: «Entre» *versus* «E entre» no verso 7 da primeira estância. Todas as outras diferenças listadas referiam-se a variações ortográficas. Presume-se que a conclusão pretendida por Macedo em sua correspondência era que, de fato, havia duas edições datadas de 1572. A conclusão a que chegou o Morgado de Mateus, porém, foi outra: as diferenças entre as duas edições seriam desprezíveis para quem buscasse fazer uma nova edição d'*Os Lusíadas*. *E* e *Ee* seriam igualmente adequadas ao seu trabalho. Infelizmente, o Morgado de Mateus manteria essa posição anos depois, mesmo diante de dados conflitantes.

Se o Morgado de Mateus aceitou acriticamente que *E* e *Ee* de fato datavam de 1572 e repetiu a hipótese de Faria e Sousa de que a primeira edição teria se esgotado naquele ano, foi, contudo, crítico quanto à ordem das edições. Ele chamou de «tradição vaga» originada com Faria e Sousa a ideia de que a segunda edição teria sido corrigida por Camões. Para o Morgado de Mateus, ninguém havia ainda demonstrado qual edição é mais precisa, nem se alguma o é. A lista de Macedo sugeria que as diferenças eram principalmente ortográficas e, portanto, irrelevantes. Erros tipográficos teriam maior interesse, mas tampouco seriam suficientes para estabelecer qual a primeira edição. Nisto, o Morgado de Mateus foi lúcido, pois não havia ainda dados suficientes para estabelecer a cronologia das duas edições.

Havia também certas sutilezas que tornavam a situação ainda mais complexa. O Morgado de Mateus sabia existir erros tipográficos exclusivos a uma e outra edição (p.381). Isso, por si só, desafiava a hipótese de uma segunda edição corrigida. Além disso, ele identificou três impressões distintas de uma mesma folha (quatro fólhos),

o que poderia questionar a simples distinção dos exemplares em duas categorias estanques (p.380). Menos feliz foi a afirmação de que *E* seria cópia direta de um manuscrito de Camões. Tratava-se de uma inferência fantasiosa, já que faltavam indícios mínimos que autorizassem tal conclusão.

O Morgado de Mateus também supunha que Camões, sendo indigente, teria vendido o seu manuscrito e direitos de publicação a um editor. Nesse caso, a segunda edição talvez não fosse uma versão corrigida por Camões, como afirmara Faria e Sousa, mas uma versão não autorizada a cargo de terceiros. Assim, o Morgado de Mateus supunha que a primeira (*E*), e não a segunda edição (*Ee*), seria a mais fiável (pp.ii, 380).

Por fim, o Morgado de Mateus conjecturou, sem qualquer evidência, que o exemplar que possuía de *E* era um exemplar da verdadeira primeira edição. É uma curiosa coincidência que tanto o Morgado de Mateus como Faria e Sousa tenham iniciado suas investigações com acesso exclusivamente a *E*, supondo ser esta a primeira edição, e só tendo acesso muito mais tarde a exemplares de *Ee*. Tal coincidência teve impacto relevante pois, ao longo do século XIX, *E* continuará a ser reputada a primeira edição, a despeito da falta de provas e de toda a complexidade já antevista pelo Morgado de Mateus.

Na segunda edição de sua obra (1819), o Morgado de Mateus modificou e acrescentou novos dados ao debate. Obtivera, finalmente, acesso a um exemplar de *Ee*. Conhecimento de primeira mão de exemplares das duas edições permitiu ao Morgado de Mateus ser muito mais preciso em sua descrição bibliográfica e na comparação textual do que o fora em 1817.

No que respeita às leituras variantes, o Morgado de Mateus propunha três categorias de diferenças entre *E* e *Ee*: ortografia, erros tipográficos, variantes textuais propriamente ditas. Quanto ao primeiro grupo, ele listou diferenças na grafia, pontuação e acentuação

de palavras extraídas dos dez Cantos. Quanto ao segundo grupo, ele afirmou que *E* teria 160 erros tipográficos e *Ee*, 133. Destes, 80 erros tipográficos seriam comuns às duas edições, 80 seriam exclusivos de *E* e 53 exclusivos de *Ee*. A lista publicada, não exaustiva, destes erros também cobre os dez Cantos. Finalmente, quanto a variantes textuais, ele também publicou uma lista de exemplos tirados dos dez Cantos.

Se considerarmos as três listas no contexto de seu tempo, é preciso reconhecer que eram, de longe, as mais completas e abrangentes já publicadas. Percebe-se como as três categorias propostas se distinguiriam, ao menos hipoteticamente: variações ortográficas seriam variações irrelevantes ou casos em que ambas as leituras de *E* e *Ee* seriam aceitáveis. Erros tipográficos seriam, presumivelmente, situações em que o Morgado de Mateus identificou como sendo leituras deficientes de *E*, de *Ee*, ou deficientes em ambas as edições. Variantes textuais seriam casos em que as duas edições apresentariam diferenças significativas, sem que qualquer delas se impusesse como obviamente melhor. Contudo, na prática, ou as três distinções foram muito artificiais ou o Morgado de Mateus acabou por se confundir com elas.

A primeira categoria é a mais simples, mas é também a menos importante. A lista de variantes elaborada por Macedo, publicada em 1817, também focava em variações ortográficas, mas fora elaborada em outro contexto: pretendia provar a existência de duas edições distintas, como referido acima. Já o Morgado de Mateus não buscava demonstrar a existência de duas edições a partir da comparação ortográfica. Em vez disso, a lista levava-o a concluir que a ortografia do século XVI era flutuante, admitindo variações quer dentro de uma mesma edição quer comparativamente entre as duas edições. Isso, contudo, já havia sido dito e repetido por ele antes. Cremos que essa lista é melhor compreendida no contexto de uma defesa das decisões ortográficas que ele mesmo tomou em

sua edição e que haviam sofrido críticas. Tem, portanto, pouca ou nenhuma relevância para o debate das duas edições.

A segunda lista apresenta alguns casos que parecem pertencer mais à primeira lista: «çevadas» (1ª ed.) *versus* «cevadas» (2ª ed.); «guido» (em vez de «Guido», nome próprio) e «Emisperio» (em vez de «Emispherio») em ambas as edições. Além disso, a qualidade das leituras variantes listadas varia, havendo casos muito insignificantes misturados a erros que mereciam mais atenção. O Morgado de Mateus não extraiu maiores conclusões, tarefa que recaiu sobre investigadores que o seguiram, que se detiveram, por exemplo, sobre erros no cabeçalho («Canto Quinto» em lugar de «Canto Sexto», incorreto em ambas as edições); erros tipográficos («Qut» em lugar de «Que», em ambas as edições); palavras sem sentido («pradrupedante» em lugar de «quadrupedante», em ambas as edições).

A terceira categoria também cobre uma ampla gama de situações. Em um extremo, há pelo menos um caso («resonando» *versus* «resoando») que poderia pertencer à primeira lista. Em seguida, há variantes menores e insignificantes («do» *versus* «de»). Depois, há variações em que, de fato, ambas as palavras são admissíveis semanticamente («Começaram» *versus* «Tornarão», «cantar» *versus* «contar»). Por fim, no extremo oposto, há casos em que *Ee* apresenta leituras claramente superiores a *E*. São casos de *lectio difficilior* e opções metricamente superiores («mostrais» *versus* «amostrais»). E dentro deste último grupo, há ainda um subgrupo de leituras variantes ainda mais surpreendente, pois fica claro que *E* consistentemente apresenta maior incompreensão de nomes e alusões eruditos, que foram compreendidos pelo tipógrafo de *Ee*. Estes incluem «Phebo» *versus* «Phebe» e «Capitam» *versus* «Cipião», sendo este último erro tão óbvio, que o próprio Morgado de Mateus já o corrigira em 1817, sem sequer recorrer a *Ee*. Infelizmente, a primeira lista também incluía pares de leituras que caberiam mais neste último subgrupo, como o par «Maria» *versus* «Maia».

Por fim, não resta claro o que o Morgado de Mateus pretendia alcançar com as duas últimas listas. Ele menospreza bruscamente as leituras variantes que compilara, sem discuti-las ou analisá-las a fundo (1819, pp.384-385). É como se seu foco deixasse de ser o estudo das edições de 1572 e passasse a ser uma resposta ao que ele percebia como críticas negativas à sua obra. Duas opiniões expressas em 1817 – a de que as leituras variantes seriam irrelevantes e de que *Ee* não possuiria leituras obviamente melhores – foram reafirmadas em 1819, mas os dados que ele apresentava então, se olhados atentamente, solapavam essas propostas.

Como fazer um balanço justo dos contributos trazidos pelo Morgado de Mateus para o cenário científico? A resposta não é fácil. Por um lado, ele eclipsou completamente Faria e Sousa. O Morgado de Mateus é particularmente cândido quanto aos livros a que teve acesso em 1817, às descobertas em 1819 e ao modo como conduziu as suas investigações.

Além disso, o Morgado de Mateus mistura um raciocínio crítico agudo com certa ingenuidade. Jamais questionou a premissa de que ambas as edições teriam sido impressas em 1572, baseando-se puramente no ano impresso nas folhas de rosto dos exemplares, ao passo que outros pesquisadores colocaram essa possibilidade em cheque. Presume que *E* seria a primeira edição, talvez se fiando em Faria e Sousa – muito embora em 1817 se apresentasse mais crítico quanto a isto. Tampouco é fundamentada a hipótese de que a pontuação de Camões estava representada em seu exemplar de *E*.

Mesmo assim, o Morgado de Mateus publicou a primeira lista de leituras variantes recolhida em primeira mão a partir de *E* e *Ee*. Se as listas não eram exaustivas, eram eloquentes por si e abrangiam todos os dez Cantos. Sua descrição bibliográfica também foi pioneira, embora se concentrasse em dois fólios (página de rosto, alvará e censura).

Além disso, em 1817, ele já notava que uma folha específica havia sido impressa não em duas, mas em três versões diferentes. Em 1819, ele percebeu outra peculiaridade: a cópia que consultara de *Ee* possui quatro fólhos (uma folha) de *E*. Tais detalhes já apontavam para certa dificuldade em dividir os exemplares em duas categorias estanques, mas eles se perdem em meio a muitas outras informações. O Morgado de Mateus não viu o potencial de suas próprias descobertas, que vieram a ser exploradas a partir do fim do século XX em diante, quando a crítica irá questionar a fundo a hipótese de duas edições. Problemas importantes mas que, como temos defendido (Penafiel, 2022), não dizem respeito ao número de edições, mas à melhor maneira de classificar os exemplares.

Por fim, convém relembrar que o Morgado de Mateus não encarava o problema das duas edições como um problema independente, mas como uma questão auxiliar dentro de sua verdadeira obra: a edição d'*Os Lusíadas*. Ele foi cáustico em relação a quase todos os demais editores. Nesse contexto, ele subestima – diríamos excessivamente – as variantes textuais entre *E* e *Ee*, como também as registradas em outras edições dos séculos XVI e XVII. Tais variantes podem ser de pouco valor ao editor contemporâneo d'*Os Lusíadas*, mas são certamente úteis e significativas para quem deseje reconstituir um pouco a história d'*Os Lusíadas*.

Se desconsiderarmos a resenha de Francisco Solano Constancio (1819) – que não discutimos nesta sede por questões de espaço – o próximo passo foi dado por Sebastião Francisco de Mendo Trigo (1823). Para ele, a questão das edições de 1572 não estava subordinada ao trabalho editorial, era um problema autônomo: qual seria a primeira edição e qual ofereceria a melhor versão textual? Trigo, portanto, dá início a um divórcio entre o projeto de oferecer a melhor edição d'*Os Lusíadas* quanto possível e o debate acadêmico sobre as edições de 1572 como discussão autônoma e valiosa por si só. Com o passar do tempo, os estudiosos irão se entregar cada

vez mais ao debate, sem qualquer intenção de aplicar os resultados a novas edições d'*Os Lusíadas*. Para ele, *Ee* seria a segunda edição corrigindo muitos, embora não todos, os erros de *E*, sendo assim preferível como base para futuras edições.

Trigoso se destaca por seu interesse em integrar outras edições d'*Os Lusíadas* no debate. Quando o Morgado de Mateus aludiu a outras edições dos séculos XVI e XVII, buscava mostrar a inferioridade destas face às edições datadas de 1572. Já Trigoso registrou o que entendia serem cinco edições distintas impressas no século XVI: duas datadas de 1572 e as edições de 1584, 1591 e 1597. Ele demonstrou como as três últimas ofereciam o texto modificado, propondo que apenas em 1609 o texto d'*Os Lusíadas* se apresentou satisfatório novamente (pp.196-197). Hoje, a inferioridade textual dessas edições é reconhecida pela crítica, mas Trigoso parece ter sido o primeiro a documentar este fenômeno. A partir daí ele embarca em um longo relato conjectural sobre como os padres jesuítas e o círculo mais próximo ao monarca português eram hostis a Camões. Trigoso observou que *Os Lusíadas* foi publicado a intervalos de aproximadamente seis anos, exceto entre 1572 e 1584, havendo entre essas edições um lapso cronológico de doze anos. Começa então a interrogar se *E* e *Ee* teriam de fato sido impressas em 1572. Até então, ninguém jamais questionara essa premissa.

Trigoso foi capaz de expressar com clareza invulgar talvez o maior desafio que as edições de 1572 oferecem aos especialistas:

Em que consistio pois, e qual foi o motivo desta especie de fingimento, em que por hum lado se procurou que as Edições ficassem semelhantes, e pelo outro se lhe fizerão alterações taes, que se não podião equivocar huma com a outra? (1823, p. 194)

Vale dizer, *E* e *Ee* são muito semelhantes e muito diferentes ao mesmo tempo para autorizarem uma explicação simples. Por exemplo,

duas xilogravuras distintas foram empregadas nas folhas de rosto, além de diferenças textuais que, em princípio, seriam evitáveis. A solução desenhada por Trigoso é a de que *Ee* seria um «arremedo» e «fingimento», tentando se fazer passar por *E*, embora ele ainda afirme que *Ee* não seria uma edição pirata ou clandestina. Para alcançar este delicado equilíbrio, Trigoso supõe, a partir de informações contidas no alvará, que Camões pretendia ampliar e aprimorar seu poema após a primeira edição (1823, p.168). Ele propôs que *E* teria se esgotado, não em 1572, mas pouco depois. Dado o ambiente hostil a Camões, traçado por Trigoso, e a forma como as edições posteriores foram censuradas, imaginou que Camões teria sido forçado, pelo clero e pela corte, a alterar o texto contra a sua vontade quando da sua re-edição. Para evitar alterações radicais, Camões teria preferido fazer pequeníssimas correções ao texto de *E* (pp.199-201), tendo António Gonçalves impresso *Ee* às escondidas, como se fosse *E*. Ele conjecturou que, se Camões tivesse tido maior liberdade, teria melhorado e ampliado ainda mais o poema, mas as condições após 1572 só permitiam que fizesse as mais discretas correções.

A capacidade de Trigoso de questionar opiniões cristalizadas deveras impressiona. Isso constitui outro marco para o debate. Contudo, outros aspectos de sua solução são menos felizes. O ambiente fortemente hostil que ele pinta contra Camões beira uma teoria de conspiração. *Os Lusíadas* foi desfigurado nos anos subsequentes, fato bem documentado por Trigoso, mas isso não quer dizer que o processo de alteração textual tenha começado em vida de Camões. Além disso, ainda que Camões pretendesse aprimorar e ampliar *Os Lusíadas*, isso seria apenas uma intenção, que em nada nos obriga a supor que a segunda edição seria uma versão melhorada da primeira. Por fim, o Morgado de Mateus já havia apresentado certa pergunta sensata: como podemos sequer saber se Camões teria supervisionado ambas as edições? Trigoso não responde, apenas presume a participação direta de Camões.

Trigoso apresenta, no entanto, um argumento cronológico muito sólido: o alvará da coroa para imprimir a obra é datado de setembro de 1571. Após essa data, todo o livro ainda teria que ser composto, impresso e submetido ao Inquisidor para aprovação. É improvável que o livro se esgotasse e passasse por todo esse processo novamente antes do fim de 1572. Assim, diz Trigoso, é improvável que a segunda edição seja de 1572.

Quanto à cronologia relativa de *E* e *Ee*, Trigoso repetiu que *E* seria a primeira, mas discordou do Morgado de Mateus ao considerar *Ee* como melhor e preferível como base para futuras edições. Tal como o Morgado de Mateus, Trigoso é a princípio crítico quanto à autoridade de Faria e Sousa. O argumento que apresenta, infelizmente, é mera repetição de Faria e Sousa: se um autor publica duas edições em vida, a segunda é preferível já que, presume-se, é uma oportunidade para corrigir os erros da primeira. Vimos como, em 1817, o Morgado de Mateus já tinha afirmado claramente que tanto primeira como segunda edições podem ser mais precisas, e portanto não se pode resolver o problema *a priori*. Há também para nós uma pergunta adicional: pode-se de fato considerar *Ee* melhor *tout court*? Os dados compilados pelo Morgado de Mateus sugeriam que passagens específicas seriam preferíveis em *E*, outras em *Ee*, outras passagens seriam diferentes sem que nenhuma fosse obviamente melhor, e algumas passagens figuram incorretas em ambas. Trigoso respondeu a isso tentando mostrar que *Ee* por vezes corrigia *E* e por vezes repetia erros de *E*.

Seguindo-se a Trigoso, Giovanni Battista Mabellini, mais conhecido como Mablin, irá contrapor-se à preferência do Morgado de Mateus por *E* (1826). Seu objetivo era mostrar que *Ee* seria mais correta e suas leituras, quando diferentes de *E*, deveriam ser preferidas. Após considerações gerais no início, a maior parte do estudo analisa detidamente vinte e nove pares de leituras entre *E* e *Ee* já levantadas pelo Morgado de Mateus (1826, pp.11-68). Mablin demons-

trou, numa época em que nenhuma dessas leituras era percebida como obviamente superior, que *Ee* consistentemente oferecia as melhores leituras. O fim do estudo (1826, pp.69-75), de forma mais sucinta, menciona outras quinze leituras em que, também, *Ee* seria preferível.

O contributo de Mablin reside na parte central de seu estudo em que se debruça sobre as vinte e nove variantes. Nesta seção, a análise é sólida e erudita. Sua discussão sobre língua e gramática é particularmente esclarecedora e ainda tem valor atual. O rigor com que conduziu a discussão também não tinha precedente. Essas variantes, precisamente por não serem obviamente superiores, incidem sobre questões linguísticas menores e até triviais, não afetando, de forma significativa, a leitura d'*Os Lusíadas*.

Ainda que se possam questionar algumas posições de Mablin pontualmente, no conjunto, ele foi capaz impulsionar o debate adiante. O Morgado de Mateus foi o brilhante pioneiro que documentou o quanto *E* e *Ee* diferiam, argumentando ainda que nenhuma era obviamente melhor e, por uma questão de prudência, *E*, a suposta primeira edição, seria preferível. Com Mablin, temos uma demonstração bem fundamentada de que *Ee* é superior em algumas passagens, preferível em outras e, em alguns casos, indiferente. Restava demonstrar se haveria casos em que *E* seria preferível. Mas, como quer que fosse, Mablin fez uso competente dos dados coligidos pelo Morgado de Mateus.

A obra de Mablin é erudita, mas nela falta algo que se encontra no estudo de Trigoso. Referimo-nos especificamente à capacidade de Trigoso de questionar a visão acadêmica já cristalizada, ao passo que Mablin é mais passivo. A título de exemplo, Mablin afirma que Faria e Sousa foi o primeiro a declarar a existência de duas edições datadas de 1572, mas que a descoberta ocorrera depois dos seus comentários de 1639 (1826, p.9). Talvez a observação lhe facultasse dar um passo adiante: seria *E* realmente a primeira edição? Pois esta opinião se

ancorava em grande medida na descoberta tardia de Faria e Sousa e poderia ter sido posta em dúvida. Porém Mablin não foi tão longe.

Deve-se notar também certo raciocínio circular que afeta negativamente o estudo de Mablin. Ele parte do pressuposto de que Camões seria o responsável pelas correções operadas em *Ee*. A sua análise das leituras variantes serve então para provar que Camões era o responsável pelas correções. Em última análise, ele não consegue decidir se o envolvimento de Camões é uma premissa ou uma conclusão. Isso impacta sua análise, que por vezes não flui livremente, sendo guiada a um objetivo pré-estabelecido. Em alguns casos, a solução simples é a de que algumas leituras variantes são meros erros tipográficos sem qualquer motivação.

Após Mablin, as discussões em torno das duas edições ficaram marcadas por paradoxos lógicos, conforme os estudiosos tentavam harmonizar os vários contributos alcançados no século XIX. Por exemplo, José Victorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro afirmaram que *Os Lusíadas* foram publicados duas vezes em 1572, porque *E* apresentava muitos erros tipográficos. *Ee* teria corrigido erros sem importância, repetido erros importantes, além de apresentar alguns erros próprios. Em seguida, Feio e Monteiro expressam perplexidade com o fato de que Camões pudesse ser responsável por correções feitas em *Ee* e que ainda assim veio à luz imperfeita (1834, I, pp. IX-XIII, pp.377-396).

Em 1848, José Feliciano de Castilho escreveu um estudo que tocava em vários aspectos dignos de nota acerca das edições datadas de 1572. A obra parece ter circulado em manuscrito, vindo a ser publicada apenas em 1880. A primeira parte é a mais longa e a que guarda mais atualidade. Trata especificamente de um exemplar então possuído pelo Imperador D. Pedro II do Brasil, e atualmente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro. A segunda parte, menos relevante hoje, teve certo papel no século XIX em avançar os debates em torno de *E* e *Ee*.

Castilho sabia de dezessete exemplares datados de 1572, dos quais teve acesso a seis. Ao contrário da opinião vigente, propôs a existência de três ou talvez quatro edições datadas de 1572. Apenas uma seria realmente daquele ano, sendo as demais fraudes a cargo do próprio António Gonçalves.

Embora marcadamente diferente, a hipótese de Castilho não é escorada em argumentos originais. A sua demonstração de que só haveria uma edição impressa em 1572 é composta por argumentos reciclados de Trigo. Além disso, os exemplares consultados por Castilho são referidos, por ele mesmo, como sendo exemplares ou da primeira ou da segunda edição. Nenhum exemplar consultado por Castilho representaria a terceira edição, edição essa imaginada a partir da literatura acadêmica publicada à época. Em grande medida, percebe-se que o estudo de Trigo, tal como publicado, oferecia transcrições que não eram muito fiéis aos originais, em especial do ponto de vista ortográfico. As discrepâncias entre os originais consultados por Castilho e as transcrições de Trigo levavam à suposição de três ou quatro edições diferentes.

Em 1861, Antonio da Silva Tullio publicou um estudo, curto e medíocre, sobre as edições de 1572. Em grande parte, Tullio se limita a citar a literatura acadêmica pré-existente. Seu interesse reside no fato de Tullio, incorporando as observações de Castilho, formular uma hipótese radicalmente diferente: haveria apenas uma edição. Era a primeira vez que a hipótese era aventada desde a obra do Morgado de Mateus.

Para Tullio, todos os exemplares conhecidos seriam de responsabilidade de António Gonçalves, todos impressos em 1572, havendo apenas «diversas tiragens» de determinadas folhas. Ele argumentou que as leituras variantes documentadas não permitiriam uma divisão em dois grupos bem definidos e que os erros de *E* se repetem em *Ee*. São argumentos sustentáveis. Tullio concluiu que, ao invés de uma segunda edição, *Ee* seria meramente um estado mais correto de

E. Supunha que o impressor teria introduzido correções na fôrma tipográfica, enquanto imprimia o poema, e que isso explicaria por que certos exemplares pareceriam mais corretos do que outros.

O último marco no desenvolvimento do debate no século XIX é o pequeno livro de Tito de Noronha, publicado em 1880. Seu último capítulo concentra as ideias mais originais e atuais dessa obra. Noronha rejeita as hipóteses de Castilho e Tullio, reafirmando a existência de duas edições datadas de 1572.

A Castilho, ele responde que alguns exemplares poderiam ter folhas ou cadernos de ambas as edições ou de edições posteriores. Esses fenômenos podem dar a impressão equivocada de que haveria mais de duas edições. É importante frisar, no entanto, que Noronha não chegou a analisar exemplares nem documentar tais fenômenos, ele apenas aventou a possibilidade. A Tullio, ele responde se reportando às muitas leituras variantes documentadas pelo Morgado de Mateus.

Trigoso foi o primeiro a propor um argumento fundamentado acerca da improbabilidade de *E* e *Ee* serem ambas de 1572. Noronha ofereceu um caminho alternativo para chegar à mesma conclusão: António Gonçalves não seria muito produtivo para imprimir duas edições do mesmo livro em um único ano, além de outros dois títulos. Além disso, o poema não teria sido particularmente bem recebido à época a ponto de esgotar-se em 1572. É proposta sustentável, porém menos atraente do que a de Trigoso.

A obra de Noronha trata também de outras edições d'*Os Lusíadas*, e revela especial interesse pela edição de 1613, anotada por Manuel Correa (1880, pp.47-52). Noronha argumentou que a edição de 1613 copiou o texto de *Ee*. Manuel Correa teria sido amigo de Camões, portanto, conclui Noronha, a edição de 1572 conhecida por Correa tem de ser aquela publicada por Camões. Este é o primeiro indício para Noronha de que *Ee* teria o texto aprovado por Camões.

Noronha então busca demonstrar como a edição de 1584 alterou radicalmente o texto – algo que já havia sido demonstrado por Trigo. Trigo, contudo, defendeu que a edição de 1584 era baseada tanto em *E* como em *Ee*. Noronha, ao contrário, afirma que a edição de 1584 tem apenas uma leitura coincidente com *E*, contra dezanove coincidentes com *Ee*. Conclui assim que a edição de 1584 foi baseada apenas em *Ee*.

Na contramão da opinião vigente, Noronha concluiu que uma edição datada de 1572 não teria sido impressa por António Gonçalves. Lembre-se que Trigo propusera que *Ee* seria uma fraude a cargo de António Gonçalves em outro ano. Noronha, por sua vez, propôs que a edição pirata teria sido impressa por outro tipógrafo. Ele argumentou que se António Gonçalves fosse o responsável por *E* e *Ee*, ele teria usado a mesma xilogravura na folha de rosto e o mesmo tipo ao longo do livro, quando, na verdade, tanto a xilogravura como o tipo são diferentes quando se compara *E* e *Ee*. Parece-nos que Adamson (1836, pp.53-54) foi o primeiro a formular o argumento a respeito da xilogravura. Ainda assim, Noronha provavelmente desconhecia a obra de Adamson e parece ter elaborado o argumento mais tarde, de forma independente.

Uma vez aceita a hipótese de que uma edição datada de 1572 não foi sequer impressa por António Gonçalves, uma outra hipótese, mais radical, se impõe como corolário natural. A própria cronologia de *E* e *Ee*, repetida desde Faria e Sousa, desabou. A verdadeira primeira edição, diz Noronha, é *Ee*, ao passo que *E* é a edição pirata e, na verdade, não a segunda, mas a terceira edição d'*Os Lusíadas*, impressa após 1585.

Noronha soube questionar o consenso acadêmico da época com argumentos lúcidos. Em primeiro lugar, *Ee* não poderia ter sido corrigida por Camões uma vez que as leituras variantes que lhe são próprias não são tão significativas e, ao mesmo tempo, ambas as edições apresentam erros comuns, que Camões certa-

mente teria corrigido em *Ee* se esta fosse realmente uma edição melhorada. Noronha resolveu portanto um paradoxo já encontrado por Feio e Monteiro. Em segundo lugar, supunha-se que *E* seria a primeira edição quase que exclusivamente por conta da opinião de Faria e Sousa. Noronha lembrou que o único argumento de Faria e Sousa é o de que a segunda edição de uma obra publicada em vida é sempre mais correta, argumento falacioso. Pode-se dizer, portanto, que Noronha foi o primeiro a analisar essa questão criticamente.

O fato de a crítica precedente não ter fundamentado adequadamente a anterioridade de *E* sobre *Ee* não implicava, por si só, que *E* não poderia ser a primeira edição. Neste ponto, Noronha soma sua crítica a seus argumentos anteriores: as edições de 1613 e de 1584 teriam tido acesso à edição impressa por António Gonçalves, tradicionalmente tida por segunda edição. Esta edição também era considerada mais correta e seria razoável supor que se baseou, portanto, diretamente no manuscrito de Camões, ao passo que a pirata deveria se basear na primeira edição, reproduzindo seus erros além de cometer alguns erros próprios. O raciocínio é plausível, embora a situação das leituras variantes talvez seja mais complexa do que Noronha admita.

Além desses argumentos, Noronha acrescenta outros ainda: a xilogravura utilizada na folha de rosto de *Ee* não havia sido feito sob encomenda para *Os Lusíadas*, mas ocorre em livros impressos por Germão Galharde desde 1551. Galharde morreu em 1560 e sua viúva continuou a imprimir até 1563. Já António Gonçalves imprimiu seu primeiro livro em 1568. Noronha propôs que António Gonçalves teria comprado a oficina tipográfica de Galharde e utilizado n'*Os Lusíadas* a xilogravura que Galharde possuía. Essa xilogravura corresponde àquela de *Ee*. Ele afirma ainda que o tipo itálico de António Gonçalves é idêntico ao de Galharde, apenas mais gasto, embora não especifique quais livros ele comparou.

Já *E*, por sua vez, teria sido impressa antes de 1586. Essa é a data em que André Lobato imprimiu a *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, obra que tem a xilogravura encontrada na edição *E*. Noronha propôs que esta xilogravura teria sido feita sob encomenda para a edição pirata, tendo sido reutilizada por Lobato em 1586. Noronha concluiu assim que a edição pirata d'*Os Lusíadas* teria sido impressa por André Lobato. A proposta de 1585 como data de sua provável impressão é baseada na premissa de que Lobato buscava competir com a recém-impressa e mutilada edição de 1584.

Os contributos de Noronha para a camonística foram profundos e significativos, embora valha a pena notar como alguns estudiosos anteriores – em particular Trigoso – o influenciaram, quando sua obra sugere um rompimento mais radical com a crítica existente. Em todo caso, a hipótese de Noronha foi aceite e gozou de grande sucesso, tornando-se a opinião dominante pela maior parte do século XX.

3. Conclusão

Buscou-se aqui traçar como se desenvolveu o debate em torno da primeira edição d'*Os Lusíadas* no século XIX. A partir do Morgado de Mateus, várias hipóteses foram se sucedendo, num processo dialético, em que cada autor acrescentava algo, até a hipótese final de Tito de Noronha. Essa narrativa é apresentada aqui de maneira condensada, dados os limites de espaço, e esperamos futuramente retornar à matéria em maiores pormenores.

A importância de compreender esse desenvolvimento hoje se explica à luz do rumo que o debate tomou nos fins do século XX. Como registrado no início, a crítica hoje se encontra dividida entre os que propõem a existência de uma única edição datada de 1572 e os que mantêm a hipótese de duas edições. Reconhecemos, como

entendeu Jackson e aqueles que adotaram a sua crítica, que não se pode dividir todos os exemplares datados de 1572 em apenas duas categorias estanques. Já propomos, em outro estudo, uma classificação dos exemplares que porventura dará conta da complexidade que apresentam.

Edição, contudo, é termo técnico da bibliografia material e entendemos que só se pode discutir o número de edições quando se discute quantas vezes as fôrmas tipográficas foram compostas. Quanto a isso, temos defendido que todas as fôrmas foram compostas independentemente duas vezes e que, portanto, estão caracterizadas duas edições, em que pese a complexidade de muitos exemplares específicos.

Assim, parece haver duas tarefas para os especialistas que optem por manter, hoje, a proposta de uma única edição de 1572. Em primeiro lugar, teriam de demonstrar que os exemplares datados de 1572 foram todos ou, na esmagadora maioria, impressos a partir das mesmas fôrmas tipográficas, ou então, definir em outras bases a expressão *edição*. Em segundo lugar, deveriam apontar com precisão onde reside o que foi chamado «mito» de duas edições. Ou seja, quais os equívocos ou as falácias nesse longo desenvolvimento intelectual que ocorreu entre 1817 e 1880. A nosso ver, o próprio processo da dialética acadêmica, ao longo do tempo, se encarregou de descartar os enganos pontuais: a hipótese de Noronha é, em grande parte, uma conquista coletiva. E o que se percebe é que, ao longo desse período, os especialistas já reconheceram, cada um à sua maneira, mas claramente, a dificuldade de classificar ou de dividir os exemplares datados de 1572 em duas categorias nítidas. É essa dificuldade, aliás, que motiva a variedade de hipóteses formuladas. Em todo caso, o número de edições e a complexidade que os exemplares apresentam são dois problemas que podem ser melhor compreendidos na medida em que houver discussões independentes.

Referências bibliográficas

- Adamson, J. (1836). *Bibliotheca Lusitana; or, Catalogue of Books and Tracts, relating to the History, Literature, and Poetry of Portugal: forming part of the library of John Adamson*. T. and J. Hodgson.
- Alves, H. J. S. (2001). *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- . (2015). O problema da edição princeps e as edições do século XVI. In J. A. C. Bernardes, *Camões nos prelos de Portugal e da Europa (1563-2000): a Biblioteca Camoniana de D. Manuel II: A Biblioteca Camoniana da Fundação da Casa de Bragança* [vol. 1] (pp.15-22).
- Anselmo, A. (2002). *Livros e Mentalidades*. Guimarães Editores.
- Azevedo Filho, L. (2007). *Os Lusíadas de Luís de Camões*. Livraria Francisco Alves.
- Castilho, J. F. (1880-1881). Memoria sobre o exemplar dos Lusíadas da bibliotheca particular de Sua Magestade o Imperador do Brazil. In *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro* [v. 8], (pp. 9-38).
- Constancio, F. S. (1819). Os Lusíadas etc. Nova Edição correcta, e dada á luz, conforme á de 1817, em 4º., por D. J. M. de Souza-Botelho etc. Paris 1819. I Tomo em 8º. *Annaes das Sciencias, das Artes, e das Letras*, Paris, v. IV, pt. 1, pp. 3-37; v. V, pt. 1, pp. 47-102.
- Faria e Sousa, M. (1685). *Rimas Varias de Luis de Camoens, Principe de los Poetas Heroycos y Lyricos de España*. Theotonio Damaso de Mello Impressor de la Casa Real [2 v].
- Feio, J. V. B. & Monteiro, J. G. (1834). *Obras Completas de Luis de Camões, Corretas e Emendadas*. Officina Typographica de Langhoff [3 v].
- Jackson, K. D. (1985). A Critical Edition of the 1572 Lusíadas: Preliminary Observations. In Belchior & Martínéz-Lopes, *Camoniana Californiana* (pp. 20-39). Santa Barbara.
- . (1991). Para uma edição crítica de Os Lusíadas, 1572: a contribuição dos exemplares mais raros. In *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (pp. 589-601). Lisboa.
- . (2003). *Camões and the first edition of The Lusíads [Os Lusíadas], 1572*. Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts.
- . (2005). Uma edição fac-similada d'Os Lusíadas, 1572 o caso das páginas trocadas. In *Gramática e Humanismo: actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres* [v. 2] (pp. 409-418).
- Lisboa, J. L. (2014). Uma, duas, quantas edições?. *Cultura*, 33, pp. 97-108.
- Mablin, (Giovanni Battista Mabellini). (1826). *Lettre à l'Académie Royale des Sciences de Lisbonne, sur le texte des Lusíades*. Treuttel et Würtz.
- Marnoto, R. (2022). *I Lusíadi di Luís de Camões*. Bompiani.
- Noronha, T. (1880). *A Primeira Edição dos Lusíadas*. Livraria Internacional de Ernesto Chardon.
- Penafiel, A. B. (2022). Os Lusíadas, 1572: the exemplars and the editions. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 138(3), pp. 898-942.

- Ruas, J. (2009). Os dois pelicanos. In *Os Lusíadas de Luís de Camões. Restauro da Primeira Edição de 1572* (pp. 21-65). Lisboa.
- Silva, V. A. (2008). A guerra dos pelicanos: O problema textológico da edição princeps de Os Lusíadas. In *A lira dourada e a tuba canora: novos ensaios camonianos* (pp. 23-54), Lisboa.
- Souza-Botelho, J. M. (Ed.). (1817). *Os Lusíadas, Poema Épico de Luís de Camões*. Firmin Didot.
- . (1819). *Os Lusíadas, Poema Épico de Luís de Camões*. Firmin Didot.
- Tocco, V. (2012). *Os Lusíadas: dos Manuscritos à Princeps*. Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.
- Trigoso, S. F. M. (1823). Exame critico das primeiras cinco Edições dos Lusíadas. In *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa* (pp. 167-212), Lisboa, v. 8, pt. 1.
- Tullio, A. S. (1861). Fac-simile do rosto da primeira edição dos *Lusíadas*, 1572. In *Archivo Pittoresco: Semanario Illustrado* (pp. 173-175, 183-184, 191-192), Lisboa, v. 4.

DA LITERATURA, DO AMOR E DAS SÍNTESES TANATOLÓGICAS

LITERATURE, LOVE AND THANATOLOGICAL SYNTHESSES

Dionísio Vila Maior

Universidade Aberta,

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias,

Departamento de Humanidades

<https://orcid.org/0000-0002-5425-0051>

RESUMO: A partir de Jorge Luís Borges, procuraremos desenvolver uma reflexão sobre a presença da «morte» na literatura ocidental e, mais especificamente, na literatura portuguesa moderna e contemporânea (com especial incidência nos Modernistas e em José Saramago), signo esse assumido como noção implica na habilidade de entender, polifonicamente, a «morte do Homem» e a «morte de Deus» como noções comprometidas, entre outras, com: a inquietação existencial e metafísica da finitude; a relação com a ideia de absoluto; a sensação de concretização de uma liberdade (im)perfeita; a desmitologização e a falência das grandes narrativas humanistas; a despossessão linguística e literária do sujeito a que, paradoxalmente, conduz uma profunda consciência que o sujeito tem de si; a relação entre o sujeito individual e a coletividade; a consciência neófito da «imortalidade cósmica» que decorre da mais profunda intuição tanatológica.

Palavras-chave: morte, literatura, Jorge Luís Borges, José Saramago, modernismo.

ABSTRACT: Starting from Jorge Luís Borges, we will seek to develop a reflection on the presence of «death» in Western literature and, more specifically, in modern and contemporary Portuguese literature (with special focus on the Modernists and José Saramago). With this reflection, I will try to understand, polyphonically, the «death of Man» and the «death of God» as notions committed, among others, to: the existential and metaphysical uneasiness of finitude; the relation with the idea of absolute; the sensation of concretion of an (im)perfect freedom; the demythologization and bankruptcy of the great humanist narratives; the linguistic and literary dispossession of the subject to which, paradoxically, leads a deep awareness that the subject has of itself; the relationship between the individual subject and the collectivity; the neophyte awareness of «cosmic immortality» that stems from the deepest thanatological intuition.

Keywords: death, literature, Jorge Luís Borges, José Saramago, modernism.

1.

Maurice Blanchot – no texto «*La littérature et le droit à la mort*», de 1947 – lembra que morrer é uma «preocupação nossa»; e continua, dizendo que a morte «[...] est en nous, comme notre part la plus humaine; [...] l'homme ne la connaît que parce qu'il est homme [...]». Mais mourir, c'est briser le monde; c'est perdre l'homme, anéantir l'être; c'est donc aussi perdre la mort [...]» (Blanchot, 1949, p.325).

Aceitar estas noções significa aceitar a literatura como um espaço de liberdade. E porquê? Porque, pela literatura, o homem pode representar a sua morte. O homem, enquanto ser vivo e criador de sentidos, tem o privilégio de poder falar a morte; se morre, deixa de poder falá-la; ao morrer, extingue-se-lhe o horizonte da morte. Como lembra ainda Blanchot: «[...] quand je meurs [...], je ne suis plus capable de mourir [...]» (Ibid., p.325). O mesmo é dizer: não poder *pensar* ou *falar* sobre morte, não poder *representar* (litera-

riamente, artisticamente) a morte, equivaleria a subtrair ao homem a linguagem, a literatura, no fundo, a sua própria humanidade.

2.

E a literatura tão profusamente *representa* esse «momento extremo», nas palavras de Blanchot: desde Homero (com o canto XI da *Odisseia*) a Kafka (na paródia ao modo de encarar o além representada n' *O caçador Graco*), passando pelas histórias e contos populares d' *O Livro das Mil e Uma Noites*, ou por tantos outros autores: o monge-poeta Hélinand de Froidmont, com os seus *Vers de la mort* (escritos entre 1194 e 1197, e talvez o primeiro testemunho literário acerca da representação literária da morte enquanto personagem munida ora de uma foice, ora de uma clava, ora de uma pedra, ora de uma rede, ora de um laço...); Dante, com *A Divina Comédia*; Rabelais, com o seu inferno saturnal, no Livro II *Gargântua*; Shakespeare, com *Romeu e Julieta* e a famosa cena final 3 do Ato 5, na tumba dos Capuletos, com o suicídio dos dois amantes; Goethe, com *Os Sofrimentos do Jovem Werther* e o suicídio (então tão imitado) de Werther, por não ter o amor correspondido de Charlotte; Dostoievski, com o conto *Bobok* e os diálogos entre pessoas falecidas ouvidos por Ivan Ivanovitch no cemitério; Machado de Assis, com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ou o conto *O imortal* (a remeter para o conto homónimo de Borges).

Como ainda não lembrar tantos outros? Pierre de Ronsard, nos *Derniers Vers*, ou na *Ode A Cassandra*; os poetas da Plêiade renascentista do século XVI, com o *memento mori* («lembra-te que és mortal»); La Fontaine, na fábula *A Morte e o lenhador*; Victor Hugo na série poemática «Soleils Couchants», do seu livro de poemas *Folhas de Outono*; Keats, com a *Ode à Indolência*; Baudelaire na última seção das *Fleurs du mal*, etc. etc.

3.

Entretanto, na literatura portuguesa: na *poesia trovadoresca*, ela aparece variavelmente glosada: desejada, se não se puder ver a amada; resultado de um amor desesperado; efeito da separação dos amantes; com o poder de separar os amantes; apetecida, pelo facto de saber que o outro sentirá a sua falta. No *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, repare-se no tão significativo *Inferno dos Namorados*, de Duarte de Brito, ou nas próprias *Trovas que Garcia de Resende fez à morte de D. Inês de Castro*, do próprio Garcia de Resende; em Gil Vicente: no *Auto da Barca do Inferno*, no *Auto da Barca do Purgatório* e no *Auto da Barca da Glória*. E quando, como em Camões, em *Sôbolos rios que vão*, o tempo domina, dissolvendo tudo, causando a fortuna a corrupção de todos os bens, proporcionando a morte como solução? E, num longo século das luzes, que dizer da presença embora não muito marcante da temática tanatológica numa literatura fortemente voltada para a sátira e o bucolismo, mas onde encontramos, já no seu final, um Bocage, que vê a morte como «único refúgio contra as perseguições da Sorte» (Bocage, 1875, p.217). Com os românticos, aprofunda-se a exploração da imagética tanatológica: com Alexandre Herculano, em *Semana Santa*, n' *A Harpa do Crente* (com a descida de Deus à terra, para julgar os mortos que se erguem das suas tumbas), ou com Almeida Garrett (na sua elegia a Natércia, no poema *Camões*), longe, porém, da melancolia e sentimento exagerados do *Noivado do Sepulcro*, do ultrarromântico Soares de Passos. Depois: Antero de Quental e a morte (pensada de um ponto de vista filosófico, metafísico) que atravessa polifonicamente toda a sua obra; a morte e a inquietação existencial e metafísica da finitude, a morte na relação com a ideia de absoluto...

Entretanto, ainda no final do século XIX, a presença da morte (e do macabro): nas *Palavras a um enforcado* (de Gomes Leal); no

Sentimento dum Ocidental (de Cesário Verde); no *Só* (de António Nobre); no *Húmus*, de Raul Brandão, com o debate sobre o sentido da vida; na *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, com a apologia do desprendimento para com a vida, justamente por concluir que a resposta à passagem breve daquela se encontra na consciência do carácter inexorável da morte e na abdicação total de lutar contra algo que já está destinado (a lembrar o argumento clássico do heterónimo pessoano Ricardo Reis).

Quanto aos nossos escritores modernistas (com realce para Mário de Sá-Carneiro [sobretudo na novela *A estranha morte do Prof. Antena*]), importa registar a sua posição de destaque na relação que (mediatamente) mantêm com um contexto sociocultural muito particular (final do século XIX e início do século XX), balizado por um enorme desenvolvimento científico-tecnológico.

Escrever sobre a morte é, portanto, primordial ao ser humano, sabendo-se que «todo o equilíbrio final de um homem», ensinou Virgílio Ferreira, «está em saber tranquilamente que a morte também tem a sua razão».

Ora, é justamente esta «razão da morte» uma questão nuclear que continuamente se enriquece em múltiplas obras. Sublinho três: o conto *O Alma Grande*, de Miguel Torga, o conto *O Imortal*, de Jorge Luís Borges, e o romance *As Intermittências da Morte*, de José Saramago.

4.

No seu «novo conto da montanha», *O Alma-Grande* (Torga, 2008), é narrada a prática da eutanásia admitida em Riba Dal (uma comunidade isolada de judeus que dissimulam o seu judaísmo sob a capa de um aparente cristianismo). Essa comunidade de Cristãos-Novos, por uma questão de sobrevivência, rege-se por uma tradição: abreviar o sofrimento dos moribundos, matando-os (e quem o fazia era o «abafador»

Alma Grande, personagem muito respeitada na comunidade). Assim se evitava que o ritual cristão fosse imposto a quem, efetivamente, seguia a Tora; e também dessa forma o moribundo não seria ouvido em confissão pelo padre católico (circunstância que poderia colocar em risco perante a Inquisição a sobrevivência dessa comunidade).

Um dia, o abafador Alma-Grande tenta matar um doente, Isaac. Contudo, este, com vontade de viver, resiste à morte que aquele lhe queria impor, por considerar que ainda não tinha chegado a sua hora. Entretanto, Alma-Grande fica incapaz de agir perante o filho do moribundo, Abel (que entrara no quarto, conduzido pela vontade de compreender o que se estava a passar); a presença e o olhar da criança fazem vacilar o abafador, levando-o a desistir e a ir-se embora. Mais tarde, Isaac acaba por recuperar e, por vingança, mata o abafador Alma-Grande do mesmo modo com que este abafava os moribundos.

Como se pode ver, a morte (provocada) é aqui consentida pela comunidade; e a anuência do controle sobre o momento da morte justifica-se, uma vez que a ação do abafador é exercida dentro de uma preocupação que primordialmente subjaz à sobrevivência de uma comunidade.

Em primeira instância se poderá equacionar uma atitude de revolta contra a religião, contra Deus (pela distância relativamente à religião que deixa entender a anuência daquela comunidade). Podemos perceber essa noção, situando-a num contexto cujos contornos semânticos remetem para uma lei diferente da Lei dos Evangelhos; é, aliás, isso que Abel (o pequeno filho do moribundo) compreende, no final do conto, depois de assistir ao «assassinato» do abafador por Isaac, o seu pai:

Possantes, inexoráveis, as tenazes iam apertando sempre. E, com mais um estertor apenas, estavam em paz os três. O Isaac tinha a sua vingança, o Alma-Grande já não sentia medo, e a criança compreendera, afinal. (Torga, 2008, p. 9)

O que compreendera, afinal, o jovem Abel? Compreendera que, naquele lugar, sobre a Lei dos Evangelhos imperava uma outra lei: a «lei dos homens». Contudo, o que em última instância Torga deixa entender é a noção segundo a qual (sobrevivendo as comunidades ao tomarem decisões sobre a vida e a morte dos seus membros) não é aceitável a imposição do Outro na vontade individual, acabando também Torga por ensinar que aos momentos decisivos da existência de cada indivíduo deve de igual modo preexistir a liberdade de escolha: «– Não... Ainda não... Ainda não...» (Torga, 1980, p.7), debate-se Isac, não aceitando ser legitimamente «abafado»; «– Não... Não...», debate-se depois Alma-Grande, não aceitando ser ilegitimamente «assassinado» por aquele (Ibid., p.9).

É certo ser o abafamento aceite nessa comunidade; é certo que da consciência assumida por essa comunidade sobrevém uma normalidade pela qual pacatamente se aceita a razão de ser do ato de abafamento; mas é igualmente certo que a «lei dos homens» não pode ser regida pelo sentimento de «vingança» (Isaac mata o abafador, movendo-se unicamente pelo sentimento de vingança).

Renegar a morte natural significa, portanto, renegar a essência humana. Por essa lógica, e porque de alguma forma encerra a noção de aceitação regularizada da «suspensão vital», o conto *O Alma Grande* reenvia-nos mediatamente para a ideia de imortalidade relatada por Jorge Luís Borges.

5.

Em 1949, Jorge Luís Borges publica a coletânea *O Aleph*. Nessa coletânea, encontramos o conto *O Imortal*. Aí se narra o percurso cheio de contrariedades, feito pelo tribuno Marco Flamínio Rufo para encontrar a Cidade dos Imortais e do rio que lhe daria a imortalidade.

Depois de passar por diversas provações (passagens por desertos de «calor intolerável», ou de «areias negras», doenças, motins) Marco Rufo chega finalmente à Cidade dos Imortais – não sem antes ter bebido uma estranha «água escura» (Borges, 1998, p.555). Essa Cidade dos Imortais fora certamente uma cidade geométrica no pensamento dos seus construtores (os «deuses»); contudo, Marco Rufo depara-se com uma cidade confusa, com uma arquitetura sem lógica, que impossibilita a apreensão de um sentido de completude. Estranhamente, não encontra nessa cidade os Imortais. Desencantado, e apavorado, foge da cidade, juntando-se a uma tribo de trogloditas. Anos mais tarde, uma manhã, cai repentinamente uma chuva, facto que motivou nos trogloditas momentos de puro «êxtase» (Ibid., p.559). Mais tarde, no final, o narrador bebe das águas do rio dos mortais («um caudal de água clara» [Ibid., p.563]) e magoa-se, sentindo-se feliz por aperceber que, afinal, é igual aos outros homens. Percebe, então, o seguinte: os Imortais, afinal, eram os trogloditas; no tempo infinito dos Imortais, todos são todos (um deles, por exemplo, aquele a quem o narrador dera o nome de Argos [cão de Ulisses], balbuciara-lhe ter «escrito» a *Odisseia*); a Cidade dos Imortais tinha sido destruída e depois reconstruída, mas de modo confuso, labiríntico, irracional, pelos próprios Imortais – que, depois de a reconstruírem, a esqueceram, tendo ido morar para «cavernas» (Ibid., p.560), completamente alheados do «mundo físico» (Ibid., p.560), vivendo «no pensamento, na pura especulação» (Ibid., p.560).

Orientados pelo narrador, vamos retirando algumas conclusões: a imortalidade seria monótona, sem novidade, a lembrar aquela sensação desamparada sentida pelo quase mortal Winzy, aprendiz do alquimista Cornelius Agrippa, no conto *O mortal imortal*, de Mary Shelley; a imortalidade conduziria à diluição da(s) diferença(s); Argos, o troglodita, é, afinal, Homero; no tempo infinito, todos são todos (ou, como diz o narrador: «num prazo infinito todas as coisas ocorrem em todos os homens»).

Mais ainda: a imortalidade é assustadora, já que ser imortal significaria viver a continuidade ininterrupta do tempo, com a consequente perda da linguagem e da aptidão para comunicar (como aconteceu com os trogloditas); a imortalidade (pelo acréscimo de conhecimento elevado ao infinito) acabaria por bestializar e conduzir ao apedeutismo; a imortalidade anularia a memória que nos prende ao tempo; a imortalidade teria como resultado o não entendimento nem da morte, nem da sua própria finitude. Por isso, Borges, numa lição dedicada à imortalidade (proferida em 1978, na Universidade de Belgrano) fala na «*imortalidade cósmica*», evidenciando a condição particular do sujeito perante o mundo do real:

[...] para além da nossa morte corporal fica a nossa memória, ficam os nossos actos, as nossas obras, as nossas atitudes, toda essa maravilhosa parte da história universal [...]. (Borges, 1999, p. 187)

Ora, é por essa condição de imortalidade que cada um de nós persiste; persistimos na (e pela) *memória* do Outro; e por isso Borges sacraliza a linguagem e a literatura, não só por permitirem a ativação da memória, mas também por darem a conhecer o esquecimento e a morte.

6.

É, entretanto, José Saramago quem, no seu romance *As Intermittências da Morte*, melhor nos obriga a tomar consciência da nossa condição efémera, bem como dos benefícios da morte.

A ideia para este livro nasce com Saramago no dia 1 de novembro, dia dos Finados, com a leitura que então faz d'*Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke (onde lê uma referência

à morte, por parte do editor, dizendo que a morte começa a anunciar às pessoas que elas vão morrer [Vasconcelos, 2005b, p.114]. E o que se passa n'*As Intermitências da Morte* – título que considera, aliás, «muito proustiano, porque em *A la Recherche du Temps Perdu* fala-se das «intermitências da morte» (Vasconcelos *apud* Vasconcelos, 2005a, p.119)?

Num país fictício, a morte faz greve, não «cumprindo» a sua função de retirar a vida aos seres humanos. E o romance começa com a seguinte frase: «No dia seguinte ninguém morreu» (Saramago, 2009, p.6). Essa «greve» da morte acarreta uma enorme confusão para a sociedade: as pessoas não sabem o que fazer aos seus familiares que se encontravam em estado terminal; as agências funerárias e as seguradoras receiam a falência; os hospitais e os lares ficam sobrelotados; a igreja teme a situação (já que sem morte não haverá ressurreição). Saramago obriga-nos, deste modo, a refletir sobre a morte e sobre o que nos aconteceria se não morrêssemos. Apesar de ser considerada «impiedosa, cruel, tirana, malvada, sanguinária, vampira, imperatriz do mal, drácula de saias, inimiga do género humano, desleal, assassina, traidora, serial killer» (Ibid., p.107), a morte é necessária.

Entretanto, a morte decide regressar, informando, por carta, as vítimas da sua hora fatal. Uma carta é devolvida à morte, que estranha essa devolução. A morte decide, então, investigar quem é a pessoa que não morreu (trata-se de um músico, um violoncelista). Tentando perceber a razão da devolução, a morte vai, então, paulatinamente, experimentando e experienciando sensações humanas, até culminar na sua completa transformação numa personagem feminina. Decide seduzir o músico, mas é por ele seduzida, e, na última cena, apaixona-se por ele:

Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias [...].

Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista

perguntou, Quer que chame um táxi para a levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto, despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu enfim, e outra vez, e outra ainda. [...] A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. No dia seguinte ninguém morreu. (Ibid., p. 178)

Em última instância, estas palavras poderão (também) remeter para dois significados: para a relação umbilical entre vida e morte, mas, sobretudo, para a noção de identidade na relação amorosa, só conseguida com a síntese das dicotomias.

7.

É, afinal, e em conclusão, também para esta ideia que, mediamente, reenvia tudo isto: a noção de que, em primeira e última instâncias, a relação entre vida e morte vale precisamente por isso mesmo, pela sua união e convívio essencial. «Só a morte» (confessa Saramago) «dá sentido à vida» (Vasconcelos *apud* Vasconcelos, 2005a, p.116). Porém, no diálogo entre vida e morte, entre mortalidade e imortalidade, quem vence é, efetivamente, o amor, e a música. Termino, citando uma passagem bem esclarecedora do romance:

Por um instante a morte [...] encheu o quarto todo e alongou-se como um fluido até à sala contígua, aí uma parte de si deteve-se a olhar o caderno que estava aberto sobre uma cadeira, era a suite número seis opus mil e doze em ré maior de johann sebastian bach [...] ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens,

da amizade e do amor. Então aconteceu algo nunca visto, algo não imaginável a morte deixou-se cair de joelhos, era toda ela, agora, um corpo refeito, por isso é que tinha joelhos, e pernas, e pés, e braços, e mãos, e uma cara que entre as mãos se escondia, e uns ombros que tremiam não se sabe porquê. (Saramago, 2009, p. 129)

Referências bibliográficas

- Ariès, Ph. (1975). *Essai sur l'histoire de la mort en Occident*. Seuil.
- Assis, M. de. (2006). *Obra completa*. V.II. Nova Aguilar.
- Baudelaire, Ch. (1857). *Les fleurs du mal*. Poulet-Malassis et de Broise Librairies-Éditeurs.
- Bilbao Terreros, G. (2012). La persistencia de la conciencia: Borges y la inmortalidad. *Narrativas. Revista de narrativa contemporânea en castellano*, (25), pp. 9-16.
- Blanchot, M. (1949). La littérature et le droit à la mort. *La part du Feu*. Gallimard, pp. 291-331.
- Bocage, M. M. B. du. (1875). *Obras poéticas de Bocage. Vol. I – Sonetos*. [Ed. de Teófilo Braga]. Imprensa Portuguesa Editora.
- . (1994). *Sonetos e outros poemas*. FTD. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000059.pdf>>. Acedido a: 2021.06.10.
- Borges, J. L. (1998). *Obras Completas (1923-1949)*. Vol. I. Círculo de Leitores.
- . (1999). *Obras Completas (1975-1988)*. Vol. IV. Círculo de Leitores.
- Brandão, R. (1917). *Húmus*. Renascença Portuguesa.
- Camões, L. de. (2016). *Redondilhas Sôbolos rios, Odes*. [Coordenação de Rita Marnoto. V.3]. Centro Interuniversitário de Estudos Camonanos / Centre d'études lusophones.
- Cancioneiro geral: cum preuilegio / [Foy ordenado e eme[n]dado por Garcia de Reesende fidalguo da casa del Rey nosso senhor e escriuam da fazenda do principe]*. – Almeyrum e acabouse na muyto nobre e sempre leall cidade de Lixboa: per Hermã de Cãmpos, 28 Sete[m]bro 1516. – [4], CCXXVII, [1] f.: 2 grav. heráldicas; 2º (32 cm). Disponível em: <http://purl.pt/12096>. Acedido a: 2021.06.10.
- Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Disponível em: <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/>>. Acedido a: 2021.06.10.
- Dostoiévski, F. (2005). *Bobók*. [Tradução e análise do conto por Paulo Bezerra]. Editora 34.
- Ferreira, V. (1974). Do “Eu”, etc. *Colóquio/Letras*, 19, pp. 6-15.
- . (1981). Ansiedade / angústia e a cultura moderna. *Colóquio/Letras*, 63, pp. 5-10.
- Foucault, M. (1992). *Les mots et les choses*. Gallimard.

- Froidmont, H. de. (1200). *Vers de la mort, par Dans Hélynand, religieux en l'abbaye de Froidmont, diocèse de Beauvais, en l'an 1200*. A. L'Oisel.
- Garrett, A. (1825). *Camões, poema*. Livraria Nacional Estrangeira.
- Herculano, A. (1860). *Poesias* (2ª ed.). Viúva Bertrand e Filhos.
- . s/d. *A Harpa do Crente*. Porto Editora [Biblioteca Digital]. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/literatura-1/1057-1057/file.html>>. Acedido a: 2021.06.10.
- Hugo, V. (1869). *Oeuvre poétique –Les Feuilles d'Automne*. J. Hetzel.
- Kafka, F. (2021). *Diários (1909-1923)*. Todavia. (Epub).
- Keats, J. (s/d). Ode on Indolence. In *Keats Original Manuscripts Of Poetry & Letters*. Disponível em: <<https://englishhistory.net/keats/manuscripts/>>. Acedido a: 2021.06.10.
- La Fontaine, J. de. (1755-1759). *Fables choisies*. [T.3]. Desaint & Saillant.
- Lourenço, E. (1990). Suicidária Modernidade. *Colóquio/Letras*, 117/118, pp. 7-12.
- Nobre, A. (1892). *Só*. Léon Vanier.
- Pessanha, C. (2014). *Clepsidra*. [Ed. Barbara Spaggiari]. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Quental, A. de. (1886). *Os sonetos completos de Anthero de Quental*. [Publicados por J. P. Oliveira Martins]. Livraria Portuense de Lopes.
- Rabelais, F. (1534). *Gargantua*. François Juste.
- Resende, G. de. (1910 [1470]). *Cancioneiro Geral*. [Preparado por A. J. Gonçalves Guimarães]. Imprensa da Universidade, [5 vols].
- Ronsard, P. de. (1571). *Les Odes de P. de Ronsard Gentilhomme vandomois*. [T.II]. G. Buon.
- Sá-Carneiro, M. de. (1993). *Obras Completas de Mário de Sá-Carneiro – Céu em Fogo* (4ª ed). Edições Ática.
- Saramago, J. (2009). *As intermitências da morte*. Companhia das Letras. (Epub).
- Torga, M. (2008). *Novos Contos da Montanha* (5ª ed.). Leya. (Epub; «Digital Source»).
- Vasconcelos, J. C. (2005a). O tempo e a morte. *Revista Visão*, 3 nov., pp. 113-119.
- . (2005b). José Saramago: As intermitências da morte. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26 out., pp. 9-10.
- Verde, C. (1887). *O Livro de Cesario Verde*. [Publicado por Silva Pinto]. Typographia Elzeveriana.
- Vila Maior, D. (2018). Camilo Pessanha e a representação interseccionista do espírito subjetivo. In E. Rodrigues [Org.], *1867 – Um ano de gigantes: Raul Brandão, António Nobre e Camilo Pessanha* (pp. 77-88). CLEPUL.

(Página deixada propositadamente em branco)

«ELA ANDA MUITO ESQUECIDA:»¹
CAIR PARA DENTRO DE VALÉRIO ROMÃO

«SHE IS VERY FORGETFUL»:
CAIR PARA DENTRO BY VALÉRIO ROMÃO

Nicola Gavioli

Florida International University,
Department of Modern Languages
<https://orcid.org/0000-0001-8112-1872>

RESUMO: No romance *Cair para dentro* (2018), Valério Romão representa o conflito entre duas mulheres, mãe e filha, complicado por um diagnóstico de Alzheimer. Influenciado pela narrativa fragmentária de António Lobo Antunes, o autor alterna pontos de vista e registros. Quais são os possíveis significados da doença de Alzheimer no romance? Qual é a relação com o filme de Béla Tarr (*O cavalo de Turim*, 2011) citado no livro? Neste ensaio, reflito sobre a relação entre perda da memória e pensamento economicista e sobre a resistência possível dos estudos humanísticos hoje.

Palavras-chave: memória, Alzheimer, doença, economicismo, família.

ABSTRACT: In his novel *Cair para dentro* (2018), Valério Romão represents the conflict between two women, a mother (diagnosed with Alzheimer's disease) and her daughter. Influenced by the fragmentary narrative of António Lobo Antunes, the author switches points of view

¹ *Cair para dentro* (Romão, 2018, p.95).

and registers. What are the possible meanings of Alzheimer's disease in the novel? What is the relationship between *Cair para dentro* and Béla Tarr's movie *The Turin Horse* (2011) mentioned in the book? In this essay I reflect on the relationship between memory loss and economism and on the possible resistance of the humanities today.

Keywords: memory, Alzheimer, disease, economism, family.

Em *Atlas do corpo e da imaginação* (2019 [2013]), Gonçalo M. Tavares escreve que «[...] a saúde e a doença abalam, põem em causa e clarificam o projeto de um homem, os limites do corpo, e as possibilidades da linguagem» (Tavares, 2019, p.295). Nesta erudita e digressiva enciclopédia sobre o corpo, Tavares estabelece conexões e combinações de significado entre órgãos, linguagem e identidades em diálogo com pensadores como Nietzsche, Wittgenstein e Deleuze, mas também com escritores como Luigi Pirandello, Clarice Lispector, Honoré de Balzac (entre muitos outros). A literatura pode encarnar o choque entre desejo de autoconstrução biográfica e limites biológicos – «o projeto de um homem» do trecho citado – em personagens que nos assemelham. Além do ensaio de Tavares, a vulnerabilidade do corpo, a refração psíquica e a expressão linguística da dor, parecem temas proeminentes da literatura portuguesa de hoje. Pensemos nas muitas referências médicas contidas nos versos dos poetas Jorge de Sousa Braga e João Luís Barreto Guimarães, no «ouriço [...] arranhando» (Ibid., p.12) o corpo do paciente de *Sôbolos rios que vão* (2010), de António Lobo Antunes, na Síndrome de Down do romance *O meu irmão* (2014), de Adolfo Reis Cabral, na doença de Alzheimer do livro ilustrado *O avô tem uma borracha na cabeça* (2020), de Rui Zink e Paula Delecave: são estes apenas *alguns* exemplos representativos de uma sensibilidade difusa nas letras portuguesas. Trata-se de textos embasados num «realismo do verosímil» ao alcance da experiência «comum» dos leitores; uma

literatura que sonda a desordenada ou firme atitude de seus protagonistas frente à luta individual com a própria impermanência. Uma tendência ao «realismo» que Fernando Pinto do Amaral, de certo modo, já tinha descrito em 2004: segundo o crítico, a «vontade de contar histórias verosímeis e partilháveis com os leitores» seria um dos «traços mais significativos da nova geração² de ficcionistas portugueses, agora que entrámos no terceiro milénio» (Amaral, 2004, p.89). Hoje «mais cosmopolitas e por isso menos presos às questões ideológicas ou aos grandes temas em torno da identidade nacional» os escritores portugueses pertenceriam, segundo Pinto do Amaral, a «um ambiente cultural muito aberto ao exterior» atento ao que se passa na literatura produzida em outros contextos linguísticos.³ (Amaral, 2004, p.89). À primeira vista, a sensibilidade pelo tema da doença pelos autores portugueses poderia parecer então uma espécie de «versão local» de uma tendência da literatura global: a representação da patologia e do hospital, a dramatização de temas bioéticos. É observável que narrativas «patográficas», *autofiction* do mal-estar (pense-se no recente *Yoga* do veterano do gênero Emmanuel Carrère e nos livros de Annie Ernaux), e romances do declínio psicofísico enchem hoje as estantes das livrarias. Estaria Portugal respondendo a um «imperativo» do mercado? Em alguns casos provavelmente sim, mas a bem ver, existe em Portugal desde a Idade Média – como amplamente demonstrado pela antologia *A caneta que escreve e a que prescreve* (2011), organizada por Clara Rocha – uma presença constante de imagens e reflexões sobre o

² Esta tendência não é só típica da nova geração: vejam-se os exemplos citados de António Lobo Antunes e Rui Zink.

³ Valério Romão afirmou sobre a nova geração de escritores portugueses: «Somos anglófilos, ao contrário das gerações anteriores, e integrados numa cultura mundial.» (<https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2018-05-20-a-nova-geracao-de-escritores-portugueses/>). Sobre o «cosmopolitismo» da nova narrativa portuguesa, veja-se também o livro *O romance português contemporâneo 1950-2010* de Miguel Real (2012).

corpo doente, a figura do médico, e os processos de cura. É considerável a lista de escritores, ditos «canônicos», que se têm mostrado sensíveis ao tema da doença (e que, em alguns casos, exerceram a prática da medicina) ao longo da história. Uma tradição que hoje continua: entre os «novos» escritores portugueses sensíveis a temas médicos, destaca-se Valério Romão, autor de formação académica filosófica.

Publicado em 2018, *Cair para dentro* é o terceiro romance de Valério Romão que aborda situações extremas ligadas aos temas da doença, das aflições do corpo e da psique, ou da perda. Depois de ter narrado autismo e aborto em obras anteriores (*Autismo*, 2012; *O da Joana*, 2013), Romão apresenta em *Cair para dentro* o conflito entre duas mulheres (mãe e filha) complicado por um diagnóstico de doença de Alzheimer. Virgínia, a mãe, abandonada pelo marido, ríspida e autoritária, observa a filha Eugénia crescer, castigando-lhe interesses culturais, intrometida nas escolhas académicas dela, tentando emendar, arregimentar, dirigir o percurso de formação da jovem. Valério Romão constrói uma narrativa pulverizada em cenas, diálogos, desencontros entre estas duas mulheres (e alguns figurantes secundários). O leitor entra num espaço claustrofóbico de vontades contrapostas. Certos momentos do livro fazem lembrar *A Pianista* (1983), de Elfriede Jelinek ou *Uma duas* (2011), de Eliane Brum, romances em que mãe e filha se enfrentam num ringue de hiperbólica acidez. Como em Jelinek, a mãe e a filha de Romão partilham o mesmo espaço doméstico. A insinuação de uma Culpa complica a relação; inquérito e castigo estão inscritos num jogo doméstico das partes. Como em *A Pianista*, de Elfriede Jelinek, a filha é «interceptada» pela mãe e interrogada sobre atrasos e supostas irreverências às regras da casa: «[...] tem alguma coisa a dizer em sua defesa, Eugénia?» (Romão, 2018, p.44).

Cair para dentro registra a evolução da relação mãe-filha no tempo. Os leitores acompanham cenas cotidianas na vida destas

duas mulheres, numa alternância de turnos de fala, tempos e espaços que muito deve à lição de António Lobo Antunes.⁴ No curso do tempo, vemos Eugénia passar de estudante de filosofia a professora universitária. Virgínia, um tempo presidente da junta de freguesia, é hoje uma mulher madura diagnosticada com a doença degenerativa de Alzheimer. Cabe à filha lidar com a nova situação de saúde da mãe. Na história «comum» de Virgínia e de sua filha Eugénia se propõe a representação de uma humanidade urbana dolente, insatisfeita, neurótica, próxima a certos internos da classe média lisboeta retratados por Lobo Antunes. As falas das duas mulheres não são «confessionais», como as investigadoras Rosa Maria Fina e Susana Vieira bem afirmam no artigo «Uma *performance* do corpo – *Cair para dentro* do instinto humano»: o «ritmo do texto não assume um registo sussurrado: mãe e filha não se confessam; justificam-se sem apelarem a ninguém, expõem as razões para os seus atos, como quem desce a cortina para impedir que o sol queime os malmequeres [...]» (Fina e Vieira, 2019, p.278). O tom assertivo das falas sugere a proteção de um conteúdo segredo, uma origem das nevroses que as protagonistas ocultariam através do excesso de palavras. Fina e Vieira usam a palavra *performance* para caracterizar essas falas (Fina e Vieira, 2019, p.278). Parece de fato que o confim entre personagens singularmente caracterizadas e «função» performativa delas se dilua no curso do livro. Qual é a proposta de Valério Romão? Qual urgência motivou a escrita deste romance? Romão explicou em entrevista radiofónica⁵ que com este livro, além de encerrar a

⁴ No texto «Manual de sobrevivência a Lobo Antunes», Valério Romão afirma: «Não será despidendo – mesmo que óbvio – sublinhar a avassaladora influência de Lobo Antunes em todos – ou quase todos – escritores da minha geração (e mesmo nos mais novos). [...] Que espaço resta para a escrita quando descobrimos quem tenha escrito *o que* queríamos ter escrito e *como* o gostaríamos de ter feito? [...] Nos poucos momentos em que conseguimos sacudir o capote inamovível da ansiedade e escrevemos, descobrimo-nos a escrever como *ele*.» (Romão, 2016, p.82).

⁵ *A ronda da noite*. Valério Romão entrevistado por Luís Caetano (14 junho 2019).

trilogia romanesca dedicada ao tema das «paternidades falhadas» – o pai da Eugénia é de fato marginal e desprezível – quis explorar uma «situação limite que nos põe, enquanto humanos, perante a possibilidade da morte [...] ou da morte antes da morte». Na mesma entrevista, Romão revela que o título original de *Cair para dentro* teria sido a simples palavra «Alzheimer».

Além da precariedade determinada pelo começo da doença, o estado de vulnerabilidade antecede o diagnóstico, atravessa todo o romance e liga mãe e filha. A morfologia da vulnerabilidade descrita no romance começa de fato com uma cena de *bullying* escolar de que Eugénia é vítima. Relacionando a sua situação com a de outros seres humanos marginalizados ou desprezados, Eugénia considera: «vi de repente essa grande constelação de homens e mulheres derrotados, de portadores de fragilidades várias, reluzindo no marfim dos caninos daqueles que ladram à sua passagem» (Romão, 2018, p.48). Humanos que «ladram» contra indivíduos isolados; uma vítima que consegue «sentir» as outras vítimas. Uma progressão de dias e de anos que podem transformar esta jovem vítima (Eugénia) em pessoa bem-sucedida ou embrenhá-la numa rede de frustrações e fracassos na idade adulta. Se as ruínas do projeto existencial de Eugénia são ainda uma conjectura, a mãe dela vive já diariamente numa dimensão de incompletude e insatisfação. Numa passagem de *Cair para dentro*, Eugénia resume a relação com a mãe nestes termos: «[...] faço apenas de parede para o seu pingue-pongue de frustrações, há anos que não a ouço, há anos que deixei de lhe dar atenção [...]» (Romão, 2018, p.60). A doença chega para complicar uma relação já inafetiva.

Romão descreve as primeiras manifestações visíveis da doença: por exemplo, Virgínia lamenta não conseguir abrir a porta da sua casa, não entendendo que se encontra no piso errado; em outro episódio, procura e encontra os seus sapatos no frigorífico. Eugénia tenta internar a mãe, mas o médico julga inoportuno: «os pacientes

com Alzheimer no nosso sistema de saúde actual, infelizmente, não têm o acompanhamento que merecem» (Romão, 2018, p.169). Além do realismo dos diálogos com o médico e além da denúncia dos limites do sistema de saúde nacional, Romão consegue representar a ambivalência emocional e o esgotamento do *caregiver* («e quando damos por nós, estamos fartas de passar noites em claro a ir buscá-la às escadas: venha mãezinha, não há nada aqui», *ibid.*, p.190) e a frustração que se traduz em ataque físico

[...] arrasto-a até ao sofá, tentando esquivar-me das suas investidas, e do nada recebo um golpe na cara, e quando me apercebo desabo sobre ela num rodopio de murros, dou-lhe por onde a apanho, nas pernas, no abdómen, e ela dobra-se e eu atinjo-a repetidamente na cabeça, nos ombros, na cara [...] (Romão, 2018, p. 191)

A família – como a literatura continua incessantemente a mostrar – é uma zona de combate e de negociações pelo poder. Em *Cair para dentro*, uma mãe quer esmagar a vontade da filha. Parece-me interessante considerar a este propósito a reflexão sobre o filme *O cavalo de Turim* (2011), do diretor húngaro Béla Tarr, que Romão colocou nas páginas do romance (Romão, 2018, pp.132-135). A premissa do filme é o episódio biográfico que desencadeou a catatonia de Nietzsche: segundo o mito, o filósofo interveio para proteger um cavalo maltratado por seu cocheiro numa rua de Turim. O filme não se preocupa com a história do filósofo, mas acompanha a vida cotidiana daquele cocheiro, da filha e do cavalo dele. A ligação entre *Cair para dentro* e *O cavalo de Turim* assentaria na representação de indivíduos comuns encerrados na «repetição» dos gestos e das necessidades, no «peso avassalador da quotidianidade» (Romão, 2018, p.133). Se a vida entre mãe e filha é de fato uma sucessão de rituais e de injunções e defensas repetidas,

o cocheiro vive com sua filha num eterno presente sem variações até ao desfecho. A filha do filme partilha o destino de lenta aniquilação do pai, fechada com ele num casebre do campo enquanto um vento fortíssimo e imparável transforma a paisagem ao redor deles. A filha do romance de Romão, pelo contrário, se opõe com veemência à vontade da mãe. Eugénia transforma os seus livros em escudos contra os golpes verbais da mãe. O que Valério Romão parece sugerir, através das palavras reiteradas por Virgínia sobre a inutilidade dos estudos filosóficos e da poesia para a vida da filha e depois através do diagnóstico da doença de Alzheimer, é uma reflexão mais ampla sobre o nosso tempo. Não é apenas a clássica luta entre gerações que interessa aqui. Se por um lado Eugénia lê e escreve poesia desde miúda e se dedica ao pensamento filosófico – tornando-se professora de filosofia –, por outro a mãe Virgínia teme e foge tudo aquilo que não encaixa dentro de uma visão pragmática e economicista da vida. Romão não opõe só gerações, mas visões do mundo: a humanística e a técnico-economicista. Afirma a mãe «o seu futuro tem de assentar num curso que seja economicamente rentável» (Romão, 2018, p.103),

porque a Eugénia não concorda com nada que seja sensato, vive nessa fantasia de construir uma carreira entre estantes, lendo o que toda a gente já leu há mais de dois mil anos, chovendo sobre o molhado, não produzindo uma única linha que faça avançar este país, o mundo já tem pensamento a mais, Eugénia, o mundo precisa de pessoas capazes de decidir e de agir, de pessoas politicamente engajadas [...] pessoas pragmáticas e sem medos de meter as mãos à massa [...]. (Romão, 2018, p. 104)

Em outros pontos da narrativa a mãe ameaça a filha («arranco-lhe o livro das mãos e atiro-o para o mar», *ibid.*, p.121), insiste «desça à terra», «seja uma pessoa normal» (*Ibid.*, p.121). Em lugar dos estudos

humanísticos seria preferível uma genérica «ação». Na sua obtusa incapacidade de compreensão, poesia e pensamento filosófico são arrumados, na visão da mãe, na gaveta do solipsismo contrário à «ética da vida comunitária» (Romão, 2018, p.104). O que deveria importar é «a tranquilidade resultante da satisfação das necessidades básicas» dos cidadãos (Romão, 2018, p.121), diz a mãe. Quem se interessa afinal por poesia? Assegura a mãe que preguiçosos, «os românticos, os canalhas da esquerda, sistematicamente ocupados com a injustiça, mas incapazes de contribuir para a sua resolução» (Romão, 2018, p.94). Segundo as investigadoras Rosa Maria Fina e Susana Vieira, o comportamento censório da mãe seria o resultado de distorção e alarmismo: Virgínia «responsabiliza a poesia por dissolução de todas as ligações com o exterior-outra. Viver no poema seria aceitar e repetir o próprio fracasso e condenar-se a um infinito monismo, quase uma insistência autista» (Fina e Vieira, 2019, p.268). Escondendo-se na escrita, a filha «morreria para a realidade governada por ela» (Fina e Vieira, 2019, p.276). Tratar-se-ia então, para as duas críticas, de uma mãe ambivalente: protetora embora paranoica nas suas convicções contra a poesia, e autoritária em querer controlar integralmente a vida da filha (Fina e Vieira, 2019).

As palavras de Virgínia colocam-na também *ideologicamente*, não só pela adversão manifesta contra a esquerda – visível na fácil paródia que ela faz dos movimentos estudantis –, mas pela retórica da crença em um futuro que «possa finalmente redimir o passado» (Romão, 2018, p.121), mas – este é ponto fundamental – sem passar pela reflexão, sem conhecimento histórico, sem a inspiração emocional da nostalgia, mas através do mero pragmatismo. A poesia deveria ser proibida então como uma droga perigosa e o consumo de programas de televisão incentivado segundo esta receita. A polarização entre as duas mulheres e as suas visões não poderia ser mais radical. Eugénia cultiva as leituras, resiste através das leituras. Procura os livros, vive de livros, estabelece uma conexão física com

eles. Desconfia das traduções dos clássicos. Em lugar de ler aproximações, versões derivadas, prefere (ou melhor: sente como seu dever) aprender a ler Nietzsche e os gregos nas respectivas línguas originais. A vontade de aprender o «original» dos textos significa por um lado rigor acadêmico, mas ao mesmo tempo, sendo tão repetido no texto, é sinal de perfeccionismo neurótico e de submissão às ordens de um «mestre» (um mentor acadêmico) que se caracteriza como figura de referência (Romão, 2018, p.62).

Sem esquematismos – e desdramatizando a oposição mãe-filha com cenas do absurdo – como a citação posta em exergo dos Monty Python já pre-anuncia – Valério Romão propõe uma história familiar feita de lacerações e incompreensões que reflete também antagonismos ideológicos atuais. A doença de Alzheimer atinge Virgínia, a voz contra a cultura humanística, quase se tratasse de uma forma de *contrapasso* dantesco. Quem considerava o passado um empecilho para o progresso, faz experiência dorida do cancelamento da memória na própria pele, e paradoxalmente «volta apenas para falar de um passado arqueológico» (Romão, 2018, p.197) enquanto as lembranças mais recentes já esvaneceram. *Cair para dentro* dramatiza a meu ver um antagonismo hoje muito presente nas discussões sobre educação e sociedade. No livro de 2016 *A chama e as cinzas: Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*, João Barrento, observando criticamente os resultados recentes do «processo histórico português», expressa insatisfação pelo espírito – «fogo baço, de palha» (Barrento, 2016, p.11) – que caracterizaria o presente. «A literatura» – escreve Barrento – «foi e continua a ser um dos instrumentos mais importantes da resistência [...] contra as ‘verdades’ simplistas e simplificadoras dos discursos ideológicos (entretanto desaparecidos e reduzidos a um único: o economicista)» (Barrento, 2016, p.24). A literatura portuguesa, que hoje para Barrento estaria a atravessar uma fase de «crescente insignificância» tem como inimiga a «existência sem memória», os

«paradigmas economicistas, pragmáticos e vivenciais» (Barrento, 2016, p.177), o «saber aplicado [...] um pensamento nivelador, desprovido de ideias e mesmo hostil às ideias, de marca utilitarista e relativista, que justifica e apoia tudo em nome do que se apresenta como pretensamente ‘atual’», «uma ideologia neoliberal e neopositivista que tudo ensopa [...]» (Barrento, 2016, pp.184-185). *Cair para dentro* confirma a tendência que João Barrento via na produção pós-25 de abril: «Quase sempre» [no romance português] «a desagregação das relações familiares, por vezes mesmo a decadência física de uma casa, são espelho de um processo histórico e social que lhes corresponde» (Barrento, 2016, p.39). Não uma casa, mas um corpo e uma psique decaem no romance de Valério Romão. Como no já citado filme de Béla Tarr, onde um vento incessante enclausura os protagonistas da história num casebre de escassos recursos – limite da experiência sobretudo mental e espiritual –, em *Cair para dentro*, Romão descreve um outro «vento» do nosso tempo, também incessante e ruidoso. Não é por acaso que o romance de Romão termine, abruptamente, com uma cena que se passa num banco, um dos palcos privilegiados em que se consumam diariamente muitos dramas do nosso tempo. A protagonista que queria retirar dinheiro é humilhada pelo empregado («A senhora tem aqui alguns problemas nesta conta, diz-me o rapaz do balcão sem tirar os olhos do monitor», Romão, 2018, p.210), o saldo da conta é negativo, tudo é perdido. Desmemória e economia, desmemória e monitor.

O que pode, afinal, a cultura humanística contra a ideologia do pragmatismo? O que se «desagrega» efetivamente numa sociedade quando as perguntas são de natureza meramente técnicas e económicas? O que pode opor uma «resistência»? Aliás: é hoje praticável e partilhável uma resistência? Com quais estratégias, energias, em qual comunidade pode-se prevenir um «Alzheimer» dos estudos humanísticos e do pensamento crítico? O romance de Romão parece lançar-nos essas perguntas.

Referências bibliográficas

- Amaral, F. P. do. (2004). Narrativa. In F. J. B. Martinho (coord.), *Literatura portuguesa do século XX*. Instituto Camões.
- Antunes, A. L. (2010). *Sóbolos rios que vão*. Dom Quixote.
- Barrento, J. (2016). *A chama e as cinzas: Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*. Bertrand Editora.
- Brum, E. (2018). *Uma duas*. [2011]. Arquipélago.
- Cabral, A. R. (2014). *O meu irmão*. LeYa.
- Fina, R. M. & Vieira, S. (2019). Uma *performance* do corpo – *Cair para dentro* do instinto humano. In *Scripta Uniandrade*, 17(3), pp. 266-280.
- Jelinek, E. (2004). *A pianista* [1983]. Edições ASA.
- Real, M. (2012). *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Caminho.
- Rocha, C. (2011). *A caneta que escreve e a que prescreve*. Verbo.
- Romão, V. (2012). *Autismo*. Abysmo.
- . (2013). *O da Joana*. Abysmo.
- . (2016). Manual de sobrevivência a Lobo Antunes. In *António Lobo Antunes*. Revista de *Correntes D'Escritas* (pp. 82-83). Póvoa de Varzim
- . (2018). *Cair para dentro*. Abysmo.
- Tavares, G. M. (2019). *Atlas do corpo e da imaginação* [2013]. Relógio d'Água.
- Zink, R. & Delecave P. (2020). *O avô tem uma borracha na cabeça*. Porto editora.

Entrevista Radiofónica

Entrevista com Valério Romão de Luís Caetano. *A ronda da noite*. 14 junho 2019.

Filmografia

TARR, Béla. *O cavalo de Turim*. 2011.

**OS LIVROS DO ARREPENDIMENTO:
«A BIBLIOTECA», DE DULCE MARIA CARDOSO**

**THE BOOKS OF REGRET: «THE LIBRARY»,
BY DULCE MARIA CARDOSO**

Anabela Martins Coutinho

Universidade de Aveiro

<https://orcid.org/0000-0003-4513-2384>

RESUMO: Dulce Maria Cardoso afirma-se pela diferença, sendo uma mulher que transforma o sentimento de mal-estar em ficção, sensível e comprometida com as causas sociais que envolvem a sociedade da qual faz parte.

Neste texto, emergem algumas das obsessões temáticas de Dulce Maria Cardoso: o universo masculino, marcado pelo apelo da redenção e os respetivos fantasmas; o esmagamento de um universo rural, desfasado do seu tempo; a religião como voz da razão e remissão dos pecados; a biblioteca como símbolo de ligação entre a experiência vivida e a assinalada, mas também da ascensão espiritual; do ponto de vista da religião católica, as obras simbolizam a consciência do erro, permitindo a aceitação da morte.

O narrador-personagem, num claro autorreconhecimento da sua vida de assassino, interroga-se sobre tudo o que o circunda, lançando-se na aventura errante da vida, remembering o passado, sentindo que Deus o escolhe, amparando, numa mão os livros e, na outra, a morte, obrigando-nos, a nós leitores, a repensar a condição humana.

Palavras-chave: Deus, Bíblia, *Biblioteca*, morte, Dulce Cardoso.

ABSTRACT: Dulce Maria Cardoso asserts herself by being a woman who transforms the feeling of malaise into fiction, she is sensitive and committed to social causes which involve the society of which she is a part of.

In this text, some of Dulce Maria Cardoso's thematic obsessions emerge: the masculine universe, driven by the call of redemption and the respective ghosts; the crushing of a rural universe, staggered in time; religion as the voice of reason and the remission of sins. The library as a symbol of the connection between the lived experience and the one underlined, but it also symbolizes spiritual ascension; from the point of view of the Catholic religion, the works betray the awareness of error, allowing the acceptance of death. The first-person narrator, in a clear self-recognition of his life as a murderer, questions everything that surrounds him, diving himself into the wandering adventure of life, recalling the past, feeling that God has chosen him, holding in one hand the books and, in the other, death, forcing us, as readers, to rethink the human condition.

Keywords: God, *Library*, death, Dulce Cardoso.

Le conte est chose vivante, il respire, et comme tout être animé, porte en soi ses multiples et fascinantes contradictions. Il est à la fois toujours le même et toujours différent, car il reflète les craintes et les désirs de l'humanité.

Lily Boulay

Introdução

Os pressupostos estéticos implícitos à expressão «conto» que, segundo Lily Boulay «s'ouvre donc sur une opposition posée entre le Sujet et l'objet de son désir. Et il se termine, soit par la résolution, soit par la non résolution de l'opposition» (Boulay, 2001,

p.5), adaptam-se, com grande acerto, ao conjunto de alguns textos literários de Dulce Maria Cardoso¹.

Esta escritora «gost[a] sempre muito das [suas] personagens e afeiço[a-se] a elas» (Marques, 2013, p.336). Acha que «escrever é espreitar vidas» e que só escreve «o que gostaria de ter lido».² Miguel de Unamuno diz-nos, em relação ao facto de nas obras literárias se ver refletido o autor, que

toda a ficção, todo o poema, quando é vivo é autobiográfico. Todo o ser de ficção, toda a personagem poética, criada por um autor faz parte do próprio autor. E se este criou no seu poema um homem de carne e osso que acaso conheceu, é depois de o ter feito seu, parte de si mesmo. (Unamuno, 1998, p. 58)

A obra desta autora portuguesa contemporânea possui algumas características essenciais: não se apresenta com muitos romances

¹ Dulce Maria Cardoso nascida em 1964, em Trás-os-Montes, regressou a Portugal na ponte aérea de 1975, depois de ter passado parte da sua infância em Angola. Licenciou-se em Direito pela Faculdade de Direito de Lisboa, dedicando-se posteriormente, sobretudo, à escrita.

No que respeita à ficção narrativa, de certa forma notória, pelo número de obras editadas, destaca-se a publicação em 2001 do seu romance de estreia, *Campo de Sangue*, Grande Prémio Acontece, escrito atendendo a uma bolsa de criação literária do Ministério da Cultura. Desde então publicou os romances *Os Meus Sentimentos* (2005), Prémio da União Europeia para a Literatura, e *O Chão dos Pardais* (2009), Prémio Pen Club. Uma antologia de contos, *Até Nós* (2008) e *Tudo são histórias de amor* (2014). A sua obra encontra-se traduzida em várias línguas e está publicada numa dezena de países (nomeadamente Brasil, Argentina, Espanha, França, Itália, Holanda, Inglaterra e Grécia), sendo, atualmente, estudada em diversas universidades, nomeadamente a de Aveiro e do Minho. Houve a adaptação cinematográfica de alguns dos seus contos e romances. *O Retorno* (2011), aborda a grande migração dos «retornados» de África na sequência da descolonização de 1974-1975, e teve um acolhimento francamente elogioso por parte da crítica. Em 2012 recebeu a condecoração de Cavaleira da Ordem das Artes e Letras, pela França.

Em novembro de 2018 editou a obra *Eliete*.

² Disponível em <https://observador.pt/2014/06/29/loa-menina-deus-de-dulce-maria-cardoso>. [Consult. 12 set. 2021].

tendo, também, uma parte constituída por contos³ (elaborados, já, no século XXI).

Sobre esta mesma questão, e tendo em conta a complexidade da definição do conto, diz-nos António Manuel Ferreira, no livro *Do canto ao conto – estudos de literatura portuguesa*:

No conto moderno, os mecanismos de insinuação de sentidos adquirem maior relevo do que as formas de construção narrativa alicerçadas no propósito de contar uma história; conseqüentemente, o conto transforma-se num objecto «que encierra dentro de sí una espécie de poesia» (*Apud* Zavala, 2002, p.94) havendo, assim, a partilha da mesma natureza estética, cuja «condensação discursiva», no dizer de Rosa Maria Goulart, aproxima do poema as «formas narrativas breves» (Goulard, 2004, p.12) entre as quais o conto vem ganhando um esforço de apreciável destaque. (Ferreira, 2006, p. 5)

Em alguns dos seus contos, Dulce Maria Cardoso transporta o seu leitor para um plano metafísico e maravilhoso, com gentes metamorfoseadas, estranhas, loucas e paranormais. O sobrenatural não é o único âmagô das narrativas desta autora, pois ela também se serve do quotidiano para deslumbrar, enfeitiçar e salientar o esplendor das suas personagens, podendo, mesmo, «brincar um pouco a Deus», como o afirma na entrevista que deu a Carlos Vaz Marques (2013, p.319).

³ Na Literatura Portuguesa, o conto demorou a impor-se. Como nos transmite Moisés Massaud na sua obra *O conto português*, «[a]o contrário de alguns países vizinhos, como a Espanha, França, Inglaterra, Itália, que cultivaram a narrativa breve, já nos séculos medievais, Portugal precisou aguardar o século XVI e, mais rigorosamente, o século XIX para conhecer ficcionistas de escol e que produzissem de modo regular e contínuo.» (Massaud, 1981, p.11).

Foi um dos contos, que se encontra publicado no livro de contos *Tudo são histórias de amor*, constituído somente por treze páginas, respeitantes ao quotidiano de Dulce Maria Cardoso, «A Biblioteca»⁴, e que incide sobre a pobreza do país, a escrita e o sagrado, a vida pecaminosa, a tentativa da cura da ruindade, a redenção, a temática da religião, que mais me despertou a atenção, sobretudo, pelo «afastamento» estereotipado da temática do conto. A escritora vai, efetivamente, contar uma história, mas o subtítulo, *livremente inspirado em factos reais*⁵ (Cardoso, 2014, p.37), enquanto elemento paratextual, antecipa o carácter inesperado desta breve narrativa. A curiosidade do leitor é, pois, aguçada e o seu anseio de desvendar os mistérios aumenta.

1. O lugar da (não) redenção

Como todo o conto que, segundo Simonsen, «appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite» (1984, p.9) e na medida em que, como afirma Antoine Compagnon, «le titre pour le livre, il représente le livre, ou plutôt son contenu au sens très matériel du mot» (1979, p.251), no conto, «A Biblioteca», o título⁶ «a biblioteca» reenvia obrigatoriamente para uma ordenação.

⁴ Une bibliothèque est le dépôt des pensées choisies d'un petit nombre d'hommes d'élite. Citation de Cécile Fée; Les maximes et pensées (1832), <<https://www.mon-poeme.fr/citations-lecture/>>. [Consult. 12 set. 2021].

⁵ A distinção frequente entre Literatura e História, com base nas convenções de ficcionalidade e veracidade, provém da norma aristotélica de que a Poesia é imitação das ações humanas e a História é a narração dos eventos realmente ocorridos. (Aristóteles, 1986).

⁶ Segundo Vitor Manuel de Aguiar e Silva, na sua obra *Teoria da Literatura*, o «título – que constitui um elemento facultativo (há textos que não possuem título) – funciona como um elemento remático e catafórico: para o leitor representa a informação nova e originária por excelência (...) o título funciona como núcleo temático da rematização do *incipit* textual –, ao contrário do que, geralmente, acon-

Quando os livros estão dispostos numa biblioteca, estão ordenados. No entanto, neste conto, o narrador, pertencendo, formalmente ao grupo de narradores que organizam o texto a partir da memória, tem uma vantagem adicional: rememora acontecimentos fundamentais de uma idade intimamente motivadora de uma visão lírica do mundo (Ferreira, 2004, p.269). O narrador-personagem, primeiramente, regressa aos seus 15 anos, transmitindo ao leitor não ser conhecedor do instrumento da escrita, relata que condenado à morte⁷, pelas palavras de um médico, aureolado candidamente pela bata de cor branca⁸, quase como um anjo «[lhe] deu três meses de vida» (Cardoso, 2014, p.44) e que, através dos livros⁹ acha alcançada a sua salvação. O três¹⁰, sendo um número associado ao maravi-

tece com o final do texto (onde, no entanto, podem ocorrer elementos remáticos e catafóricos.» (Silva, 2000, p.651).

Sobre o pacto do título como sendo muito importante para a definição da obra, diz-nos Philippe Lejeune, que a identidade do nome pode ser estabelecida com a ajuda dos títulos «(...) l'emploi de titres ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (Histoire de ma vie, Autobiographie, etc.)» (Lejeune, 1975, p.27).

⁷ António Matias Coelho estabelece uma comparação entre a vida e a morte transmitindo-nos que «[a] vida, dominada pelo pensamento da morte, leva a que a 'arte de bem morrer' se converta numa 'arte de bem viver', porque para viver no mundo é necessário saber combater a vaidade das coisas no meio das quais se vive.» (Coelho, 1991, p.31).

Por outro lado, diz-nos Vladimir Jankélévitch, no seu livro *La Mort*, em relação à morte, que «si la vie est la vrai mort, comme le dit un vers d'Euripide cité par la *Gorgias*, c'est la mort qui est la vrai naissance, et il y a donc puré et simple interversion des vivants et des morts.» (Jankélévitch, 1977, p.108).

⁸ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, o branco é «uma cor de **passagem**, no mesmo sentido em que se fala de ritos de passagem; e é, justamente, a cor privilegiada destes ritos, com os quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de qualquer iniciação: morte e renascimento. (...) Em todo o pensamento simbólico, a morte precede a vida, sendo todo o nascimento um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte e do luto.» (1982, p.128).

⁹ Nesta situação, ao falar de livros, estamos a referir à Bíblia Sagrada (latim tardio *biblia*, -ae, de *biblia*, -orum, do grego *biblia*, plural neutro de *biblion*, -ou, papel, tabuinha, livro) «bíblia», in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013, <<https://dicionario.priberam.org/b%C3%ADblia>>. [Consult. 12 set. 2021].

¹⁰ Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, o «três é, universalmente, um número fundamental. Exprime uma ordem

lhoso, significa, na religião católica, a união do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

Deparamo-nos, nesta história, com uma fórmula de abertura que localiza a ação num tempo longínquo e num espaço vago e impreciso¹¹: «Há muito, muito tempo, os livros salvaram-me» (Ibid.). De forma surpreendente, descobrimos que a biblioteca é um lugar solitário, desprovido, evidentemente, de «calor humano».

O lugar, a biblioteca¹², neste conto, é mais do que um simples suporte da narrativa, pois tem tendência a funcionar como seu princípio estruturador, permitindo captar o imaginário de Dulce Maria Cardoso. Este espaço está diretamente relacionado com a morte e a interiorização da redenção, encontrando-se no centro da narrativa, sendo que a personagem está confinada ao mesmo. O enfraquecimento instala-se, a crença aumenta e lança as suas ramificações «para o que lh[e] está reservado.» (Cardoso, 2014, p.39).

Neste mesmo local, observar-se-á a transformação do personagem, decorrente de uma nova experiência, resultado da tentativa da identificação do Eu e sobre ele refletir.

Assim, é num ambiente insólito, de ausência de vida e de manifestação de sentimentos religiosos, que nasce um ser nostálgico, que continua a apreciar as manhãs de sol pela memória que tem delas, mandando abrir as cortinas como se os seus olhos ainda

intelectual e espiritual, em Deus, no Cosmos ou no homem. Sintetiza a tri-idade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e 2, produto, nesse caso, da *União do Céu e da Terra*.» (1982, p.654).

¹¹ Armando Moreno, na sua obra *Biologia do conto*, informa-nos que «no conto, a densidade exige uma economia de espaço que não é adequada ao ambiente fantástico.» (Moreno, 1987, p.52).

¹² Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, a «biblioteca é a nossa reserva de saber, como um tesouro disponível. Nos sonhos, a biblioteca é geralmente uma alusão aos conhecimentos intelectuais, ao saber livresco. / Entretanto, nestes sonhos encontramos às vezes um velho e misterioso livro de magia, geralmente banhado de luz, que simboliza o *conhecimento*, no sentido pleno do termo, isto é, a **experiência vivida e registada**.» (1982, p.121).

tivessem forças, pois encontra-se aprisionado, como que corrompido pela noite¹³.

Torna-se num novo crente, que reconhece não valer a pena «esconder que mat[ou]. Não faria sentido. Muito menos perante [Deus]» (Cardoso, 2014, p.38). É um antigo assassino, que se tentou suicidar, que relembra o seu passado e a forma como os livros o «salvaram, da morte mas não da ruindade» (Ibid., p.49). Não tem medo de o admitir, reconhecendo a cumplicidade existente entre ele e os livros e a importância que os mesmos tiveram na sua vida. Assume, também, que é velho, relembra a sua vida, interiorizando que somente naquele lugar, na biblioteca, se encontrou com Deus.

Esta personagem é um assassino que viu muitas vezes o medo nos olhos de outros homens que estavam a morrer, quando os matou, por estarem a chegar ao fim das suas vidas. Enaltece a cidade, lembrando-se do fascínio de um mundo novo «rápido e extremeado»¹⁴ (Ibid., p.46). Este homem, que aos «vinte e um anos ainda tropeçava nas palavras escritas e não sabia o que muitas delas queriam dizer» (Ibid., p.38), relata que teve todas as vidas que leu, afirmando não haver «grande diferença entre o que se vive lendo e o que se vive vivendo» (Ibid.) e que os mesmos lhe trouxeram a habilidade de «magiar» (Ibid., p.48).

¹³ Quanto à noite, Barbara G. Walker informa-nos «que representava a escuridão do ventre no qual todas as coisas são geradas, a escuridão do abismo e o espaço infinito, fonte das estrelas e dos outros corpos celestes.» (Walker, 1988, p.328).

¹⁴ Gaston Bachelard, na sua obra *La terre et les rêveries de la volonté*, afirma que «le paysage devient un caractère (...) si la volonté participe à sa construction.» (Bachelard, 1947, pp.71-72).

Viajando através da sua meninice, rememora a igreja¹⁵, ressaltando a ausência de um cemitério¹⁶, refere as pessoas que têm medo de serem punidas pelos seus erros e os que vão à igreja só para contemplar os outros. Relembra, também, que antigamente todos se limitavam a aceitar a palavra de Deus, transmitida pelos padres, sem a questionar. No passado, a Bíblia era a Palavra de Deus e Jesus Cristo o único salvador.

Deste modo, a temática da *viagem*¹⁷ introspetiva, impulsionadora da transformação da existência deste ser arrependido, apresenta-se a partir de uma série de experiências realizadas pela deslocação da personagem num espaço psicológico, possibilitando-lhe o acesso a uma outra realidade. Este local, a biblioteca, assim revisitado através das suas memórias, constitui biografemas e torna-se num espaço de completa mudança, pois nele encontra-se, primeiro, com as leituras e, depois, com Deus.

Convém, ainda referir, que logo no início desta curta narrativa se alude à «funcionalidade cultural e antropológica de [dois] espaços diferentes: o cosmopolitismo [da cidade] e a ruralidade [de Besteiros], composto pela mistura de urbanismo e natureza campestre» (Ferreira, 2014, p.90).

¹⁵ Segundo Michel Feuillet, na sua obra *Léxico dos Símbolos Cristãos*, a «planta duma igreja relembra a **cruz** de Cristo. A **nave** corresponde à **trave** que constitui o poste, os braços do **transepto** são a viga transversal, o coro (ou cabeceira) é o lugar da cabeça do Crucificado.» (Feuillet, 2005, p.75).

¹⁶ Segundo António Matias Coelho «*quem faz os cemitérios não são os mortos, mas os vivos*. E fazem-nos não apenas para os mortos mas também (para não dizermos *sobretudo*) para os vivos.» (Coelho, 1991, p.8).

¹⁷ O sociólogo Otávio Ianni, na sua obra *Enigmas da modernidade-mundo*, informa-nos que a viagem «compreende várias significações e conotações, simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. São muitas as formas das viagens reais ou imaginárias, demarcando momentos ou épocas mais ou menos notáveis da vida de indivíduos, famílias, grupos, coletividades, povos, tribos, clãs, nações, nacionalidades, culturas e civilizações.» (Ianni, 2003, p.13).

Pode-se então concluir que esta personagem vive e percorre várias etapas até alcançar um estado que lhe permita entender o vazio e ultrapassar o arrependimento que o habita.

2. O feitiço das leituras

Em «A Biblioteca», paira uma envolvimento de perdição, pelas mortes cometidas, e de salvação, pela leitura¹⁸, que condicionou as escolhas deste homem, sem nome e que fala diretamente com Deus, o seu redentor, reconhecendo ter visto muitas vezes o «medo nos olhos de homens que [tinha] mat[ado]» (Ibid., p.38).

Esta personagem singular, que vê a morte aproximar-se, «preparando[-se] para o que lh[e] está reservado» (Ibid., p.39), vai passar por um processo de transformação. Cansado de uma vida sem sentido, depois de vinte e cinco anos enclausurado, pretende libertar-se porque, tal como nos diz Friedrich Nietzsche:

La foi chrétienne est essentiellement un sacrifice, sacrifice de toute liberté, de toute fierté, de toute confiance de l'esprit en soi-même; elle est en même temps asservissement et dépréciation de soi-même, mutilation de soi-même. Il entre de la cruauté et du phénicisme religieux dans cette foi qui se propose

¹⁸ O protagonista deste conto não «sofr[e] de «bovarismo», um distúrbio socio-erótico e psicológico provocado (...) pelos malefícios da leitura» (Ferreira, 2014, p.94), evidenciando-se, pelo contrário, um aproveitamento positivo da leitura dos livros, como caminho à sua redenção.

Ainda sobre a questão dos benefícios da leitura diz-nos Jorge Luís Borges, no ensaio «O livro», que (...) «[s]e lemos um livro antigo, é como se lêssemos todo o tempo que transcorreu até nós desde o dia em que ele foi escrito. Por isso convém manter o culto do livro. O livro pode estar cheio de coisas erradas, podemos não estar de acordo com as opiniões do autor, mas mesmo assim conserva alguma coisa de sagrado, algo de divino, não para ser objecto de respeito supersticioso, mas para que o abordemos com o desejo de encontrar felicidade, de encontrar sabedoria.» Disponível em <www.laserpblanca.com/borges-el-libro>. [Consult. 12 set. 2021].

à une conscience fatiguée, complexe et blasée. (Nietzsche, 1971, pp. 66-67)

Assim, é devido à doença e à consequente interiorização da existência de Deus, através das leituras¹⁹, que se assistirá à viragem da diegese, bem como à passagem de uma vida de pecado para uma vida breve, veiculada pela repetição do reconhecimento de um ser divinal. Consequentemente e depois da anunciação da morte, dá-se a revelação final do conto, que o protagonista morrerá passados três meses, o que Enrique Vila-Matas considera ser a «triunfal afirmação da literatura sobre o mundo.» (Vila-Matas, 2011, p.57).

As leituras funcionam, para o protagonista, como um meio para atingir um fim: primeiro, aprende a ler²⁰ por prazer, depois, a viver as vidas que leu, confessando que a vida real não é suficientemente

¹⁹ No livro *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, é, também, abordada a temática da leitura como salvação. O acesso à biblioteca era restrito, porque havia ali um saber que era ainda estritamente pagão (especialmente os textos de Aristóteles), e que podia ameaçar a doutrina cristã. Como disse no final Jorge de Burgos, o velho bibliotecário, acerca do texto de Aristóteles – a comédia podia fazer com que as pessoas perdessem o temor a Deus e, portanto, faria desmoronar todo aquele mundo. (Eco, 2004).

Outro exemplo, sobre a temática da leitura, mas na sua vertente maléfica, será o livro de Mia Couto, *Jesusalém* (2009). Nesta obra, um pai não quer que os seus filhos leiam, no entanto constatamos que irá acontecer exatamente o contrário da sua vontade: «na axiologia violentamente utópica de *Jesusalém*, Ntunzi é realmente culpado, porque ensina Mwanito a ler e escrever, contrariando, desse modo, uma das ordens mais rigorosas do pai: ‘Em Jesusalém não entrava livro, nem caderno, nem nada que fosse parente da escrita’ (Couto, 2009, p. 45). Contagando o irmão com o vírus da escrita, a rebeldia de Ntunzi não só permite a representação ficcional de *Jesusalém*, como inviabiliza também a pretendida pureza do novo Génesis, porque escrever é sempre reinventar.» (Ferreira, 2014, pp.18-19).

²⁰ *A Bíblia*, livro sagrado para o judaísmo e o cristianismo, teve, sem dúvida, um papel muito importante não só para Dulce Maria Cardoso, como, sobretudo, para Freud. Na sua autobiografia, comprova esta mesma ideia, deixando evidente que se havia iniciado na leitura através da *Bíblia*: «Meu profundo interesse pela história da Bíblia (quase logo depois de ter aprendido a arte da leitura) teve, conforme reconheci muito mais tarde, efeito duradouro sobre a orientação do meu interesse.» (Freud, 1925[1924], p.18). Disponível em <https://www.academia.edu/32805051/Cren%C3%A7a_e_ilus%C3%A3o_a_cr%C3%ADtica_freudiana_da_religi%C3%A3o>. [Consult. 12 set. 2021].

satisfatória e, por fim, reconhece que a leitura foi o trampolim para a salvação, mas não para a cura da ruindade. Escrita e sagrado caminham de mãos dadas transportando-nos para o mundo do maravilhoso.

O conto «A Biblioteca» como narrativa de mudança, apresenta a viagem interiorizada da personagem, onde a morte é quase sempre uma constante, não constituindo o fim, mas, antes o renascer de um homem metamorfoseado que olha para o passado, vivendo o presente e adivinhando o futuro, por sinal curto, devido à sua doença.

3. O olhar arrependido do homem

O olhar da personagem de Dulce Maria Cardoso, neste conto, funciona como um espelho de arrependimento, que acompanha o olhar do Outro. Em suma, é uma linguagem não verbal, que revela os desejos interiores, os sentimentos e os intentos do ser.

Importa, também, salientar que este olhar só faz sentido num espaço «literário, como domínio conceptual legitimado por [...] oscilações e derivas»²¹ que condicionam, não só o presente como, também, o percurso do protagonista.

Ao longo do conto «A Biblioteca» existem diferentes tipos de olhares, com distintos significados. Estes são associados à gradação do arrependimento da personagem e às várias fases da sua vida: primeiro, é energia dominante e exteriorizada; depois, é reconhecimento de culpa e o diálogo com Deus; de seguida, é interiorização da aproximação da morte; por fim, é aceitação da passagem inevitável da vida e da morte.

²¹ Sobre esta questão, veja-se o artigo de Reis, C. (2014). Textualização do espaço e espacialização do texto, in *RUAL-L: Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, 2(II. Série), pp. 105-118.

No primeiro tipo, «vi muitas vezes esse medo nos olhos de homens que matei. Não estava a querer esconder que matei» (Cardoso, 2014, p.38), o olhar direcionado para aqueles que matou, prova que a personagem não quer esconder um sentimento, que o quer manifestar e exteriorizá-lo através do seu olhar, completando-o com palavras.

Quanto ao segundo tipo, «Não precisas de desviar os olhos, de os passear, como estás a fazer agora, por estas paredes cobertas de estantes com livros» (Ibid.), neste olhar, conjugam-se o reconhecimento de culpa e o diálogo com Deus.

No terceiro tipo, «Continuo a gostar das manhãs de sol pela memória que tenho delas. Mando abrir as cortinas como se os meus olhos ainda fossem capazes» (Ibid., p.39), o seu olhar reflete a interiorização do seu estado debilitado e a consciencialização da aproximação da morte.

No quarto, e último tipo, «Os meus olhos já vêm pouco e as mãos tremem-me» (Ibid., p.41), é mostrada a aceitação da passagem inevitável da vida e da morte.

Constatamos, então, que o olhar está em sintonia com a metamorfose deste homem que, assassino, se torna num crente e que se vai preparando conscientemente para a morte.

A vida da personagem de «A Biblioteca» é sinónimo consciente de infelicidade. Sofre até ao fim da sua vida, reconhecendo a sua paixão pela leitura, que o transporta para novos horizontes.

Como é usual na ficção dulciana, o homem é quem vê, e ao homem resta, por meio dos seus olhos, vislumbrar a realidade, aceitando-a.

Considerações finais

Dulce Maria Cardoso afirma-se pela diferença, sendo uma «mulher que transforma o sentimento de mal-estar em ficção [...], altamente

sensível e comprometida com as causas sociais que envolvem a sociedade da qual faz parte.» (Machado, 2014, p.96).

A carreira literária desta escritora tem sido marcada por uma grande harmonia temática. O quotidiano impõe-se como um dos temas usados para a exploração da natureza do ser humano, no que ele tem de mais construtivo e corrupto, mas também de mais obsessivo e desorientador. A sua escrita alcança, com rigor, as desiguais marcas linguísticas do falar das gentes portuguesas. Em alguns dos seus contos, com enredos movediços, limites complexos e constantes mutações, transporta o seu leitor para um plano metafísico e maravilhoso, onde existem gentes metamorfoseadas, estranhas, loucas e paranormais.

Neste texto, existem algumas das obsessões temáticas de Dulce Maria Cardoso, que se vão tecendo, alternada e assimetricamente, concedendo grande dinamismo à narrativa, e levando-nos a especular, a estimular a nossa imaginação.

No conto «A Biblioteca», Dulce Maria Cardoso tece, de forma ténue ou de maneira bem explícita, vários traços que lhe são peculiares: a figura masculina, a morte, a (não)religião e o efeito mágico das leituras. Há toda uma envolvimento entre a figura masculina e a natureza envolvente.

Se atentarmos que o percurso do protagonista é iniciático²², o episódio da revelação da sua morte, anunciada para breve, deve ser ponderado como um acontecimento desencadeador da *demanda*

²² Sobre o percurso iniciático, veja-se a *Morfologia do conto* de Vladimir Propp (1978) e *A Semântica Estrutural* de A. J. Greimas (1976).

Ainda sobre esta mesma temática e segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, na sua obra *Dicionário dos Símbolos*, a «morte iniciática não pertence à psicologia humana, mas é uma morte aos olhos do mundo, enquanto superação da condição profana (...) prefigura a morte, que deve ser considerada como a iniciação essencial para se ter acesso a uma nova vida.» (1982, pp.377-378).

do homem, pois, fora o médico que trouxera a notícia, acabando e destruindo com qualquer sonho ou figura.²³

Temáticas como a morte, a (não)religião, a importância da escrita e da leitura, surgem como pontos centrais do conto, celebrando-se a valorização do conhecimento como meio e propósito da vida.

Assim, o narrador-personagem, num claro reconhecimento da sua vida de assassino, interroga-se sobre tudo o que o circunda, lançando-se na aventura errante da vida, rememorando o passado, sentindo que Deus o escolhe, amparando numa mão os livros e na outra a morte, obrigando-nos, a nós leitores, a repensar a condição humana.

Referências bibliográficas

Ativa

Cardoso, D. M. (2014). A biblioteca. In *Tudo são histórias de amor*. Edições Tinta da China.

Passiva

Aristóteles. (1986). *Poética: Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa*. Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

Bachelard, G. (1947). *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti.

Bataille, G. (2003). *História do olbo*. Cosac Naify.

Boulay, L. (2001). *Magie du conte – ses rythmes, sa dynamique*. Armand Colin Bordas/HER.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1982). *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Teorema.

Coelho, A. M. (1991). *Atitudes perante a morte*. Livraria Minerva.

Cohen, C. (2011). Éden. In A. Berlin & M. Grossman (eds.), *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion* (pp. 228-229). Oxford University Press.

²³ Esta posição designa-se como iconoclastia «Etimologicamente, iconoclastia significa literalmente «quebrador de imagens», termo originado da união das palavras gregas eikon, que significa «imagem» ou «ícone»; e klastein, que quer dizer «quebrar». Disponível em <<https://www.significados.com.br/iconoclastia/>>. [Consult. 12 set. 2021].

- Compagnon, A. (1979). *La Seconde Main ou le travail de l'écriture*. Seuil.
- Cristóvão, F. (dir.). (2010). *Literatura de viagens: da tradicional à nova e à novíssima – Marcas e temas*. Almedina.
- Feuillet, M. (2005). *Léxico de Símbolos Cristãos*. Publicações Europa-América.
- Ferreira, A. M. (2006). *Do canto ao conto: estudos de literatura portuguesa*. Ludomedia – Conteúdos Didáticos e Lúdicos.
- . (2004). *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Imprensa Nacional – Casa da moeda.
- . (2014). Em busca do espaço perdido: o romance *Maria Benigna*, de Aquilino Ribeiro. *RUAL-L: Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, 2(II. Série), pp. 85-103.
- . (2014). Êxodo e sacrifício em *Campo de Trânsito*, de João Paulo Borges Coelho, e *Jesusalém*, de Mia Couto. In A. M. M. Ferreira & O. M. C. Maquêa Cáceres (eds.), *Literatura, Tradição, Religiosidades* (pp. 9-37). Unemat Editora.
- Goulart, R. M. (2004). Escritas breves: o poema em prosa. *Forma breve*, 2, pp. 11-17.
- Ianni, O. (2003). *Enigmas da modernidade-mundo*. Civilização Brasileira.
- Jankélévitch, V. (1977). *La mort*. Champs Flammarion.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.
- Machado, A. R. (2014). Entrevista Dulce Maria Cardoso e Júlia Nery: olhares em torno da diáspora portuguesa em França e África. *Revista Desassossego*, 6(12), pp. 95-119. <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v6i12p95-119>.
- Marques, C. V. (2013). *Os escritores (também) têm coisas a dizer*. Tinta da China.
- Moisés, M. (1981). *O conto português*. Cultrix.
- Moreno, A. (1987). *Biologia do conto*. Livraria Almedina.
- Nietzsche, F. (1971). *Par-delà bien et mal*. Gallimard.
- Propp, V. (1992). *Morfologia do Conto*. Vega/Universidade.
- Reis, C. (2014). Textualização do espaço e espacialização do texto. In *RUAL-L: Revista da Universidade de Aveiro. Letras*, 2(II. Série), pp. 105-118.
- Silva, V. M. A. e. (2000). *Teoria da Literatura* (8ª ed.). Livraria Almedina.
- Simonsen, M. (1984). *Le conte populaire*. Puf Littératures modernes.
- Unamuno, M. de (1998). *Como se faz uma novela*. Grifo.
- Vila-Matas, E. (2011). *Perder teorias*. Teodolito – Edições Afrontamento.
- Walker, B. G. (1988). *Dicionário dos símbolos e objectos sagrados da mulher*. Planeta Editora, Lda.
- Zavala, L. (2002). *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinossáurio” de Augusto Monterroso*. Universidad Autónoma Metropolitana/Alfaguara.

Webgrafia

- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (2021, set. 12). <https://dicionario.priberam.org/b%C3%ADblia>. [Consult. 12 set. 2021].

- La serp blanc. (2021, set. 12). <http://laserpblanca.com/borges-el-libro>. [Consult. 12 set. 2021].
- Mon-poeme.fr. (2021, set. 12). <https://mon-poeme.fr/citations-lecture/>. [Consult. 12 set. 2021].
- Monteiro, F. (2021, set. 12). Lôá, «a menina deus» de Dulce Maria Cardoso. Observador. <https://observador.pt/2014/06/29/loa-menina-deus-de-dulce-maria-cardoso/>. [Consult. 12 set. 2021].
- Significados. (2021, set. 12). <https://significados.com.br/iconoclastia/>. [Consult. 12 set. 2021].
- Vargas, F. M. (2016). Crença e ilusão: a crítica freudiana da religião. *Humanidades em Diálogo (USP)*, pp. 159-169. https://academia.edu/32805051/Cren%C3%A7a_e_ilus%C3%A3o_a_cr%C3%ADtica_freudiana_da_religi%C3%A3o. [Consult. 12 set. 2021].

(Página deixada propositadamente em branco)

**GÉNESE E REVISÃO AUTORAL DE «ELLA CANTA,
POBRE CEIFEIRA», DE FERNANDO PESSOA¹**

**GENESIS AND AUTHORIAL REVISION OF «ELLA CANTA,
POBRE CEIFEIRA», BY FERNANDO PESSOA**

Carlotta Defenu

Universidade de Lisboa,

Faculdade de Letras

<https://orcid.org/0000-0002-7753-2035>

RESUMO: Estabelecendo como premissa fundamental a ideia de que o texto literário não é um documento cristalizado, cujo aspeto se fixa no momento da sua publicação, mas antes, uma obra *in fieri*, pretende-se traçar, no presente trabalho, a história genética do poema «Ella canta, pobre ceifeira», de Fernando Pessoa, publicado pela primeira vez em 1916, na revista *Terra Nossa*.

O processo genético do texto apresenta uma série de especificidades que já no passado suscitaram grande interesse para o desenvolvimento de estudos de natureza crítico-genética: se considerarmos a data de redação do manuscrito, 1914, e a data da segunda, e última, publicação da obra, 1924, notamos estar na presença de um percurso genético que se estendeu por um período de, ao menos, 10 anos. Adicionalmente, o processo de composição da obra não terminou

¹ Universidade de Lisboa, Centro de Linguística (CLUL). Esta investigação foi realizada graças ao apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/143789/2019 e projeto UIDB/00214/2020).

com a sua segunda publicação: Fernando Pessoa introduziu algumas variantes alternativas na página do exemplar pessoal da revista *Athena* em que o poema tinha sido publicado em 1924.

Dada a complexidade e a extensão da sua génese, o poema «Ella canta, pobre ceifeira» representa um caso exemplar para o estudo dos processos criativos subjacentes à criação poética em Fernando Pessoa. As variações que o texto sofreu durante o seu percurso genético serão analisadas tendo em conta as fases mais significativas do desenvolvimento da personalidade artística do poeta e os traços peculiares do seu *usus scribendi*, confrontando as variantes observáveis no manuscrito do poema com variantes análogas observáveis na génese de outros textos do autor.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, A Ceifeira, génese, variantes.

ABSTRACT: Assuming as a fundamental premise the idea that the literary text is not a crystallized document, whose aspect is fixed at the moment of its publication, but rather a work *in fieri*, this research aims to trace the genetic history of the poem «Ella canta, pobre ceifeira» by Fernando Pessoa, first published in 1916, in the magazine «Terra Nossa». The genetic process of the text presents a series of particularities that have aroused great interest in the past for the development of critical-genetic studies. If we consider the manuscript's date, 1914, and the date of the second and last publication of the work, 1924, we find that we are in the presence of a genetic journey that extended over a period of at least 10 years. Furthermore, Fernando Pessoa introduced some alternative variants in the page of the personal copy of the magazine «Athena» in which the poem had been published in 1924. Given the complexity and diversity of this poem's genesis, it serves as an exemplary case for studying the creative processes underlying Fernando Pessoa's poetic creation. The variations that the text has undergone throughout its genetic journey will be investigated while taking into account the most significant phases of Pessoa's artistic personality and the special features of his writing; this study will also analyze the variants in the poem's manuscript along with analogous variants found in other texts written by the author.

Keywords: Fernando Pessoa, The Reaper, genesis, variants.

1. Introdução

Entre o conjunto global da obra de Fernando Pessoa, o *corpus* das obras publicadas em vida representa, como é sabido, apenas uma exígua parte da produção do autor, publicada maioritariamente de forma póstuma. Dada esta especificidade, o interesse filológico suscitado pela obra de Pessoa é especialmente dirigido à tentativa de reconstruir criticamente o texto literário, com base nos documentos conservados no Espólio de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa.

No que diz respeito ao *corpus* das obras publicadas em vida, pelo contrário, ultrapassada a exigência imperiosa de estabelecer um texto crítico, a possibilidade de ter acesso aos documentos autógrafos de textos cuja publicação foi realizada com a aprovação do próprio autor privilegia uma análise crítico-literária que se foque no processo genético de construção textual, possibilitando a leitura das variantes que, pelo menos por um período delimitado de tempo, o autor considerou dignas de publicação.

No contexto delineado, o poema «Ella canta, pobre ceifeira» apresenta uma série de peculiaridades adicionais referentes ao seu processo genético que o tornam um caso exemplar para o desenvolvimento de uma análise literária de natureza crítico-genética²: o poema teve duas publicações, a primeira, em 1916, na revista *Terra Nossa*, e a segunda, com algumas variantes substanciais no

² A complexidade e a extensão temporal do processo genético do poema «Ella canta, pobre ceifeira» já suscitaram interesse para alguns estudos do poema em perspetiva crítico-genética, entre os quais o estudo de Silvano Peloso, incluído no volume *La voce e il tempo* (1992) e o ensaio de Jorge de Sena, publicado postumamente em *Fernando Pessoa e C^a Heterónima* (2000). Ambos os estudos, no entanto, não apresentam uma leitura das variantes observáveis no manuscrito autógrafo anterior à primeira publicação, focando-se especialmente na análise das diferenças entre a primeira e a segunda publicação do poema (o estudo de Peloso), ou apresentando um estudo comparativo com outros poemas de Pessoa redigidos no mesmo período (o estudo de Sena).

que respeita à primeira versão publicada do poema, oito anos mais tarde, na revista *Athena*. Estamos, assim, na presença de um percurso genético que se estendeu por um período de, ao menos, 10 anos: desde 1914, data de composição do manuscrito mais antigo do poema até hoje conservado³, até 1924, data da segunda publicação. Adicionalmente, integram o dossiê genético do poema as variantes alternativas introduzidas pelo autor depois da segunda publicação no exemplar pessoal da revista *Athena* e que nunca tiveram realização concreta numa publicação posterior.

Assim sendo, temos hoje acesso a seis testemunhos diretos do texto do poema⁴ que comprovam os diferentes aspetos e formas que a composição adquiriu durante as várias etapas do processo genético. A riqueza documental de que dispomos oferece uma panorâmica bastante representativa sobre o processo de construção textual subjacente ao poema «Ella canta, pobre ceifeira». Desde o estudo do manuscrito autógrafo até à análise das versões publicadas do poema, ambas controladas pelo autor, será possível traçar uma visão abrangente da atividade compositiva, a partir da «pre-publishing phase» (De Biasi, 1996, p.16), o momento da génese anterior à efetiva textualização, e avançando até à reflexão sobre as variantes autorais posteriores às fases de publicação.

³ No seu ensaio sobre o poema, Jorge de Sena considera o ponto de partida da génese de «Ella canta, pobre ceifeira» um fragmento inédito de 1912 que, no entanto, apesar de «algumas coincidências da expressão», difere substancialmente das lições posteriores (Sena, 2000, pp.224-228).

⁴ Para além das duas publicações de 1916 e 1924, do manuscrito autógrafo de 1914 e do exemplar da revista *Athena* em que Fernando Pessoa introduziu algumas variantes alternativas, foram conservados até hoje outros dois testemunhos de «Ella canta, pobre ceifeira»: o texto do poema enviado por Fernando Pessoa numa carta de 1915 dirigida a Armando Côrtes-Rodrigues e um duplicado a químico de um datiloscrito que serviu provavelmente de base para a segunda publicação do poema.

O impacto visual com o manuscrito autógrafo transmite, de forma imediata, a ideia da complexidade do processo criativo subjacente à primeira redação da obra: o suporte em papel contém a versão integral do poema, escrita a tinta, com muitas emendas e correções autógrafas.

Em cima, na zona central, a data: «1-XII-1914». Seguem-se depois, em sentido vertical, seis estrofes, todas completas, à exceção da terceira, inacabada e eliminada globalmente por uma cruz. O conteúdo textual desta estrofe eliminada será depois retomado para a redação dos primeiros três versos da sétima estrofe do poema, que ocupa a parte inferior da zona central da folha.

Transcrição genética da terceira estrofe do manuscrito eliminada ⁵	Transcrição genética da sétima estrofe do manuscrito
<p><Ah, se eu fosse teu> <Ah, ser tu sendo eu Ter a tua inconsciência alegre E a m/ sciência d'ella></p>	<p>Ah poder ser tu sendo eu... Ter a tua alegre inconsciência <E a minha consciência> [E <eu consciência> [†a consciência d'isso... Ó céu]] <Azul, ó <seara> [†trigo], ó campo,> [↓Ó campo, ó canção, com violência.]</p>

⁵ As transcrições genéticas dos documentos e os símbolos usados para a indicação das intervenções autorais baseiam-se nos dados presentes no aparato genético da edição crítica de *Mensagem e poemas publicados em vida* (2018), da responsabilidade de Luiz Fagundes Duarte, pertencente ao primeiro volume da Edição Crítica de Fernando Pessoa publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Nas transcrições genéticas dos testemunhos foi respeitada a ortografia original.

Chave dos símbolos:

<...>	segmento autógrafo riscado
□	espaço deixado em branco pelo autor
†	palavra ilegível
*...	leitura conjeturada
<...>/...\ 	substituição por superposição, na relação <substituído>/substituto\
<...> [...]	substituição mediata na linha
<...> [† ...]	substituição por riscado e acréscimo na entrelinha superior
[† ...]	acréscimo na entrelinha superior
[↓ ...]	acréscimo na entrelinha inferior
[→ ...]	acréscimo na margem direita
[← ...]	acréscimo na margem esquerda
<†>	riscado autógrafo ilegível

Acabado o espaço preferencial de escrita do suporte, isto é, a zona central da folha, o autor desloca a redação para as margens esquerda e direita do suporte, redigindo a estrofe número oito, no canto superior direito, dois versos soltos, no canto inferior direito, a quarta estrofe do poema, na margem esquerda, e uma terceira estrofe substitutiva, introduzida na margem direita através de uma cunha de inserção.

A numeração das estrofes presente no documento é, provavelmente, a última fase da elaboração do rascunho, em que o autor tentou dar ordem ao esboço numerando cada quadra segundo a posição que iria tomar ao longo do texto.

A tipologia de tinta e a tipologia de letra observáveis no manuscrito são homogêneas em todo o manuscrito, o que faz supor, apesar da complexa rede de emendas e correções, que a redação do documento tenha ocorrido num espaço de tempo limitado.

A esta homogeneidade observável nos aspetos materiais do manuscrito corresponde também uma certa homogeneidade no que diz respeito ao conteúdo textual das correções autorais: é possível, de facto, identificar, ao longo do manuscrito, tendências corretórias análogas, que se concretizam na presença de emendas que parecem ser o resultado de uma mesma intenção modificadora.

Nos casos de substituições lexicais, por exemplo, a troca terminológica ocorre maioritariamente nos limiares de um mesmo campo semântico, com uma evidente tendência para a especificação:

1 Ella canta, pobre <camponeza> [↑ ceifeira]

4 Da alegre e anonyma <tristeza> [↑ viuvez]

30 Entrae por mim-dentro... <fazei> [↑ Tornaē]

Em todos os exemplos citados, o termo acrescentado identifica um referente mais específico a respeito do vocábulo que substitui: assim sendo, ao carácter genérico do termo «camponeza», no v. 1,

é preferida a referência específica imediata da palavra «ceifeira»⁶; no v. 4, a evocação nítida da «viuvez» toma o lugar da dimensão abstrata evocado pela «tristeza»; e o predicado verbal «fazei», o predicado verbal da ação genérica por excelência, é retirado, no v. 30, em favor de um mais específico «tornae».

Quando esta tendência para a evocação de imagens mais delineadas não se verifica, outras exigências de equilíbrio textual parecem motivar as emendas autorais. São estes os casos de «compenso contiguo» ou «compenso a distanza», segundo as definições de Gianfranco Contini (1970, p.44), isto é, intervenções autorais que são efetuadas com o objetivo de evitar repetições redundantes não desejadas em pontos afastados ou próximos do texto.

Assim sendo, no v. 2, a substituição de «alegre» por «feliz» poder-se-ia motivar pela presença do adjetivo «alegre», na terceira estrofe («Ouvil-a alegre e entristece»); a substituição de «voz» por «som», no v. 8 («D[↑o som]a voz que ella tem a cantar»), explicar-se-ia pela presença do termo «voz» na primeira estrofe do poema, introduzida após uma intervenção autoral («Canta e ceifa <sob a ampla> [↑<†>] [↑e a sua voz cheia]); a introdução do sintagma «a voz cheia» no v. 3 também pode ter motivado a reformulação textual observável no v. 16 («Voz cheia de □ e Sul! [-→ E a vida sabe a amôr e a Sul!])»

Uma outra tendência corretória que ressalta a partir da observação das emendas presentes no manuscrito congrega uma série de intervenções autorais que, recorrendo novamente às palavras de Gianfranco Contini, «rinviano a luoghi esorbitanti dell'opera dell'autore» (1970, p.42), isto é, que adquirem maior interesse

⁶ A introdução do termo «ceifeira», no primeiro verso do poema, estabelece de forma imediata e evidente uma ligação intertextual entre o presente poema e o poema inglês «The solitary reaper», de William Wordsworth, publicado em 1807 no segundo volume da coletânea *Poems, in two volumes*. Acerca da relação literária entre os dois textos e, em geral, da influência de Wordsworth no pensamento poético de Fernando Pessoa, cf. o artigo de Monteiro «The song of the reaper» (1989).

crítico-literário por serem o reflexo de específicas peculiaridades da poética pessoana referente ao período literário em que a redação do manuscrito se insere.

É oportuno lembrar que a data de composição do manuscrito autógrafo de «Ella canta, pobre ceifeira», 1914, é o ano daquela que é comumente considerada a estreia poética de Fernando Pessoa adulto, coincidente com a publicação, nas páginas da revista *A Renascença*, do poema «Pauis», segunda parte do conjunto poético «Impressões do Crepúsculo». A publicação de «Pauis» consagra a realização poética do Paulismo, a atitude literária concebida por Fernando Pessoa que dará início ao desenvolvimento daquele complexo conjunto de «ismos» pessoanos que se tornarão uma das mais relevantes expressões da literatura modernista em Portugal.

A ligação entre o Paulismo e o poema «Ella canta, pobre ceifeira» é explicitada pelo próprio Pessoa numa carta dirigida a Armando Côrtes-Rodrigues acompanhada por uma série de poemas seus, ainda inéditos: «Amo especialmente a última poesia, a da Ceifeira onde consegui dar a nota paúlca em linguagem simples.» (Pessoa, 1985, p.47).

Observando, de facto, algumas das correções autorais introduzidas no manuscrito autógrafo é possível notar a aplicação de recursos estilísticos e expressivos característicos da estética paúlca, tais como a preferência por formas nominais do verbo, especialmente o modo gerúndio, e a procura da expressão poética daqueles traços «vago», «subtil» e «complexo» que Pessoa declarou ser os três elementos constitutivos desta «nova poesia portuguesa» (Pessoa, 1912, p.90).

2 Julga <-se alegre> [↑**ndo-se** feliz talvez...]

19 Derrama <sobre o meu> [↑<no meu>] [↓no meu peito **vão**]

20 A tua [↓**incerta**] voz a subir e a canção [↓<a> ondea<r>/**ndo**\]...

21 <Ah se eu fosse teu> <Ah ser tu **sendo** eu> Ah poder ser tu, **sendo** eu...

22 P'ra o centro inutil [↑**ignoto**] da tua alma

Assim, os adjetivos introduzidos nos vv. 19, 20 e 22 pertencem, todos, à esfera semântica do vago («vão») ou do desconhecido («incerta voz», «centro ignoto»), contribuindo para a criação daquela sensação de estranhamento procurada expressivamente em muitos textos da fase páulica e, a seguir, interseccionista. Nos vv. 2, 20 e 21 as substituições efetuadas pelo autor introduzem, em todos os casos, um verbo no modo gerúndio, satisfazendo uma preferência para o recurso às formas nominais do verbo que o Paulismo tinha herdado da estética simbolista.

Ainda ligadas à estética dos «ismos» pessoanos, encontramos algumas variantes que parecem particularmente interessantes por representarem, de certa forma, uma prefiguração da escrita heteronímica, veiculando uma ideia de dispersão do sujeito que Pessoa já teorizava com a poética dos «ismos»⁷. Esta tipologia de correção consiste numa série de substituições parcializantes que são introduzidas através de uma mesma modalidade corretória: o autor abdica da referência a um sujeito único unitário, expresso através de um pronome pessoal sujeito ou de um predicado verbal, e introduz um elemento que se refere ao mesmo sujeito de forma sinedóquica.

10 <Há todo o povo em sua <†> /voz\...> [↑Na sua voz ha o campo e a lida...]

18 Estão quasi a chorar... [↑<Mas ouvi-te> [↑O que em mim ouve] está chorando]

⁷ A expressão da dispersão egótica será um traço característico dos «ismos» pessoanos já a partir do Paulismo, no seio do qual se concretiza poeticamente, tal como Paula Morão evidencia, a ideia «de um sujeito que se não reconhece na unidade de si, antes se desmultiplica num outro, em outro» (Morão, 1990, p.25).

31 Que eu seja a vossa [↑Minh'alma a vossa] sombra leve...

Tal como é possível notar a partir dos exemplos citados, estas substituições parcializantes afetam tanto o eu lírico (v. 31), como outros intervenientes do poema (vv. 10 e 18). Em ambos os casos, estas correções autorais parecem exprimir a necessidade de verbalizar, em forma explícita, uma multiplicidade intrínseca do ser.

Não parece ser isento de significado o facto de que procedimentos de construção poética semelhantes se encontram concretizados nas correções autógrafas manuscritas de outros poemas concebidos em períodos e contextos afins.

Vejamos alguns exemplos retirados do manuscrito autógrafo do poema «Hora absurda», datado de 4 de julho de 1913, em que análogas substituições parcializantes afetam os segmentos textuais referentes ao sujeito:

50 As relvas de todos os prados foram frescas <sob mim> [↑sob meus pés frios]...

79 Ah, <és> [↑o teu tédio é] a estatua de uma mulher que ha de vir...

Analogamente às intervenções autorais presentes no manuscrito de «Ella canta, pobre ceifeira», no manuscrito de «Hora absurda» também é possível notar uma tendência corretória que modifica a expressão do sujeito, ao serem introduzidos elementos sinedóquicos: assim sendo, a expressão de um sujeito íntegro («mim», no v. 50, e «és», no v. 79) é substituída pela alusão a uma parte específica do mesmo sujeito («meus pés», no v. 50, e «o teu tédio», no v. 79).

A presença de correções semelhantes em manuscritos diferentes redigidos por Fernando Pessoa no mesmo período temporal fundamenta a possível relação de interdependência existente entre

as práticas corretórias do autor durante o processo de escrita poética e os programas estético-literários vigentes naquela época. De facto, o que a observação das intervenções realizadas por Fernando Pessoa até agora mencionadas sugere é que, ultrapassado o primeiro, inevitável, momento de escrita criativa e «inspirada», o autor parece ter-se dedicado a uma fase de *labor limae*, com o objetivo de aperfeiçoar a expressão poética do texto e adequá-la a ideais estético-literários determinantes, característicos não apenas daquele específico período literário, mas também da poética pessoana em geral.

As intervenções autorais que modificam a expressão do sujeito são um claro exemplo disso. No entanto, apesar do esforço efetuado para transmitir a ideia de um sujeito disperso, fragmentado, não faltam, ao longo do texto, referências diretas a um sujeito íntegro, apresentado como um todo. Nestes casos, contudo, as menções diretas a um «eu» unitário, quaisquer que sejam as suas declinações, são sempre efetuadas na tentativa de evidenciar a relação entre o «eu» e o «outro», relação que está na base da própria construção dialógica do texto, em que o canto da ceifeira desencadeia o surgir das sensações do «eu» lírico.

Entrae por mim dentro, tornae
Minh'alma a vossa sombra leve
Depois, levando-me, passae

3. As duas publicações

Uma primeira passagem a limpo da lição do poema transmitida pelo manuscrito autógrafo, com apenas escassas variações na pontuação, encontra-se na já citada carta de 1915, enviada por Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues.

Variantes mais substanciais encontram-se, porém, no texto da primeira publicação do poema, ocorrida em setembro de 1916 na revista *Terra Nossa*; para além de algumas alterações na pontuação e da introdução do título «A Ceifeira», que reforça a ligação com o poema de Wordsworth, «The solitary reaper», é possível notar a ausência de uma quadra, presente tanto no manuscrito, como no texto enviado a Côrtes-Rodrigues.

A falta da sexta estrofe na versão publicada do texto não afeta, no entanto, a estrutura sintática global do poema e, pelo contrário, anula a repetição redundante da exortação vocativa dirigida ao canto da ceifeira («Canta! Arde-me o coração» – «Canta e arrasta-me p'ra ti») e da interpenetração entre as sensações interiores do sujeito e o elemento exterior da voz da ceifeira («Derrama no meu peito vão/ A tua incerta voz ondeando!» – «E que um momento eu sinta em mim/ O eco da tua alada calma»).

<p align="center">Texto do poema enviado na carta a Armando Cortês-Rodrigues</p>	<p align="center">Primeira publicação</p>
<p>Ela canta, pobre ceifeira Julgando-se feliz talvez... Canta e ceifa, e a sua voz cheia De alegre e anónima viuvez</p> <p>Flutua como um canto de ave No ar limpo como um limiar, E há curvas no enredo suave Do som que ela tem a cantar...</p> <p>Ouvi-la alegre e entristeceu... Na sua voz há o campo e a lida, E canta como se tivesse Mais razões p'ra cantar que a vida...</p> <p>E com tão nítida pureza A sua voz entra no azul Que em nós sorri quanto é tristeza E a vida sabe a amor e a sul!</p> <p>Canta!... Arde-me o coração... O que em mim ouve está chorando... Derrama no meu peito vão A tua incerta voz ondeando...</p> <p>Canta e arrasta-me p'ra ti P'ra o centro ignoto da tua alma E que um momento eu sinta em mim O eco da tua alada calma...</p> <p>Ah! poder ser tu, sendo eu! Ter a tua alegre inconsciência E a consciência disso! Ó céu, Ó campo, ó canção,... a ciência</p> <p>Pesa tanto e a vida é tão breve... Entra por mim dentro, tornai Minha alma a vossa sombra leve... Depois, levando-me, passai...</p>	<p>A Ceifeira</p> <p>Ella canta, pobre ceifeira, Julgando-se feliz talvez... Canta e ceifa e a sua voz cheia De alegre e anonyma viuvez</p> <p>Ondula come um canto de ave No ar limpo como um limiar, E ha curvas no enredo suave Do som que ella tem a cantar.</p> <p>Ouvil-a alegre e entristeceu, Na sua voz ha o campo e a lida, E canta como se tivesse Mais razões p'ra cantar que a vida.</p> <p>Ah, com tão limpida pureza A sua voz entra no azul Que em nós sorri quanto é tristeza E a vida sabe a amor e a sul!</p> <p>Canta! Arde-me o coração. O que em mim ouve está chorando. Derrama no meu peito vão A tua incerta voz ondeando!</p> <p><i>[não consta]</i></p> <p>Ah, poder ser tu, sendo eu! Ter a tua alegre incoscienza E a consciencia d'isso! Ó céu, Ó campo, ó canção, a sciencia</p> <p>Pesa tanto e a vida é tão breve! Entrae por mim dentro, tornae Minh'alma a vossa sombra leve!... Depois, levando-me, passae!...</p>

Depois de um intervalo de tempo de oito anos, o poema volta a ser publicado, em dezembro de 1924, nas páginas da revista *Athena*, como pertencente a um conjunto poemático intitulado «DE UM CACIONEIRO» que compreendia, no total, catorze poemas.

As diferenças entre a primeira e a segunda publicação consistem na eliminação da quarta estrofe do poema e em algumas alterações textuais introduzidas na quinta estrofe (que, dada a eliminação da quadra anterior, passa a ocupar a posição da quarta estrofe na publicação de 1924).

Texto do poema na primeira publicação de 1916	Texto do poema na segunda publicação de 1924
<p>A Ceifeira</p> <p>Ella canta, pobre ceifeira, Julgando-se feliz talvez... Canta e ceifa e a sua voz cheia De alegre e anonyma viuvez</p> <p>Ondula come um canto de ave No ar limpo como um limiar, E ha curvas no enredo suave Do som que ella tem a cantar.</p> <p>Ouvil-a alegre e entristece, Na sua voz ha o campo e a lida, E canta como se tivesse Mais razões p'ra cantar que a vida.</p> <p>Ah, com tão limpida pureza A sua voz entra no azul Que em nós sorri quanto é tristeza E a vida sabe a amor e a sul!</p> <p>Canta! Arde-me o coração. O que em mim ouve está chorando. Derrama no meu peito vão A tua incerta voz ondeando!</p> <p>Ah, poder ser tu, sendo eu! Ter a tua alegre incoscincia E a consciencia d'isso! Ó céu, Ó campo, ó canção, a sciencia</p> <p>Pesa tanto e a vida é tão breve! Entrae por mim dentro, tornae Minh'alma a vossa sombra leve!... Depois, levando-me, passae!...</p>	<p>Ella canta, pobre ceifeira, Julgando se feliz talvez; Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia De alegre e anonyma viuvez,</p> <p>Ondula como um canto de ave No ar limpo como um limiar, E ha curvas no enredo suave Do som que ella tem a cantar.</p> <p>Ouvil-a alegre e entristece, Na sua voz ha o campo e a lida, E canta como se tivesse Mais razões p'ra cantar que a vida.</p> <p><i>[não consta]</i></p> <p>Ah, canta, canta sem razão! O que em mim sente stá pensando. Derrama no meu coração A tua incerta voz ondeando!</p> <p>Ah, poder ser tu, sendo eu! Ter a tua alegre incoscincia, E a consciencia d'isso! Ó céu! Ó campo! ó canção! A sciencia</p> <p>Pesa tanto e a vida é tam breve! Entrae por mim dentro! Tornae Minha alma a vossa sombra leve! Depois, levando-me, passae!</p>

Analisando as variantes entre a primeira e a segunda publicação do poema, Silvano Peloso, no seu volume *La voce e il tempo* (1992), foca

a atenção na introdução de um verbo-chave da simbologia pessoana: o verbo «sentir» que, contraposto ao «pensando», exprime a dialética entre sensação e raciocínio, reforçada pela oposição «coração/razão» também introduzida, na mesma estrofe, no texto da segunda publicação.

É precisamente nas variantes desta quadra que é possível notar a ligação entre a evolução textual e a evolução da poética do autor, nomeadamente num afastamento da estética mais estritamente páulica (afastamento que se reflete também na eliminação das reticências, recurso formal característico desta estética), a qual tinha, em alguns aspetos, influenciado a construção textual do poema em 1914. O verso «o que em mim sente está pensando» é expressão direta e explícita da ultrapassagem do programa páulico, representando aquela poética da intelectualização das emoções que Fernando Pessoa evocou enquanto princípio fundamental da sua arte sensacionista,⁸ a atitude literária que representará o ponto culminante e a síntese de todos os «ismos» anteriores.⁹

É, de resto, esta a leitura que Jorge de Sena também faz relativamente à diferença entre as duas versões do poema, evidenciando mais uma vez a relevância do verso «o que em mim sente está pensando» para a análise da evolução da poética pessoana:

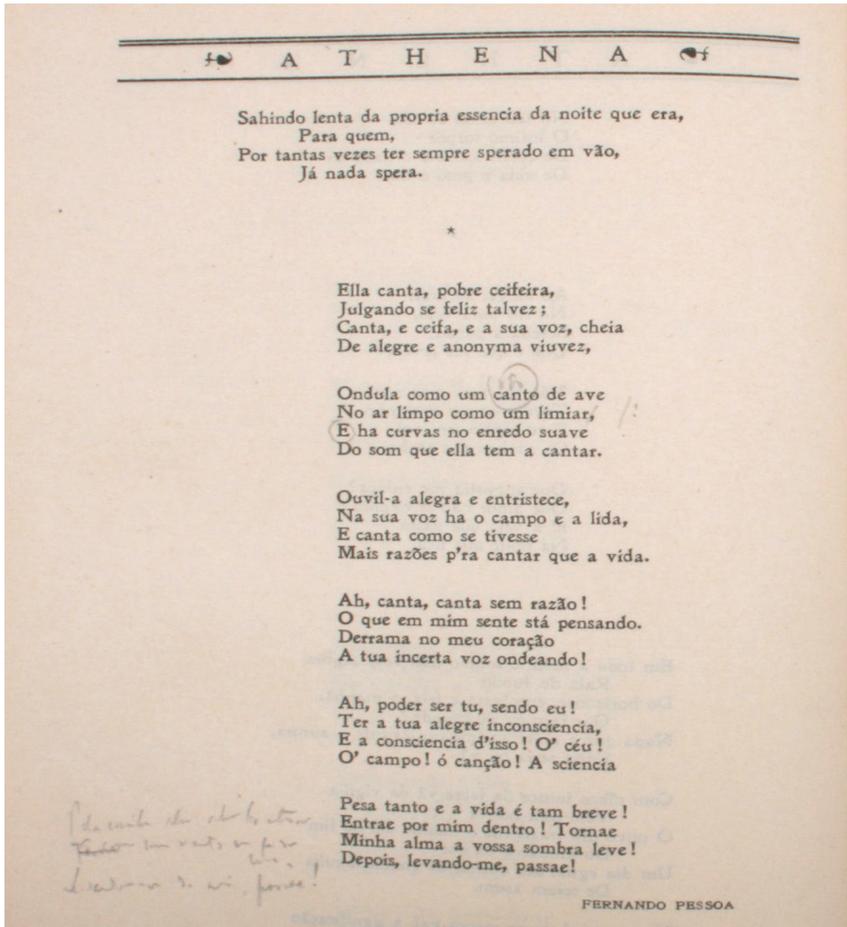
Esse verso, porém, só veio quando a sua poesia ortónima perdeu de todo precisamente a ênfase «páulica», para reter apenas a aparência de «linguagem simples». Dessa transformação é preciosa prova o confronto das duas versões, visto que a segunda perdeu, por supressão de duas estrofes e introdução de variantes

⁸ Escreve Fernando Pessoa num texto publicado pela primeira vez em 1952 na revista *Tricórnio* e integrado na edição *Sensacionismo e Outros Ismos*: «Fernando Pessoa is more purely intellectual; his power lies more in the intellectual analysis of feeling and emotion, which he has carried to a perfection which render us almost breathless.» (Pessoa, 2009, p. 216).

⁹ Para uma panorâmica geral sobre os «ismos» de Fernando Pessoa, cf. *As Dimensões Artísticas e Literárias do Projecto Sensacionista*, de Paula Cristina Costa (1990).

em quatro versos, o que nela representava identificação com o exacerbamento post-simbolista que, juntamente com o modernismo de Pessoa, de Sá-Carneiro e de Almada, se confundiu, entre 1915 e 1920, com o movimento renovador da linguagem poética, que, sob certos aspectos, estimulou. (Sena, 2000, p. 212)

4. As variantes acrescentadas na segunda publicação



Exemplar pessoal do autor da segunda publicação do poema, com algumas correções autógrafas a lápis [Biblioteca Particular Fernando Pessoa 0-28 MN].

O processo genético subjacente a «Ella canta, pobre ceifeira» prossegue ainda numa fase posterior à segunda publicação: no seu exemplar pessoal de *Athena*, Fernando Pessoa acrescentou algumas correções e variantes alternativas, a lápis, que, apesar de não terem dado origem a nenhuma nova publicação, são reveladoras de uma nova vontade modificadora que altera o texto segundo princípios que não nos são desconhecidos e que se mostram coerentes com as correções autorais das fases anteriores.

Na segunda estrofe, a variante alternativa no v. 4, sugerindo a substituição de «canto» por «voo», evita a redundância das referências ao canto da ceifeira, segundo aquele processo de «compensação contígua» (Contini, 1970, p.44) que já tivemos ocasião de observar no processo corretório do manuscrito de 1914.

No lado inferior esquerdo da folha, Pessoa escreve ainda uma versão alternativa dos últimos três versos do texto, cujo processo criativo parece coerente com variantes dos testemunhos anteriores do poema.

22 [←Pela minha alma adentro entrae] Entrae por mim dentro!
Tornae

23 [←Como um vento que já sopra] [↓leve,] Minha alma a vossa
sombra leve

24 [←Levando-me de mim, passae!] Depois, levando-me, passae!

Na substituição de «mim» por «minha alma», no v. 33, é possível notar aquela mesma tendência parcializante das expressões referidas ao sujeito que estava na base também das emendas do manuscrito autógrafa de 1914.

No verso final do poema, a utilização pleonástica dos pronomes introduzida na variante alternativa pelo autor, juntamente com a utilização do verbo «levar» («Levando-me de mim») contribui para uma ideia de dissociação que reforça a imagem de um sujeito fragmentado, disperso.

5. Conclusões

Através de um caminho que percorreu a gênese do poema a partir do primeiro rascunho até à introdução das últimas variantes alternativas, foi possível observar o texto de «Ella canta, pobre ceifeira» no seu dinamismo, tomando conhecimento das formas que o poema assumiu nas diferentes fases do processo criativo.

A riqueza documental associada ao poema representa, sem dúvida, um ponto de partida privilegiado para o estudo dos processos compositivos na obra de Fernando Pessoa, por oferecer a possibilidade de observar um percurso genético que, prolongando-se por um vasto período de tempo, se desenrola em fases variadas do desenvolvimento da poética do autor.

Isto permitiu-nos não apenas tentar responder à pergunta «como escreve Pessoa?», mas também refletir sobre as influências que os ideais estético-literários de um autor podem ter na prática da sua escrita poética.

Com base na observação das emendas presentes no manuscrito autógrafa de 1914, pudemos notar a existência de uma rede de interdependências que liga as várias intervenções autorais e que é a consequência de uma preocupação interventiva que ultrapassa os limiares das fronteiras métricas ou estróficas e se dirige à estruturação global do poema. Após a inicial fase de redação instintiva e espontânea, portanto, os dados genéticos mostram-nos a existência de um trabalho de *labor limae* em que o autor afina a expressão poética em favor de um maior equilíbrio textual e de uma mais eficaz revelação de princípios estético-literários precisos (é este o caso das correções ligadas à estética páulica ou à expressão do sujeito fragmentado).

As sucessivas modificações que o texto sofreu são testemunho de uma prática de escrita poética que se repensa, volta sobre si própria, e não restringe o olhar ao microcosmo concreto, mas tem

em vista a realização de uma harmonia global, seja de um ponto de vista intratextual, seja sob uma perspectiva extratextual, com outros momentos e produções da poesia ortónima do autor.

Referências bibliográficas

- Contini, G. (1970). *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Einaudi.
- Costa, P. C. (1990). *As Dimensões Artísticas e Literárias do Projecto Sensacionista*. [Tese de Mestrado]. [s.n.].
- De Biasi, P. M. (1996). What is a literary draft? Towards a functional typology of genetic documentation, [trad. Ingrid Wassenaar]. *Yale French Study*, (89), pp. 26-58.
- Monteiro, G. (1989). The song of the reaper. *Portuguese studies*, 5, pp. 71-80.
- Morão, P. (1990). Algumas marcas simbolistas na poesia de Sá-Carneiro. In A. B. de Oliveira (ed.), *Mário de Sá Carneiro. 1890-1916* (pp. 23-30). Biblioteca Nacional.
- Peloso, S. (1992). *La voce e il tempo. Modelli storico-letterari della tradizione portoghese*. Sette città.
- Pessoa, F. (1912). A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico. *A Águia*, (9), pp. 87-92.
- . (1915). A Ceifeira. *Terra Nossa*, (1), p. 46.
- . (1924). Ella canta, pobre ceifeira. *Athena*. (3), p. 88.
- . (1985). *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*. Introdução por Joel Serrão. Livros Horizonte.
- . (2009). *Sensacionismo e Outros Ismos*. [Edição de Jerónimo Pizarro]. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- . (2018). *Mensagem e poemas publicados em vida*. [Edição de Luiz Fagundes Duarte]. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sena, J. de. (2000). *Fernando Pessoa & Cª Heterónima. (Estudos coligidos 1940-1978)*. [Edição de Mécia de Sena]. Edições 70.
- Wordsworth, W. (1807). *Poems in Two Volumes*. Longman, Hurst, Rees, and Orme.

**O POETA COMO ENSAÍSTA: A REFLEXÃO
META-POÉTICA E O OFÍCIO DO POETA-CRÍTICO
EM RUY BELO**

**THE POET AS AN ESSAYIST: META-POETIC REFLECTION
AND THE CRAFT OF THE POET-CRITIC IN RUY BELO**

Vincenzo Russo

Università degli Studi di Milano,
Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
<https://orcid.org/0000-0003-3393-9535>

RESUMO: A história da poesia portuguesa do século XX é também uma história de poetas e de críticos de poesia, e sobretudo de poetas-críticos que reflectiram sobre a própria poesia e sobre a poesia de outros autores contemporâneos. Existe uma recíproca suspeição que atravessa a história da poesia ocidental: também na história da poesia portuguesa no século XX podemos detectar algumas versões desta suspeição cujos atores são os poetas e os críticos, e às vezes, os poetas-críticos. A história desta suspeição tem a ver com uma dupla irritabilidade: a dos críticos para com os poetas, e a dos poetas para com os críticos.

Palavras-chave: poesia, crítica, Portugal, século XX, reflexão meta-poética.

ABSTRACT: The history of 20th century Portuguese poetry is also a history of poets and poetry critics, and especially of poet-critics who reflected on their own poetry and on the poetry of other contemporary authors. A mutual suspicion runs through the history of Western

poetry: also in the history of Portuguese poetry in the twentieth century we can detect some versions of this suspicion whose actors are the poets and critics, and sometimes, the poet-critics. The history of this suspicion has to do with a double irritability: that of critics towards poets, and that of poets towards critics.

Keywords: poetry, criticism, Portugal, XX century, metapoetry.

A partir dos anos 60 todos os poetas de algum relevo serão experts em arte poética, em virtuosidade poética em excesso.

Eduardo Lourenço

[...] *Não frequento os críticos.*

Tem alguma coisa contra a crítica portuguesa?

Não. São todos honestos. Admiro alguns. Óscar Lopes, David Mourão-Ferreira, João Gaspar Simões, que pelo menos toronou a crítica isenta. Mas o maior de todos é Gastao Cruz. Não há em Portugal quem saiba mais de poesia do que ele e a sua actividade crítica, infelizmente breve, foi de uma ação pedagógica exemplar.

Ruy Belo

1. Reconhecer-se ao espelho: o poeta como crítico, o crítico como poeta, o poeta-crítico

Existe uma recíproca suspeição que atravessa a história da poesia ocidental: também na história da poesia portuguesa no século XX podemos detectar algumas versões desta suspeição cujos atores são os poetas e os críticos, e às vezes, os poetas-críticos.

A história desta suspeição tem a ver com uma dupla irritabilidade: a dos críticos para com os poetas, e a dos poetas para com

os críticos. Também a história da poesia portuguesa do século XX encena a moderna *querelle* com antigas retóricas como a disputa entre quem afirma que *só sabe quem faz* (o poeta) e quem acha que só pode interpretar poesia o assim chamado *philosopus artificii additus*, figura a privilegiar em relação ao *artifex artificii additus*.

A anedota – que Rene Wellek conta sobre a relação entre críticos e poetas que é constelada, por um lado, por uma espécie de apologia da poesia em jeito de contra-ataque à crítica e, por outro, dos ataques que a crítica dirige ao anti-intelectualismo ou empirismo dos poetas – dá a dimensão desta relação. Conta o autor da célebre *Teoria da Literatura* que uma vez, ao propor uma posição de professor para uma cátedra de Poesia em Harvard a um famoso poeta, a candidatura desse foi rejeitada porque um agudo opositor no Conselho da Faculdade argumentou que nunca se iria nomear um elefante professor de zoologia. Rene Wellek reparava, num ensaio já clássico «O poeta como crítico, o crítico como poeta, o poeta-crítico», incluído em *Discriminations* (1970) que a invasão e a subserviência da crítica por parte de métodos poéticos ou puramente fantásticos não avantajou em nada a crítica tal como o imperialismo oposto: a invasão da poesia por parte dos críticos teve efeitos ruins na poesia.

Dialogando com as posições de Eliot (nomeadamente o Eliot de *Sacred Wood*) acerca da utilidade da crítica e desconstruindo tanto as tipologias eliotianas como os discursos relativos à importância que a crítica tem no processo criativo (posição retomada por Ruy Belo quando diz que a crítica fará dessa maneira parte da poesia), Wellek pergunta retoricamente se o poeta pode ser um bom crítico, ou se o facto de ele ser também crítico foi um bem para a crítica ou, invertendo a pergunta, se o facto de ele ser crítico favoreceu o poeta? Formulando de outra forma: teve êxito a união do crítico-poeta ou do poeta-crítico? Foi o poeta-crítico uma «casa dividida contra si própria» ou foi ou pode ter sido ele a

figura onde se cruzam sensibilidade e inteligência? Em suma, o poeta-crítico ajuda?

Se concordarmos com Eliot a crítica do poeta ajuda porque é arte. Anos depois, nos meados da década de 60, um poeta como Ruy Belo refletindo sobre o ofício do poeta e do crítico escreveu:

Difícilmente alguém conseguirá sobrestimar a função da crítica na própria fundação da poesia. E note-se que só da crítica exercida por outrem que não o próprio poeta curamos, porque no poeta o senso crítico é ainda uma manifestação – talvez a mais importante – da virtude criadora. O grande poeta mais do que detentor do segredo exclusivo das palavras, é aquele que domina o silêncio. (Belo, 2002, p. 61)

Welleck opõe-se à crítica dos poetas porque eles não adiantam nada na compreensão «científica» da poesia. Mas Welleck – como se sabe – está defendendo certas posições da hermenêutica e da estilística que são privilégio do New Criticism. O teórico da literatura austríaco parece céptico em aceitar a crítica dos poetas considerada como irrelevante se por crítica se entende um conhecimento organizado, ou interpretação e juízo de objetos publicamente verificáveis e por afirmar isso ainda uma vez se socorre das posições de Eliot, Auden, Oscar Wilde reduzindo as posições dos três respectivamente: a) a crítica dos poetas apenas é momento ocasional, b) espelho narcisista, c) incapacidade do poeta em expressar um juízo sobre a obra de outros autores tal como testemunham as palavras de Auden citadas por Wellek

Há nos momentos de amargura a tentação de pensar que tudo o que os poetas na realidade dizem não é senão isto: «Leiam-me, Não se atrevem a ler as obras dos outros! Os juízos dos poetas quando lê são deste tipo: Meu deus! Meu antepassado! Meu tio! Meu inimigo! Meu irmão! Meu irmão bobo! (1970, p.225)

2. Notas (sem balanço) sobre poesia e crítica na década de 60

As palavras de Eduardo Lourenço tal como as de Ruy Belo que nos serviram de epígrafe, na sua ironia contida e, todavia, mal disfarçada, ainda que num respeito feito de silêncios e relutâncias, nos dão a dimensão de uma suspeita recíproca que afecta poetas por um lado e críticos-filósofos por outro. A ideia é de estudar as linhas de força, os vazios, e os não-ditos desta recíproca suspeita na encruzilhada aliás muito fecunda no século XX entre história das poéticas e histórias da crítica em Portugal.

Não cabe aqui reconstruir (nem isso seria possível no curto espaço desse texto) a paisagem de escombros críticos que o século XX português nos deixou em forma de pesadíssima e luminosíssima herança com a qual nós, leitores de hoje, leitores pós-tudo, nos deparamos e com a qual precisamos de fazer as contas: contas provisórias, como se sabe, mas possivelmente oculadas e sem concessões ainda que não acertadas. A minha proposta não tem nada do balanço (inadmissível ou altamente improvável) acerca da crítica de poesia que o Século de Ouro autoproduziu por si e para si como a própria autodefinição celebratória e hipertrófica de Século de Ouro inventada por um dos muitos poetas-críticos novecentistas Eugénio de Andrade revela.

Reflexão, poesia, crítica. Se quisermos seguir o tema em todos os seus movimentos, suas variações e pormenores, isso seria infinito. Aqui tentaremos algumas sondagens, achando que são reveladoras de uma complexidade que a poesia portuguesa do século XX tem em si e que em alguns casos implica uma relutância, uma resistência à teoria, uma resistência à interpretação. No âmbito do acordo coerente e constantemente verificável, do estreito e precocemente moderno contraponto entre acto criador (o poema) e acto crítico (o ensaio em particular o ensaio que pensa a própria poesia), a minha proposta na esteira das posições fenomenológicas de um filósofo

italiano como Luciano Anceschi é – antes de mais nada – definir o campo deste contraponto e dentro do campo definir um plano ainda mais específico e limitado.

É demais sabido o facto que para entender a poética (implícita ou explícita de um autor) é preciso mapear por um lado os textos poéticos e por outro todos os textos ou «artes» isto é, todos os comentários, tratados, e todos os lugares textuais menos frequentados que se encontram entre ensaios e notas críticas, epistolários e diários, *zibaldoni* e *mélanges*, divagações e manifestos, crónicas e manuais de composição e de leitura. (Um dia será necessário ver o gosto, ou o pendor que os poetas-críticos do século XX português tem pela anotação e pela crónica como testemunha uma longa genealogia que vai desde Fernando Pessoa até os mais recentes).

Limitando o campo, é preciso definir bem qual é o *corpus* que nos interessa definir: dentro do segundo grupo (os textos de reflexão) é possível reconhecer na crítica dos poetas-críticos por um lado:

a) A crítica na poesia: trata-se da crítica que se exercita directamente no labor contínuo do poeta que vê e se revê a si próprio, que se corrige, que se transforma. Cada poeta, como diria Paul Valery, traz dentro de si um crítico e antes de mais um crítico que revisiona o seu próprio fazer. Um dos casos mais paradigmáticos desta reflexão do poeta sobre a Poesia que é desejo e propensão para fundamentar uma poética colectiva e individual, isto é que é problematização da Poesia enquanto tal e auto-legitimação da própria *poiesis* é António Ramos Rosa tal como Eduardo Lourenço precocemente alerta:

A tendência para se tomar como objecto próprio enquanto «acto poético» [...] já atingira entre nós expressões admiráveis e não há poesia significativa dos últimos trinta anos em que essa preocupação não apareça, seja ela a de um Carlos de Oliveira,

de um Jorge de Sena, de um Blanc de Portugal ou de um Ramos Rosa. (Lourenço, 1994, p. 227)

b) A crítica dos poetas sobre poesia: esse é um momento que se dá (a poesia portuguesa do século XX é constelada por essa tomada de consciência crítica por parte de poetas-críticos como Pessoa, Cesariny, Jorge de Sena, Ramos Rosa, Gastão Cruz, E.M. Melo e Castro, em parte Ruy Belo) quando o critério com o qual o poeta elabora o seu trabalho se desvia por assim dizer do seu próprio texto, se afasta do seu fazer específico e se torna uma maneira de ler poesia, se transforma num critério para a leitura dos outros poetas. Ana Paula Coutinho Mendes (2003) considera que remonta à recolha de ensaios de Ramos *Poesia Liberdade Livre* (1962, mas reunindo textos que remontavam a 1959) como essas duas tendências formem um curioso paralelismo na organização e até nas questões estruturantes em vários estudos metapoéticos que pelo menos em termos de edição em volume, sucederam ao volume de Ramos Rosa, também eles assinados por relevantes nomes da nossa poesia. Existem três livros exemplares a este respeito: Ruy Belo, *Na senda da Poesia* (1969) que inclui capítulos de «Preposições» e «Aplicações»; Adolfo Casais Monteiro, *A Palavra Essencial* (1972 mas 1 edição no Brasil 1965, «Poesia e Linguagem» «Poesia e Humanismo»), Gastão Cruz, *A Poesia Portuguesa Hoje* (1973), onde um ensaio de poética «o Conceito de Modernidade e a Poesia Portuguesa Contemporânea» antecede estudos sobre diferentes poetas contemporâneos. Estas coincidências em termos de estruturação dos ensaios juntamente com as concordâncias evidentes em termos de referências bibliográficas, levam-nos a concluir que havia um horizonte comum de referências poético-críticas que, em muitos casos, terá sido revelada graças às informações difundidas ou partilhadas pelo autor de *Poesia, Liberdade Livre*. O século de Ouro português é «de ouro» não só pela qualidade altíssima de

muitos textos poéticos mas também pela reflexão crítica realizada por uma inteira constelação de poetas. Se é verdade como diz Eduardo Lourenço que «a partir dos anos 60 todos os poetas de algum relevo serão *experts* em arte poética, em virtuosidade poética, às vezes em excesso» (agora in Amaral, 1988), a nossa análise vai concentrar a sua atenção sobre certas dinâmicas discursivas e retóricas que informam os textos de reflexão meta-poética de um poeta-crítico canónico como Ruy Belo que define algumas balizas históricas e culturais dentro de uma possível história da crítica literária nacional tal como se define na década poética de 60 do século XX.

3. *Na senda da poesia: os rostos impossíveis* de um poeta-crítico

Na parte intitulada «Preposições» do volume *Na Senda da Poesia*, Ruy Belo reúne nove textos de reflexão crítica que abordam a tecnologia poética a partir de temas e questões que atravessam o discurso crítico nacional pelo menos desde o Modernismo («Da Espontaneidade em poesia»; «Atentados contra a criação artística»; «Musa própria e alheia»; «Poesia Nova») ou mesmo antes como o debate iluminista-romântico acerca do valor pedagógico da poesia («Poesia e Educação») mas também que dialogam com a actualidade teórica europeia: o estruturalismo, a semiótica, a linguística, a reconfiguração da «oficina literária» e dos seus actores (leitor, autor, livro, etc.). Textos como «A vida dos livros», «A crise do espaço literário», «Poesia e literatura» e «Poesia e crítica da poesia» são testemunhos de uma renovada atenção pelo pensamento acerca da poesia que a Teoria literária vai reconfigurando também em nome, ou por osmose, das novas e radicais estéticas que as vanguardas e as neo-vanguardas nacionais e internacionais vão propondo.

O trabalho do poeta-crítico Ruy Belo nos apresenta bastante paradigmático da capacidade de «fazer reverberar temas recorrentes à sua arte poética no seu exercício crítico, seja na escolha dos objetos a serem analisados, seja na maneira como delinea o seu raciocínio argumentativo» (Valentim, 2015, p.227).

Procurar o verdadeiro rosto do poeta no momento em que ele se mostra, no momento em que se expõe significa percorrer os itinerários indicados pelos seus próprios rastros: crítica e poesia concorrem para construir uma inteira constelação de representações do poeta e do seu ofício de fazer poesia também enquanto crítico de poesia. Confiemos na contribuição, proporcionada por Ruy Belo, para a sua própria crítica, sobretudo quando a sua imagem nos é oferecida como amaneirada construção metafórica:

A minha vida passou para o dicionário que sou. A vida não interessa. Alguém que me procure tem de começar – e de se ficar – pelas palavras. Através das várias relações de vizinhança, entre elas estabelecidas no poema, talvez venha a saber alguma coisa. Até não saber nada, como eu não sei¹.

Ou leia-se, paralelamente a esta última, a declaração segundo a qual, para compreender quem é o poeta, por curiosidade ou por uma certa forma de enganar o tempo, é necessário desviar o nosso olhar para a banalidade dos gestos quotidianos, isto é, entrar na sua casa de banho enquanto ele lava os dentes, não sendo isso mais do que uma maneira diferente de escrever versos:

Não queiram saber quem sou
ou se porventura alguém por curiosidade ou forma de passar
o tempo

¹ «Não sei nada» in *Homem de palavra[s]* [TP, vol. 1, p.352].

quiser alguma vez saber quem sou que veja como lavo os
dentes

e que estou tanto nessa lavagem dos dentes como toda a pes-
soa

que lava os dentes

sozinha em casa a uma certa hora da tarde na casa em sombra.

E, de facto, como nos versos anteriores do poema, no final da
cadeia de comparações metafóricas:

com a maior parte da vida já trás das costas
com um certo número de palavras como a vida deitadas para
trás

das costas

e deitar palavras para trás das costas fosse alguma coisa como
semear

meter em andamento através do campo lavrado a mão na
serapilheira

dependurada do ombro esquerdo tirar ritmadamente um
punhado

de semente

e espalhar a semente ao vento nos sulcos antes abertos pela
charrua

como se deitar palavras para trás das costas que é afinal o
gesto de

quem escreve

fosse pelo menos lavar os dentes².

Em suma, quem ao longo desta obra, definível como um único
grande «poema», se arriscar a traçar uma definição (ou uma sua

² «Ao lavar dos dentes», in *Toda a Terra* [TP, vol. 3, p. 46].

aparência) do poeta, aceita, desde logo, ficar no interior das coordenadas disseminadas pelo próprio Ruy Belo por convenção ou, talvez, apenas por desafio a si e ao leitor.

Eu que seja dogmático, pronto: poesia é complicação, é doença da linguagem, é desvio da sua principal função, que será comunicar. Só o poeta se fica na linguagem. Os outros passam por ela, servem-se dela, embora possam ser sensíveis a ela. (Belo, 2002, p. 108)

Ruy Belo alinha pelo lado das palavras («Quando o silêncio um dia nos unir/ então seremos todos nós palavras»), do significante e do significado e da diferença entre eles,³

Árvore-cântaro-âmago-estrela
hera-mênfis-ocre-ontem
e hoje um álamo de uivos
Fui-vos fiel, vogais? Conforme consoante...
Venho da vida e trago uma gramática⁴

pelo lado da linguagem (a poesia como «aventura da linguagem» é citação demasiado conhecida), pelo lado de quem sempre reclamou o *labor limae* como princípio operativo («vou polindo o poema sensação de segurança»), pelo lado da palavra poética, da sua responsabilidade («A poesia pode muito para mim/pois vem iluminar os

³ Cfr. por exemplo, «Sobre um simples significante», in *Transporte no Tempo*, significativa narração em verso do «desconcerto» do poeta perante a diferença entre signo e significado: o extenuante jogo rímico (todos os versos acabam em «-al»), mais do que simples suporte formal, remete para o tratamento lúdico, típico da sua poética, daquela irreduzibilidade semântica das palavras (neste caso, de uma palavra fortemente conotada como «natal»): «Ainda que me considerem um filólogo profissional/e tenha escrito páginas e páginas sobre qualquer fenómeno fonético banal/não conheço a palavra».

⁴ «Certas formas de nojo», in *Boca Bilingue*, [TP, vol. 1, p.237].

meus fantasmas/Quando uma sociedade se corrompe/corrompe-se primeiro a linguagem»⁵) e da sua primazia sobre a palavra prática, de consumo, de comunicação (Belo, 2002, p.89-97). Ele escolhe o lado de quem constrói fatigantemente versos contra (ou apenas para além de) qualquer economicismo que pretenda equiparar trabalho e realização da obra;⁶ a sua ideia de poesia vai ao encontro de uma lírica que explora tanto a sua esteticidade quanto a sua eticidade, representando em Portugal o último expoente moderno a aspirar à conciliação entre as duas posições.⁷

Poema de palavras não de paz mas de pavor
construção linguística difícil aparentemente
eu que em troca da vida e do triunfo me tornei teu íntimo
cultor
sob essa superfície de impassível frialdade
sei que se oculta a voz não da humanidade
palavra do mais dúbio dos significados
mas dos homens que dostoievski viu ofendidos e humilhados
Quente e humana embora na aparência fria
que a todos se destine a poesia.⁸

⁵ «Enganos e desencontros», in *Despeço-me da Terra da Alegria* [TP, vol. 3, p. 232].

⁶ «...escrever não constitui nem pode constituir uma profissão. Poeta de profissão pode sê-lo o paladino dos movimentos literários, não o criador, que às vezes, apesar disso, é. Não há horário nem remuneração, nem em geral protecção sindical que contemple, esgotando-a, a criação literária. O acto poético não se insere no tempo contínuo, sucessivo. A duração de um breve mas intenso pensamento talvez equivalha às sete ou oito horas de trabalho diário previstas pela legislação corporativa», (Belo, 2002, p.49).

⁷ Neste sentido julgamos que devem ser lidas as considerações de Ruy Belo ao destacar, na poesia contemporânea portuguesa, três correntes: «a do realismo, a da vanguarda e a daqueles que estão atentos aos problemas levantados por uma e pela outra mas se empenham sobretudo em solucionar as questões que a sua própria obra lhe vai pondo», filiando a sua própria obra naquele terceiro grupo que define «dos não alinhados» (Belo, 2002, p.26).

⁸ «Primeiro poema de madrid», in *Transporte no Tempo* [TP, vol. 3, p.39].

e vã é a palavra do poeta
se não atenuar a dor da vida e preparar
a serenidade visual visível na iminência do futuro⁹

Para voltar, então, à primeira expressão de poética implícita, o dicionário (do latim *dictio* «exposição») remete para a metáfora do próprio poeta, através da qual Ruy Belo se expõe, mostrando, depois do definitivo abandono da vida como critério de compreensão crítica, que o caminho privilegiado, para quem procura descobrir o acesso à sua poesia, está assinalado, como num dicionário, pelas mesmas palavras, isto é, pela relação estabelecida entre elas no texto. E, todavia, a palavra poética está condicionada, inevitavelmente, por uma parcialidade do saber, uma parcialidade cada vez mais residual, marginal, de forma a aproximar-se com a «total ignorância» do «não sei nada»:

Ó palavra impossível cuja vizinhança
a outra, útil ou portátil, não consente,
abre o poema, símil da lábil criança.¹⁰

Iniciar e ficar, iniciar para ficar, para residir nas palavras do poema: é este o convite de Ruy Belo. O dicionário aberto, ilimitado, representado por esta poesia, regista ou aspira a registar, todas as palavras que formam a língua (as línguas, melhor dizendo) do poeta. A aspiração de resolver toda a experiência e todo o conhecimento na língua, a circunscrever-se a si próprio dentro da construção textual é evidente na recusa da vida, de cada acção, de cada gesto, de cada atitude, de cada papel ou exigência que ela comporta («Curriculum atestado testemunho opinião.../[...] A mínima palavra

⁹ *A margem da Alegria* [TP, vol. 2, p.221].

¹⁰ «Ce funeste langage», in *Boca Bilingue* [TP, vo. 1, p.173].

não será como prestar/em certo tipo de papel qualquer declaração»: viver das palavras, pelas palavras, incidir *a priori* o seu próprio epitáfio para ser, embora inutilmente, lembrado como artesão de versos («Trinta dias tem o mês/e muitas horas o dia/todo tempo se lhe ia/em polir o seu poema/a melhor coisa que fez/ele próprio coisa feita/ruy belo português/Não seria mau rapaz/quem tão ao comprido jaz/ruy belo, era uma vez»¹¹).

Se a vida e a biografia do poeta não garantem algum conhecimento, algum saber prévio, isso acontece porque toda a arte poética de Ruy Belo é uma forma de resistência à vida pessoal, às intromissões da realidade e da existência: «perguntam-me quem fui e fico mudo/...A minha vida é hoje um sítio de silêncio»: a vida, por se ter tornado ininterrogável, impede uma qualquer compreensão definitiva («não peço nada à vida que a vida era ela/e que sei eu da vida sei menos que nada»), ela subtrai-se a uma sua unívoca representação. Há uma certa calculada predileção, digamos assim, pela relutância em Ruy Belo, um prazer de nunca se expor por inteiro, um gosto no desfrutar do fluxo barroco dos seus versos, o discursivismo torrencial, para dizer-se sem realmente se dizer inteiramente, para mostrar-se ocultando-se, redesenhar-se a cada momento na instabilidade das palavras («Não perguntem quem sou/neste momento em que recordo e escrevo»); tal como o homem da «tarde» de «Relatório e Contas» o poeta é, ao mesmo tempo, quem «no maior número de palavras nada disse» ou quem tem a «incorrigível mania de trocar coisa por coisa/que faz com que eu repita a mesma palavra/para falar de realidades diferentes». Esta poética toca o vislumbre de uma margem de conhecimento, sempre diferente e por isso sempre precária, em que a imagem do eu que escreve se traduz em engenhosas e iluminantes volutas, na ostentação do excesso sígnico como tentativa de preencher o vazio da poesia

¹¹ «Cólofon ou epitáfio», in *Homem de Palavra(s)* [TP, vol. 1, p.362].

(Falo muito de mim e de muitas maneiras
algumas delas transpostas fantásticas fingidas
mas quem há-de morrer e quem é que nasceu
mais presente a mim próprio do que eu?).¹²

Conhecer-se através da escrita não é mais do que um risco, um caminho para uma síntese sempre frustrada: apenas restos se podem recolher do passado para tentar reconstruir o inacabado «puzzle» do presente. Voltar a dizer a própria vivência constitui somente uma mera ilusão de totalidade; conseguir saber alguma coisa sobre si próprio significa, hoje, acumular palavras destinadas de qualquer forma à provisoriedade («e a palavra é mais que nunca provisória»).

A construção da poesia em Ruy Belo requer sempre uma forma de sacrifício, de abdicação de qualquer posição de conveniência: podemos, então, retomar, neste contexto, a reflexão de Bataille sobre a escolha «sacrificial» a que o poeta, fazedor de coisas sagradas, se dedica sempre que a escrita se conota como acto voluntário de recusa, mais do que nos termos de uma ascese, nos de uma ocupação integral da existência, sem mais tempo a seu dispor.

Le terme de poésie, qui s'applique aux formes les moins dégradées, les moins intellectualisées, de l'expression d'un état de perte, peut être considéré comme synonyme de dépense : il signifie, en effet, de la façon la plus précise, création au moyen de la perte. Son sens est donc voisin de celui de *sacrifice*. Il est vrai que le nom de la poésie ne peut être appliqué d'une façon appropriée qu'à un résidu extrêmement rare de ce qu'il sert à désigner vulgairement et que, faute de réduction préalable, les pires confusions peuvent s'introduire; or il est impossible dans un premier exposé rapide de parler des limites infiniment variables

¹² «Corpo de Deus», in *Homem de Palavra(s)* [TP, vol. 1, p.343].

entre formações subsidiárias e l'élément résiduel de la poésie. Il est plus facile d'indiquer que pour les rares êtres humains qui disposent de cet élément, la dépense poétique cesse d'être symbolique dans ses conséquences: ainsi, dans une certaine mesure, la fonction de représentation engage la vie même de celui que l'assume. Elle le voue aux formes d'activité les plus décevantes, à la misère, au désespoir, à la poursuite d'ombres inconstantes qui ne peuvent rien donner que le vertige ou la rage. Il est fréquent de ne pouvoir disposer des mots que pour sa propre perte, d'être contraint à choisir entre un sort qui fait d'un homme un réprouvé, aussi profondément séparé de la société que les déjections le sont de la vie apparente, et une renonciation dont le prix est une activité médiocre, subordonnée à des besoins vulgaires et superficiels. (Bataille, 1967, pp. 36-37)

Verdadeira arte poética, a de Ruy Belo, que é preciso inscrever mais sob o signo do dom e da oferta, do que sob aquele de procura de uma utilidade, de um proveito. Esta é uma arte poética que extrai da sua dispendiosa e excessiva natureza a melancólica consciência de ter percorrido sempre o caminho mais escarpado, a beirinha mais perigosa junto do precipício do fim: «Sim. Considero-me falhado. Joguei a minha vida na poesia e a poesia acabou. Pelo menos para mim. Creio mesmo que a própria poesia morreu» (Belo, 1984, pp.32-33):

Pedra a pedra construo o meu poema
e é nele que dos dias me defendo
Nada sei de emoções manipulo morfemas
e nas cidades sinto a solidão dos campos
Humano mesmo se demasiado humano
não peço ou posso privilégios de poetas
e desconheço a carne cerebral de que careço nos

sonhos que me semeiam as semanas
cingidas de cidades sossegadas
onde só o silêncio é soberano
À arte dou o que devia à vida
[...]
A minha melhor vida é possível que resida
na mais gramatical ou linguística palavra
e uma voz ouvida e perdida
se veja no presente repetida
Se não sei bem o que devo fazer
sei que devo fazer o que não sei.¹³

Contra o funcionalismo da cidade, contra o racionalismo do poder, contra a alegada supremacia do burocratismo urbano, enquanto metáfora de todo o controlo exercitado pela sociedade, ergue-se a figura do poeta da inutilidade dos seus frutos e do desconforto que provocam: amarga e subtil acaba por ser a ironia de Ruy Belo ao alertar os responsáveis pela paisagem:

Senhores dos planos de urbanização
responsáveis pela paisagem
cuidado com o poeta na cidade
Não há nem pode crescer na rua
árvore mais inútil que a palavra do poeta.¹⁴

Em muitas variações, regressa à sua poética a imagem, igualmente melancólica e potente, de quem sacrificou ao ofício de poeta («esse ser dos espantos medonhos») todos os esforços e todas as horas do seu tempo, como se escrever fosse um acto de prostração perante

¹³ «Pequena História Trágico-Terrestre», in *País Possível* [TP, vol. 2, pp.186-194].

¹⁴ «Aquele Grande Rio Eufrates», in *Aquele Grande Rio Eufrates* [TP, vol. 1., p. 120].

um deus ausente: «O poeta sensível e até mais sensível porventura que os outros homens, imolou o coração à palavra, fugiu da autobiografia, tentou evitar a todo o custo a vida privada».¹⁵

Sou homem da palavra aquilo que mais passa
e ao mar e ao vento imolo o que na areia escrevo
[...]
à vida devo uma gramática da dor
sacrifiquei a paz a duas quando muito três palavras
nada é menos poético do que a poesia¹⁶

Como testemunho do obsessivo «dizer-se» no poema, de contar «a génese e o desenvolvimento do poema» (veja-se o poema homónimo) não apenas enquanto reflexão sobre a *poiesis*, mas contribuição para apontar *in progress* o instante certo da escrita (estão mentalmente fixados os contornos fluidos desta imagem física), Ruy Belo dissemina em toda a sua obra indícios de poética implícita e explícita, que mutuamente se fundam e se sustentam, pois que, como ele próprio escreve, «no poeta o senso crítico é ainda uma manifestação – talvez a mais importante – da virtude criadora» (Belo, 2002, p.61). É por causa da poesia que o homem sacrifica a própria vida,¹⁷ já que o poeta, abandonando-se a si próprio, rejeita o conforto da biografia. A entrega de Ruy Belo ao «exercício» de

¹⁵ «Breve programa para uma iniciação ao canto», in *Transporte no Tempo* [TP, vol. 2, pp.9-10].

¹⁶ «Pequena História Trágico-Terrestre», in *País Possível*, [TP, vol. 2, pp. 187-188]

¹⁷ «Há muito que considero isto de escrever versos em Portugal como uma fatalidade, muito menos grave aliás do que outras que afectam um país que as pessoas, não contentes de verem já de si pequeno, procuram empequenecer, se possível, ainda mais. No meu caso pessoal, confesso que, se faço versos, é porque, a bem dizer, não sei fazer outra coisa, tanto assim que um dos não menores bens que desejo para os meus filhos é que não se lembrem um dia de cultivar essa doença da linguagem que segundo alguns, a poesia é» (Belo, 2002, p.310).

escrever é total, como nos trágicos e irónicos versos de «Emprego e desemprego do poeta»:

Bem mais do que a harmonia entre os irmãos
o poeta em exercício é como azeite precioso derramado
na cabeça e na barba de aarão

Chorai profissionais da caridade
pelo pobre poeta aposentado
que já nem sabe onde ir buscar os versos
Abandonado pela poesia
oh como são compridos para ele os dias
nem mesmo sabe aonde pôr as mãos.¹⁸

Esta ideia sacrificial de entender o poema produz, como se viu, uma representação do autor não apenas através de imagens do que definimos relutância no mostrar-se integralmente, mas também através de uma certa poética do «fingimento», de ascendência pessoana, que carrega os versos de um prazer de construção textual em termos estilísticos, retóricos e semânticos. Assim, desde que «a poesia, como tudo o que é humano, custa», nota-se em Ruy Belo um contínuo apelo à lição da modernidade (no caso português, nomeadamente pessoana), pela qual a conquista da autonomia do texto poético é, de facto, irreversível. Ao poeta das novas gerações «não lhe interessa a biografia, mas sim a obra, o artefacto, a poesia – coisa feita» para alcançar aquilo que, sem hesitações não hesita em dizer que «vale tudo: artifício, fingimento (oh Fernando Pessoa), tempo, montagem, colagens, colaboração colectiva, gralhas tipográficas» (Belo, 2002, p.107). Depois de Pessoa, o «fingimento», enquanto dispositivo literá-

¹⁸ «Emprego e desemprego do poeta», in *Aquele Grande Rio Eufrates* [TP, vol. 1, p.29].

rio e metafísico, torna-se com Ruy Belo intrínseco na própria natureza da palavra poética que, se por um lado, pressupõe uma palavra lógica pré-existente como primeiro «fingimento» em relação às coisas e ao mundo, por outro, representa um «fingimento» em segundo grau.¹⁹

Referências bibliográficas

- Amaral, F. P. do & Monteiro, M. H. (1988). *A Pbala – Um século de poesia (1888-1988)*. [Edição especial]. Assírio & Alvim.
- Bataille, G. (1967). La notion de dépense. In *La part maudite précède de La notion de dépense*. Ed. de Minuit.
- Belo, R. (2002). *Na senda da poesia*. [edição de Maria Jorge Vilar de Figueiredo]. Assírio e Alvim.
- . (2004). *Todos os Poemas*. Assírio & Alvim. [TP]
- Lourenço, E. (1994). *O canto do signo. Existência e Literatura*. Editorial Presença.
- Mendes, A. P. C. (2003). *Mediação crítica e criação poética em António Ramos Rosa*. Quasi Edições.
- Valentim, J. (2015). Na senda do ensaio: algumas reflexões em torno do pensamento crítico de Ruy Belo. In M. A. Athayde (org.), *Literatura Explicativa. Ensaios sobre Ruy Belo*. Assírio e Alvim.
- Welleck, R. (1970). *Discriminations. New concepts of Criticism*. Vikas.

¹⁹ «Temos então que a palavra poética supõe a palavra prática [...] A palavra que na origem, quando nova, foi poética corrompeu-se pela sua ligação à realidade quotidiana ou às coisas contidas no conceito e pode, num terceiro tempo, voltar a ser poética mediante a acção artística [...] O que fica debaixo é a palavra lógica e não a palavra poética, quando esta, como vimos, é a primeira. E, se naquela extensão residia o primeiro fingimento, reside nesta inversão o segundo fingimento do poeta» (Belo, 2002, pp.70-71).

**MEMÓRIA E METAFICÇÃO NOS ROMANCES
UM DEUS PASSEANDO PELA BRISA DA TARDE,
DE MÁRIO DE CARVALHO, E *A CASA ETERNA*,
DE HÉLIA CORREIA**

MEMORY AND METAFICTION IN THE NOVELS *UM DEUS
PASSEANDO PELA BRISA DA TARDE*, BY MÁRIO
DE CARVALHO, AND *A CASA ETERNA*, BY HÉLIA CORREIA

Sandra Sousa

Universidade do Minho,
Centro de Estudos Humanísticos,
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas
<https://orcid.org/0000-0001-9159-8762>

RESUMO: Ainda que sujeitos a percursos literários bastantes distintos, os romances *Um deus passeando pela brisa da tarde* e *A casa eterna*, de Mário de Carvalho e Hélia Correia, respetivamente, constituem modelos do paradigma da metaficção no romance português contemporâneo. No caso do romance de Mário de Carvalho, a obra inscreve-se essencialmente no domínio da recusa da imitação, orientada para a reinvenção da narrativa, mas que não deixa de partir de um projeto mimético. Trata-se sobretudo de imitar para recriar. O romance de Mário de Carvalho propõe uma orientação de leitura aparentemente cerrada num tempo e num espaço (ainda que ficcional) específicos, cumprindo, desse modo, desígnios básicos para o seu enquadramento no modelo de romance histórico. Contudo, adota um regime autorreflexivo, apresentando diferentes perspetivas de factos

históricos, assentes numa base historiográfica variável. Em *A Casa Eterna*, de Hélia Correia, o fragmento e a ruína constituem a base da construção da narrativa. Dão igualmente forma a um modelo de evocação do passado, que é feito por várias vozes. Por sua vez, essas vozes cumprem o papel de manipulação da história, sempre sujeita a interseções com o passado helénico (matéria sempre convocada pela autora). É a partir do desprendimento histórico que estas obras se encontram, partindo de um processo que pretende usurpar factos do passado, integrando-os num presente ficcional. A ruína figura como um elemento simbólico do romance contemporâneo português.

Palavras-chave: memória, ruína, metaficção, Mário de Carvalho, Hélia Correia.

ABSTRACT: Although subject to quite distinct literary paths, the novels *Um deus passeando pela brisa da tarde* and *A casa eterna*, by Mário de Carvalho and Hélia Correia, respectively, are models of the metafiction paradigm in the contemporary Portuguese novel. In the case of Mário de Carvalho's novel, the work is essentially inscribed in the domain of the refusal of imitation, oriented towards the reinvention of the narrative, but which nevertheless starts from a mimetic project. It is above all about imitating in order to recreate. Mário de Carvalho's novel proposes an orientation of reading apparently enclosed in a specific time and space (even if fictional), fulfilling, in this way, basic designs for its framing in the historical novel model. However, it adopts a self-reflexive regime, presenting different perspectives of historical facts, based on a variable historiographical basis. In *A Casa Eterna*, by Hélia Correia, the fragment and the ruin constitute the basis of the narrative construction. They also shape a model of evocation of the past, which is made by various voices. In turn, these voices fulfill the role of manipulating history, which is always subject to intersections with the Hellenic past (a matter always summoned by the author). It is from the historical detachment that these works meet, starting from a process that intends to usurp facts from the past, integrating them into a fictional present. Ruin figures as a symbolic element in the contemporary Portuguese novel.

Keywords: memory, ruin, metafiction, Mário de Carvalho, Hélia Correia.

I

Ainda que sujeitos a percursos literários bastantes distintos, os romances *Um deus passeando pela brisa da tarde* e *A casa eterna*, de Mário de Carvalho e Hélia Correia, respetivamente, constituem modelos do paradigma da metaficção no romance português contemporâneo.

Neste sentido, à medida que expomos considerações sobre ambos os romances, refletiremos sobre o conceito de metanarratividade e o seu posicionamento no contexto da produção de cada um dos autores.

No que diz respeito às linhas orientadoras de leitura de *Um deus passeando pela brisa da tarde*, importa saber que segue uma abordagem histórica, situando-se no século II da era cristã. A ação decorre em Tarcis, cidade do sul da Hispânia, na região da Lusitânia, na era do Imperador Marco Aurélio (121-180 d.C.). O protagonista é Lúcio Valério Quíncio, duúviro (magistrado) de Tarcis e o retrato inicial da narrativa expõe a condição de exilado de Lúcio, momento em que decide escrever um livro sobre os acontecimentos ocorridos durante a sua terceira magistratura. A par do drama pessoal de Lúcio, e da atração que tem por Iunia Cantaber (representante do cristianismo), ao longo da obra são-nos concedidos também relatos dos problemas políticos da época, os ataques dos mouros, e o surgimento do movimento cristão. A narrativa pauta-se sobretudo pelo registo memorial e a reflexão histórica, ainda que a partir de um contexto ficcional, mas que possibilita a revelação de uma realidade que opõe uma aparente sensação de segurança e estabilidade vivida no império romano (aqui representado por Tarcis) e a constante ameaça de conflitos políticos e religiosos. No que toca ao período histórico, a obra expõe padrões éticos divergentes, tanto na área da política como da religião, filosofia e sociedade. Na mesma dimensão temporal coabitam, por exemplo o paganismo greco-romano, o cristianismo, a tragicidade, o estoicismo. A obra expõe, também, em

termos ideológicos, a relação entre indivíduo e sociedade (o privado e o público), o homem e a ordem, *nómos* (lei) e *physis* (natureza), a civilização e a barbárie. A figura de Lúcio condensa a complexidade de todas estas relações e o conflito interior que vive, e que expõe através do seu livro de memórias, refletindo um tempo muito peculiar da história: o conflito entre «os mouros invasores» e os «lusitanos romanos» constitui a revelação de um ideal identitário – o eu e o outro ou a civilização e o estrangeiro, irreconhecível perante um código ético, social e cultural bem delineado pela sociedade romana da época. Para Lúcio, o outro – o invasor – o mouro são «Tudo a mesma gente: púnicos, mouros... Farinha do mesmo saco. O lado errado do Marenostro.» (Carvalho, 2008, p.23). Lúcio é, portanto, o representante dos princípios da romanidade, sofre pelo desterro e pelo sentimento de inutilidade. Vive numa «aparente quietação», ideal da *Humanitas*, dando-se à reflexão e meditação, contrariando o caráter cristão de inquietação pela dor, oração e rituais. Defende o princípio horaciano da *aurea mediocritas*, representando os valores estoicos (Epicteto): completo domínio de si (autárqueia) e procura de um elevado grau de imperturbabilidade (apátheia – apatia): «Irei eu atraiçoar derradeiramente o lema de Epicteto que sempre quisera – com tanto insucesso – adotar como norma de vida: «tem-te! Aguenta-te!» (Ibid., p.295).

A par de todo este contexto de desenvolvimento da narrativa, num pleno (ou quase pleno) cumprimento dos princípios miméticos, no que à reprodução dos acontecimentos históricos diz respeito, desenvolve-se um outro, o da manipulação de alguns desses factos. Há, logo na abertura, a indicação de que este não é um romance histórico. Esta questão tem sido um dos pontos centrais de análise da obra, a partir da problematização de conceitos-chave como os de romance histórico, pós-moderno e metaficção. O desfazer de certas convenções está logo presente numa espécie de advertência que precede o capítulo I: «Este não é um romance histórico. Tarcisis,

ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcisis, nunca existiu», apontando inequivocamente para a desobediência ao *topos* do lugar, um dos dados indispensáveis no romance histórico tradicional.

Neste sentido, e recorrendo ao princípio da ironia, o narrador adverte o leitor de que, apesar da minuciosa informação histórica que se seguirá nos capítulos seguintes, esta assenta num espaço de construção ficcional, jogando com os conceitos realidade/ ficção.

Ana Paula Arnaut, na abordagem que tece acerca do conceito de pós-moderno, reflete sobre a presença do sentido de novidade num romance que, numa primeira abordagem parece unicamente se virar para o passado. A importância da distinção entre «pós-» e «post-» marca uma perspectiva que se coaduna com a de resgate do clássico não exclusivamente a partir de estratégias miméticas, mas sim usando a história como a base para a construção do novo:

A implementação do novo traduz-se, ainda, em relações simultâneas de oposição e de permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos. Por isso, em estreita aliança com uma sempre subjetiva sensibilidade linguística, julgamos preferível recorrer ao prefixo «post-», em detrimento do comum «pós». Este parece apontar, de forma demasiado linear, para a ideia de «algo que vem depois de», isto é, de alguma coisa que se institui com a marca de um corte absoluto, profundo e radical, em relação ao que antecede. Por contraste, o prefixo latino sugere-nos uma amplitude relacional com vários passados que, de modo diverso ecoarão no futuro que é, agora, o nosso presente. (Arnaud, 2010, p. 131)

A experiência do novo, como refere a teórica, resulta de um processo de irrupção da história no futuro que se faz presente e que consiste em repensar e reformular o género do romance.

Trata-se de uma escrita que «seduz pelo polémico», acrescentando-lhe a dimensão da metaficcionalidade, que, no caso de Mário de Carvalho se traduz num processo não só evidente e intencional, como definidor da própria narrativa. A consciência da metanarratividade é lançada frequentemente para o leitor, através não só do aviso inicial de que se trata de um lugar histórico inventado pelo narrador (e, como tal, expõe-se a existência da própria ferramenta da ficção), como através dos diálogos metarreflexivos, não só de Lúcio, a personagem principal, através da evocação das suas memórias e da conexão que estabelece entre essas memórias e o ato de escrever, mas também do imperador Marco Aurélio, através dos seus ensinamentos a Lúcio. Neste sentido, refere Arnaut que:

A consciência sobre o carácter ficcional da obra de arte literária, os comentários da instância narrativa que desnudam os bastidores da ficção, ou, ainda, considerações sobre a literatura em geral, envolvem, necessariamente, a imposição (e a consequente aceitação por parte dos leitores) da inversão da forma de Coleridge sobre a regulação da crença na aceitação dos mundos do texto. [...] o que a prática da metaficção implica é, agora, seguramente, o seu inverso: a suspensão voluntária da crença naquilo que se lê. (Ibid., p. 136)

No caso de *Um deus passeando pela brisa da tarde*, a obra inscreve-se essencialmente no domínio da recusa da imitação, orientada para a reinvenção da narrativa, mas que não deixa de partir de um projeto mimético; trata-se sobretudo de imitar para recriar. Osvaldo Manuel Silvestre, tratando a obra de MdC na sua globalidade, fala de um complexo literário que circula entre a unidade e a diversidade. É precisamente neste ponto que entra a controversa questão da ironia ao serviço da historiografia, referindo Silvestre que, o que há na obra do autor é «a sedução da História e da sua

manipulação em resposta à manipulação que sempre a configura» (Silvestre, 1998, p.214). Trata-se, portanto, de colocar em evidência uma característica inerente à narrativa histórica, de que ela própria se autoconfigura pelas exigências da criação autoral e que todo o relato histórico comporta uma componente ficcional. Neste sentido, o romance, dito tradicionalmente fechado, desdobra-se em diferentes planos, sendo que se aproximarmos os planos estilístico e lexical do forte conhecimento histórico que o autor apresenta, não podemos, contudo, anular a existência de transgressões a partir do conhecimento histórico explícito. O autor assemelha-se àquilo que Silvestre aproxima de uma espécie de «autor bibliotecário»:

O autor; percebe-se facilmente, é um leitor voraz, o que faz dele um escritor culto, perfil não tão frequente como isso na nossa literatura. Para quem ainda disso se não tivesse apercebido, *Um Deus Passeando pelo Brisa do Tarde*, na verdadeira «lição» de literatura que dá a todos os amadores que entre nós publicam romances, aí está para o demonstrar: a Literatura (suspendamos por agora a escrita, cujo fetichismo esta obra rejeita) é também um efeito de biblioteca. (Ibid., p. 224)

A estratégia metaficcional de MdC passa por preencher o texto de «conteúdos antropológicos ou éticos», numa considerável parte das vezes através da voz do protagonista Lúcio, que se revela como espelho da própria narrativa, construindo uma ponte entre o passado, presente e futuro da ficção, mas também evidenciando o lugar do elemento historiográfico no contexto do romance pós-moderno; fá-lo através da escrita da sua autobiografia ou livro de memórias. O protagonista coloca-se como narrador da História, da sua autobiografia e estratega do espaço ficcional, evidenciando, como refere Silvestre, que esta obra poderá ser enquadrada na perspectiva de um romance edipiano, pois o *incipit* do romance é «o anúncio do

regresso da literatura à casa-mãe da Retórica e da Poética», uma marca incontestável da narrativa (ibidem, p.221):

Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido. Debaixo de sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmo, bocejo, dormito, deixo-me envelhecer. Não consigo comprazer-me desta mediocridade dourada, pese o convite e o consolo do poeta que a acolheu. Também a mim, como ao Orador, amarga o ócio, quando o negócio foi proibido. Os dias arrastam-se, Marco Aurélio viveu, Cómodo impera, passei o que passei, peno longe, como ser feliz? (Carvalho, 2008, p. 13)

Natália Constâncio, no estudo que dedica à obra de MdC, refere que «A reapropriação do passado e o seu conhecimento tornam-se, pois, uma questão de construção desse mesmo passado e nunca uma forma objetiva e imparcial de reconstruir os factos.» (Constâncio, 2007, p.39). O romance de MdC, na nossa perspetiva, propõe uma orientação de leitura, aparentemente cerrada num tempo e num espaço (ainda que ficcional) específicos, cumprindo, desse modo, pressupostos básicos para o seu enquadramento no modelo de romance histórico, contudo, adota simultaneamente um regime autorreflexivo, apresentando diferentes perspetivas de factos históricos, assentes numa base historiográfica mais ou menos fixo, mas que se desenvolve a partir de uma «visão (pseudo)memorialística dos factos» (ibid.), aspeto também bastante evidente em *A Casa Eterna*, através da exploração do recorte ou fragmento histórico.

II

Em *A Casa Eterna*, de Hélia Correia, o fragmento, a ruína a ideia de circularidade, à semelhança da obra de MdC, reflete-se na neces-

cidade de voltar à origem, ao útero materno. Álvaro Roiz é a figura de quem se fala, embora nunca tenha voz ativa, porque já pertence ao passado da narrativa. Poeta de profissão, decide regressar à terra natal, Amorins, no final da sua vida. A narradora, uma jornalista que pretende reconstituir o percurso deste homem e descobrir as circunstâncias da sua morte, vai à aldeia, numa tentativa de descobrir as vivências do protagonista. A história de Álvaro é assim o reflexo das impressões e das experiências de vizinhos e familiares. O carácter metaficcional desta narrativa advém sobretudo do facto de, mais uma vez, estarmos perante a construção de uma biografia de protagonista que é ficcionalizada.

Não há unidade e coesão nos relatos e histórias narradas sobre o passado da família deste protagonista ausente. O retrato de Álvaro faz-se a partir de narrativas vagas e incoerentes. Diríamos, por isso, que há uma certa teatralização na construção de uma memória, individual, porque se refere a Álvaro Roíz, e coletiva, no sentido em que cada um dos participantes desta narrativa é também uma peça do passado deste homem. A narradora tenta, por força da recolagem de factos a um tempo e um espaço definidos, reviver a vida de Álvaro. No entanto, o processo não é natural e a reprodução da vida do protagonista não é mais do que uma teatralização do seu passado, a qual se coaduna com um registo narrativo de carácter oralizante protagonizado pela população de Amorins. Segundo Luís Mourão,

fica desde logo estabelecido um narrador que não sabe e por isso pergunta, sendo que as respostas que aqui obtém são um claro desconhecimento acerca dos princípios e dos fins, além de serem suficientemente difusas acerca do seu objecto, abrangendo assim não só a personagem cuja vida se quer reconstituir como talvez o sentido genérico de qualquer existência.

(<https://arquivo.pt/wayback/20020106053124/http://www.ciberkiosk.pt/ENSAIOS/helia.html>)

A subjetividade intrínseca aos relatos das personagens constitui, por si só, uma ruína do próprio texto. Há um deslocamento da figura de protagonista que é transferida para os habitantes de Amorins.

As imprecisões não se esgotam, contudo, nos relatos acerca de Álvaro. Pontualmente, surgem reflexões sobre a relação entre a verossimilhança da imagem no que toca aos limites da sua capacidade de conservação e da relação que a mesma estabelece com o passado. A memória suportada pelo visível surge bastante evidente no testemunho de Rita Chanca, uma das primeiras personagens ouvidas pela narradora/ jornalista. A personagem vê o gravador como um intruso, algo que ameaça a sua identidade. Por sua vez, confere ao retrato fotográfico a capacidade de reconhecer-se a si própria:

Daí a pouco diz estas coisas que eu disse, assim, preto no branco. Esperta que nem raposa. Não tenho medo, não. Nem de tirar retratos, não senhora. Porque haveria de ter? Nos retratos sou eu, aí não sou, não é a minha voz. É qualquer maquenismo, ora carregue. (Correia, 1999, p. 14) [*sic*]

Para Rita, o poder do gravador vai além da usurpação do passado. É a evidente interferência do futuro, através de um registo maquinal do som, ausente da fotografia; a personagem vê no gravador a capacidade ilimitada de reproduzir a sua voz, mas já não a reconhece como sua, ao contrário do poder conservador que confere à imagem. O futuro dedica ao retrato fotográfico o desgaste da imagem, a ruína do próprio objeto que, de algum modo, acompanha o envelhecimento humano. O gravador subverte este percurso, repetindo uma voz mecânica que Rita não reconhece como sua. Neste sentido, também o gravador constituiu uma ruína, detentora do poder de marcar simultaneamente a ausência e a presença, na fronteira do visível e do invisível. Estes elementos são, *per se*, representativos da obra de Hélia Correia, que questiona o passado,

redimensionando-o e tornando-o visível na memória do presente através do fragmento ou da ruína. Aplica-se, ao texto assim como a Álvaro, um modelo de renascimento cíclico, através de processos acumulativos. O protagonista, nesta dinâmica de rememoração, recorda Ulisses:

[...] foi só pensar no Alvarinho antigo e pôr-lhe em cima a vida de desgostos. [...] um homem esplendidamente só. Tinha-se a impressão de o avistar para lá de uma distância de vago e de penumbra, num ilhéu que era quase feito de inexistência, de um tal recolhimento do ser sobre si próprio que dele irradiava uma ameaça, como a de estrelas mortas ou sereias. (Ibid., pp. 14, 17)

A partir de uma matriz pós-moderna, a rasura da figura pressupõe a esperança na criação de um novo começo. O percurso para a morte de Álvaro compõe-se a partir do decalque da vida de Ulisses, o seu desgaste durante a longa viagem, os flagelos e o destino impiedoso. O percurso de Álvaro recupera o sentido do *nostos*, na sua viagem de regresso a casa, através do mar. Esta travessia de uma terra para outra reproduz o percurso da própria vida, a qual, já próxima do fim, é repleta de um valor quase mítico. O apagamento do corpo dá, por fim, lugar à imortalidade do sujeito: «Não o incomodava que o fossem adorando porque de certo modo criara à sua volta o vazio que protege a divindade. Estava só, como cego, como mudo, e quase não escrevia.» (Ibid., p.18).

O papel do ato de escrever é também mote para reflexão, ao longo da narrativa, ocupando, por sua vez um lugar nesta dimensão central da obra que se resume à importância da capacidade de renovação cíclica. Neste sentido, a dimensão cíclica passa pelo trabalho editorial de reedição. A imagem de Alvarinho, enquanto escritor, era vítima de um apagamento. A sua fotografia impressa nas suas obras denunciava um quase total afastamento em relação à

sua verdadeira imagem, o retrato desgasta-se, mas nunca envelhece. A fuga à representatividade é exposta como uma forma de denúncia da incapacidade de preservar um tempo ou uma imagem já passada. A imagem fotográfica expõe-se, deste modo, como um recurso que não se limita a revelar a aparente verdade da imagem, compreende um tempo que vai além do momento da captura. Condensa a herança da figura e, simultaneamente o seu desaparecimento:

Nos jornais, quando algum dos seus antigos livros era reeditado, aparecia sempre uma fotografia em que ele estava sentado num banco de madeira, diluído na sombra de uma árvore em flor. Não se sabia se por desfocagem se por estremeamento da leve ramaria, as feições do poeta tornavam-se ilegíveis, ninguém o poderia reconhecer na rua. (Ibid., p. 21)

A fotografia aproxima-se da verdade, o vazio coloca-se «frente a frente» com a realidade «e nunca é mais do que um canto alternado de «Olhe», «Veja», «Aqui está»», como revela Roland Barthes (Barthes, 2008, p.13). A fotografia e o seu referente são «ambos atingidos pela imobilidade amorosa ou fúnebre, no próprio seio do mundo em movimento.» (Ibid.).

Também a casa, *Oikos*, constitui um modelo representativo da interferência na memória de um passado cultural e literário. Auxiliando Alvarinho no desbravar do caminho para chegar a essa descoberta, a casa de uma família extinta simboliza o que existiu e acabou, constituindo mais um elemento retratístico do protagonista: «O que quer que existiu aqui está desfeito. Não houve tempo para que a podridão tratasse dos lugares a seu modo, um por um, conforme os usos, conforme as horas que lhe foram dedicadas.» (Ibid., p.39). A descrição denota uma certa impermeabilidade do espaço, cujo processo de degradação se associa à não existência humana. E a casa reduz-se a «um corredor velho e sem memória. Está redu-

zido à sua própria sombra. [...] A madeira ressoa cavamente, está feita um algodão, fofa, sem consistência. E os passos flutuam numa fascinação de pesadelo.» [sic] (Ibid.). O regresso a Amorins e, por sua vez, à casa de Álvaro Roíz é regressar às origens, ao silêncio, a um tempo primordial. Todo esse tempo de silêncio entre o presente e o passado fora também percorrido por Ulisses.

III

Ao aproximarmos estas duas obras, o que pretendemos foi sobretudo um modelo de reflexão acerca de processos narrativos que procuram a recuperação histórica ou a reconstrução memorial a partir de modelos de metaficção. No caso de *Um deus passeando pela brisa da tarde*, essa visão do passado faz-se a partir da narração de eventos muito concretos da história de Roma. No caso de *A Casa Eterna*, trata-se de recuperar e reconstituir uma história individual, a de Álvaro Roíz, que, no fundo, representa, em grande parte, a nossa necessidade de recuperar os nossos modelos identitários. A narradora/ colecionadora de memórias tenta resgatar histórias sobre Álvaro, mas não consegue mais do que uma mescla de factos com imaginação das personagens que fizeram parte da vida do homem. A ausência de Álvaro revela a dificuldade de resgate do passado, que se faz a partir de ecos da história do herói da *Odisseia*, Ulisses. O que ecoa como marca do modelo da narrativa pós-moderna, em ambos os casos, é a capacidade autoral de colocar a ficção e a história ao serviço da reflexão sobre o próprio processo de construção textual.

Numa conferência apresentada na Corunha subordinada ao tema «Literatura e Viaxe» (2010)¹, Hélia Correia referia-se à necessidade

¹ Conferência disponível em duas partes no endereço eletrónico: <http://www.aelg.org/GetActivityVideos.do?id=160>.

de remexer na poeira do passado como forma de renovação. E com este novo olhar sobre o passado, «sem ter nada para nomear» e que apenas sugere o «chegar, pisar no pó e esperar que o pó fale» é possível entender a linguagem dos clássicos, uma «coisa religiosa», que «liga a pessoa a outra coisa». O ato de retirar do texto todas as suas camadas é, por si só, uma crença muito forte de uma vida adormecida por debaixo da poeira do tempo. É, como refere a autora, «trabalho de peregrino».

Referências bibliográficas

- Arnaut, A. P. (2010). O futuro do passado no romance português contemporâneo. In *Via Atlântica*, (17), pp. 129-140.
- Barthes, R. (2008). *A câmara clara*. Edições 70.
- Carvalho, M. de. (2008). *Um deus passeando pela brisa da tarde*. Caminho.
- Constâncio, N. (2008). *Ruínas e incertezas em «Um deus passeando pela brisa da tarde», de Mário de Carvalho*. Colibri.
- Correia, H. (1999). *A Casa Eterna*. Relógio D'Água.
- Mourão, L. (2002). O belo coração azul das coisas. Acerca de *A Casa Eterna*, de Hélia Correia. Retirado do site <https://arquivo.pt/wayback/20020106053124/http://www.ciberkiosk.pt/ENSAIOS/helia.html>, a 12 de outubro de 2021.
- Silvestre, O. M. (1998). Mário de Carvalho: Revolução e Contra-Revolução ou um passo atrás e dois à frente. In *Colóquio/Letras*, 147/148, pp. 209-223.

**A POESIA DE JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS
COMO CURADORIA *QUEER***

**JOSÉ DE ALMADA NEGREIROS' POETRY
AS *QUEER* CURATION**

Daniel Amarelo

Universitat Oberta de Catalunya,

Estudis d'Arts i Humanitats

<https://orcid.org/0000-0002-4747-4671>

RESUMO: Este capítulo apresenta uma proposta de leitura *queer* da figura de José de Almada Negreiros por meio da análise dos seus poemas, com destaque para textos como «Homem transportando o cadáver de uma mulher!», «As quatro manhãs», «Cabaret» e «A torre de marfim não é de cristal» (Almada Negreiros, 1985; 2001). No quadro geral do Modernismo português e do questionamento da identidade, associada à crise de valores, ao nomadismo e à dissolução do sujeito (Vila Maior, 2015), mapeiam-se os índices de uma cosmovisão e de uma aposta poético-política fluída e não heterossexual presentes na sua poesia. Particularmente, observamos (i) uma expressão transcendentalista da superação dicotômica e binária (incluindo especialmente o binarismo sexo-genérico) – em relação com uma futuridade virtual que chamamos de «fluída» – e (ii) uma provocação insultante e engajada, às vezes celebratória, aos parâmetros do bom gosto burguês numa clara aposta pelo vício perante os tabus (McNab, 1979). Estes aspetos, na nossa opinião, aproximá-la-iam das teorias antissociais da identidade e do pensa-

mento *queer* (Butler, 1999; Caserio, Edelman, Halberstam, Esteban Muñoz & Dean, 2006), produto da passagem do século XX e da iminência do XXI (que, evidentemente, escapou a Almada Negreiros por motivos cronológicos); e poderiam conformar uma linha de fuga na produção literária portuguesa da altura.

Palavras-chave: Almada Negreiros, poesia, *queer*, modernismo.

ABSTRACT: This chapter proposes a queer reading of artist José de Almada Negreiros' work and figure through the analysis of his poems, with an emphasis on texts such as «Homem transportando o cadáver de uma mulher!», «As quatro manhãs», «Cabaret» and «A torre de marfim não é de cristal» (Almada Negreiros, 1985; 2001). We consider Portuguese Modernism more generally and its questioning of identity, associated with the crisis of values, nomadism and the dissolution of the subject (Vila Maior, 2015). Based on that, some indices of a fluid, non-heterosexual worldview and poetic-political stake are mapped in Almada Negreiros' poetry. In particular, we observe (i) a transcendentalist expression of the overcoming of dichotomy and binarism (including especially sex/gender binarism) – in relation to a virtual futurity that we term as «fluid» – and (ii) an insulting and engaged, sometimes celebratory, provocation to the parameters of bourgeois good taste in a clear commitment to vice over taboos (McNab, 1979). In our opinion these aspects would bring his poetry closer to antisocial theories of identity and queer thinking (Butler, 1999; Caserio, Edelman, Halberstam, Esteban Muñoz & Dean, 2006), a product of the turn of the 20th century and the imminence of the 21st (which, evidently, escaped Almada Negreiros for chronological reasons); and could form a line of flight in Portuguese literary production at the time.

Keywords: Almada Negreiros, poetry; queer; modernism.

Fiz-me invisível no simulacro de mim

Almada Negreiros (2017, p.151)

1. Introdução

Dentre o elenco de autores totais e irreverentes que a geração de *Orpheu* nos legou, talvez tenham sido Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro os dois mais analisados, editados e repensados. A figura de Almada Negreiros, no entanto, costuma ligar-se às artes plásticas mais do que à literatura, pois a sua condição múltipla no plano artístico e sociopolítico fez que até ao dia de hoje o estudemos de um modo prismático e fragmentado. Esta perspetiva, embora torne mais complexo o nosso labor, pode ser muito útil na hora de propor uma leitura *queer* da figura almadiana, como mostramos a seguir.

A questão de género e sexualidade permeia não somente o Modernismo¹, mas também a obra de escritores particulares, como Fernando Pessoa (Correia, 2018; Koblucka & Sabine, 2007) e os seus heterónimos – com especial atenção a Álvaro de Campos –, Mário de Sá-Carneiro (Gomes, 2006) ou Armando Côrtes Rodrigues (Curopos, 2016; quem, como sabemos, publicou sob o pseudónimo Violante de Cysneiros). Neste sentido, a crítica não ignorou um aspeto central da produção e da subjetividade dos modernistas portugueses. O contributo que aqui apresentamos, porém, pretende continuar com estas leituras e focagens, indo um passo além e tentando ligar algumas ideias propostas pelo pensamento *queer*² à poesia de José de Almada Negreiros.

De novo, um aspeto este que não é original nem pioneiro na empresa de (tentar) interpretar e questionar o Modernismo português. Na antologia *Do corpo: outras habitações. Identidades e*

¹ Curopos (2016) assevera acerca da geração de *Orpheu* a vinda de um Eros plural para a matéria poética, que foge da ortodoxia de um futurismo à *Marinetti* e recupera meritoriamente o espírito decadentista de subversão do binarismo (o sexo-genérico inclusive).

² Estamos cientes da heterogeneidade inerente a este projeto intelectual e social e, melhor dizendo, podemos referir-nos a ele como um conjunto de teorias mais do que como um marco teórico compacto e rígido. Um ponto de partida consensual costuma ser a inauguração feita por Judith Butler (1999[1990]).

desejos outros em alguma poesia portuguesa (Amaral & Freitas, 2018), as organizadoras colocam o ponto de partida, de facto, no Modernismo, por meio dos nomes de Mário de Sá-Carneiro e de Violante de Cysneiros. Se bem que não aparece incluído José de Almada Negreiros, o prólogo da obra diz respeito a este artista quando afirma, sobre o «fascínio pelo «feminino»» destes autores que:

Os poemas [...] trabalham o género como matéria poética, quer pela mimetização de uma (supostamente estável) voz da mulher, quer pela apropriação de um (supostamente estável e, portanto, estereotipado) «feminino». Estamos diante, por um lado, da «suspensão, tão típica do Modernismo, da identidade (também sexual) do autor», e, por outro, da reprodução do estereótipo de um «feminino» e do deslumbramento pela teoria andrógina da personalidade. (Amaral & Freitas, 2018, p. 10)

Textos salientáveis como «A Cena do Ódio» ou «Mima-Fataxa – Sinfonia cosmopolita e apologia do triângulo feminino» têm sido observados sob esta perspetiva por várixs estudiosxs (Curopos, 2018; Magalhães, 1987). É por isso que centramos a nossa proposta, para além de nestes poemas muito conhecidos, noutros textos que ficaram num segundo plano como «Homem transportando o cadáver de uma mulher!», «As quatro manhãs», «Cabaret» e «A torre de marfim não é de cristal».

Em última instância, o intuito desta aproximação é mapear os índices de uma cosmovisão e de uma aposta poético-política fluída e não heterossexual presentes na sua poesia. Estes aspetos, na nossa opinião, aproximá-la-iam das teorias antissociais da identidade e do pensamento *queer*, produto da passagem do século XX e da iminência do XXI (que, evidentemente, escapou a Almada Negreiros por motivos cronológicos); e poderiam conformar uma linha de fuga na produção literária portuguesa da altura.

2. Teorias antissociais e pensamento *queer*: futuridade transgressora e fundação de novas ordens

A jornalista e pesquisadora São José Almeida, na sua investigação *Homossexuais no Estado Novo*, assegura que a conceptualização do *ser-se homossexual*, e a sua subsequente assunção social, só nasce em Portugal no início dos anos vinte do século passado, numa direção que acabará por conectar com a conformação mental da futura ditadura (2010, p.27). Nesse sentido, não é para nós relevante até que ponto o Almada Negreiros autor se terá aproximado, identificado ou até rejeitado (d)o termo *homossexual* e (d)os valores que à sua volta se instalaram no imaginário português e nas práticas culturais da altura. Até porque, de facto, segundo depoimento do ator e pintor Óscar Alves, consultado pela supracitada jornalista, nunca se falara com o Almada «a esse respeito». Diz-nos que «O Almada [...] terá mais *show-off* para escandalizar as forças da repressão... Não creio que fosse mesmo homossexual. Ele tem o poema em que diz «eu pederasta» [«A cena do ódio»]. Mas não sei. Se fosse hoje, sabia (sorriso). (ibid., p.36).

A questão ultrapassa a figura autoral e o biografismo (Gomes, s/d) para nos colocar perante um compromisso com aquilo que não conforma a identidade, mas que a acolhe como possibilidade virtual e/ou como jogo cénico-cínico e performativo. Os poemas de Almada Negreiros, neste sentido, podem ser lidos com atenção a alguns princípios em que se baseia, na síntese de Santos (2006), o projeto *queer*: as identidades são sempre múltiplas; todas elas são construídas e, portanto, arbitrárias, instáveis e excludentes; reconhece-se o seu significado aberto, fluído e questionável; descarta-se a conveniência e centralidade da categoria «homossexual» e da consequente dicotomia homo/hétero; e é uma aposta teórica transversal, que tem a ver com corpos, identidades, relações, culturas, etc. Neste sentido, a assunção de uma voz lírica a um tempo feminina e abjeta nalguns textos, em

adição à dissolução de género na textualidade dos poemas, a negação do binarismo por meio da instalação na fenda entre os pólos ou a inclusão de uma sexualidade plural, maleável e subalterna fortemente ligada ao corpo constituem ligações claras da sua produção poética com esta corrente.

Por outro lado, mas em estreita relação com a teoria *queer* por serem parte integrante desta última, as teorias antissociais³ – cujo rótulo é um bocado capcioso, uma vez que não há coesão nem consenso entre xs teóricxs e ativistas que as pensam e encarnam – trazem para a cena um *conflito*: a inadequação, a expulsão, a falta de futuro ou a morte seriam peças intrínsecas, talvez (pro) positivas à vida não heterossexual, à vida abjeta. Enquadram-se aqui posições fortes como a de Lee Edelman (2004), autor de um livro ilustrativamente intitulado *No Future*, e posições mais fracas como a de Jack Halberstam (2005) ou José Esteban Muñoz (2020 [2009]), que apostam pela visão de os sujeitos *queer* terem *somente* futuro, embora noutra temporalidade. Este último autor tenta ligar as ideias mais radicais de Edelman com uma certa ideia de utopia *queer* e de esperança, com base na obra do filósofo alemão Ernst Bloch: ele acha que a esperança é a modalidade emocional por excelência para aceder à futuridade (2020 [2009], p.182). E propõe, nos seus escritos e na sua praxe, um pensamento *queer* de viés idealista que pode – e deve – imaginar o futuro por meio do *já-não-consciente*, uma vez que o presente do tempo hétero-lineal é questionado à luz de uma outra temporalidade extática e horizontal que liberta possibilidades, a tal «futuridade fluída» que defendemos para interpretar a poesia de Almada.

³ Vid. Caserio et. al. (2006). Este documento resume o «Conference Debate» que, pela primeira vez, juntou aquelxs teóricxs que, sem consenso, inauguram a «perspetiva antissocial» nos estudos de género e sexualidade (Washington DC, dezembro de 2005).

Mas, precisamente, qual a relação destas teorizações «contemporâneas» com Almada Negreiros? Explica-o bem Gregory McNab quando, ainda em 1979, diz acerca de «A Cena do Ódio» que

What is vice, perversion and villainy becomes the deliberate standard for the poet [...]. He wants *to flaunt what the world would consider impious and makes its taboos his conventions*. [...] It is, [...] no wonder that he feels, or says he feels, common-cause with pederasty and prostitution and that he will sing a song of Sodom, of the Medusa, and Zarathustra, of Herodias, Nero, Attila, the Borgias and the Távoras. All of the aforementioned examples are generally associated with cruelty, murder and other forms of *anti-social behaviour*. (McNab, 1979, p. 48; itálicos nossos)

Podemos ligar isto com a crise de valores e o processo de des-territorialização do discurso monológico (Vila Maior, 2012, p.168) que caracteriza o Modernismo, como corrente inserida na turbulenta altura de fim do século XIX e inícios do XX, com os personagens que povoam os textos almadianos e com o seu próprio lugar de enunciação, como mostramos a seguir por meio de alguns dos seus poemas.

3. Indícios do *já-não-consciente*: mapeamento poético de Almada Negreiros

3.1. «Se eu fosse cego amava toda a gente»: a renascença da mulher no eu-próprio e o apagamento da alteridade

No poema «A Cena do Ódio», a alternância entre o presente simples – *sou* – e o futuro – *hei-de* – mostra esse já-não-consciente, esse «movement in time toward a moment of even greater powers» (McNab, 1979, p.42). Delineia um mundo distinto onde caibam todos

os tipos de experiência a partir da enunciação desde o Eu numa afirmação do indivíduo «anti-social» (ibid.). E crítica, precisamente, a falta de criatividade, de originalidade e de liberdade que acaba em banalidade, standardização e igualdade. Como bem assinala McNab, «Society, as the poet views it, is a conglomeration of stereotypes, a «...cofre de indigentes / cuja personalidade é a moral de todos» (100)» (ibid., p.45). Para além da integração de termos e expressões sexuais para vertebrar a sua irreverência – «Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos!» (Almada, 2001, p.23) – inclui um contraponto («Tu, que te dizes Homem!») constante do qual subtrair-se:

Sou relíquias de mártires impotentes / sequestradas em antros
do Vício. / Sou clausura de Santa professa, / Mãe exilada do Mal,
/ Hóstia d'Angústia no Claustro, / freira demente e donzela, /
virtude sozinha da cela / em penitência do sexo! (ibid., p. 24)

Esse sentimento de resistência impotente leva-o a se identificar com «o mártir São Sebastião!» e a afirmar «Acaba de vez com este planeta, faze-te Deus do Mundo em dar-lhe fim!» (ibid., p.32). O catálogo de figuras subalternas que envolvem a voz poética em disfarces diversos servem um propósito de superação do *status quo* por meio de estados sociais e psicológicos *queer*.

Porém, o apogeu chega quando, *avant la lettre*, faz uma exclamação feroz sobre o modelo patrilineal burguês heterossexual, cuja reprodução masculina em outros seres como extensão do Eu no mundo caracteriza assim: «[...] décimo nono filho / dezanove vezes parvo! / (É o caso mais exemplar de constância e fidelidade / a tua história sexual co'a Felisberta, / desde o teu primogénito tanso / 'té ao décimo nono idiota.)» (ibid., p.34). A voz lírica acredita numa outra ordem baseada na desordem sexual, na virtualidade do *vir-a-ser* e na consciência da própria vulnerabilidade e corporalidade:

Jamais eu queria vir a ser um dia / o que o maior de todos
já o tivesse sido. / Eu quero sempre muito mais / e mais ainda
muito pr'além-demais-Infinito... / Tu não sabes, meu bruto, que
nós vivemos tão pouco / que ficamos sempre a meio-caminho do
Desejo? (ibid., p. 36)

Tal desidentificação, em paralelo à sua posta pela incompletude («meio caminho»), como veremos, não é exclusiva deste texto.

Noutro poema amplamente conhecido, «Mima-Fataxá...», há ecos dos bailados russos (Magalhães, 1987), do *ballet* e de todas aquelas artes cénicas que servem para a escrita de Almada como um «espaço criativo entusiasta» (Silva, 2015, p.147), com claras ligações à sensualidade e à ambiguidade sexual de certos personagens (Curopos, 2018, p.181). Discordamos da consideração literal de Magalhães quando afirma que «é afinal a perpetuação no século XX daquele desprezo da mulher que o futurista Marinetti tinha proclamado no nono e no décimo itens do seu *Manifesto Futurista*» (1987, p.56). Se bem que se pergunta, mais à frente, se «simultaneamente [...] Almada não terá querido exprimir uma identificação com a mulher-cigana-bailarina dos palcos de Paris» (ibid., p.57), o substrato ideológico da sua interpretação impossibilita uma leitura não literal da identidade em termos de (des)identificação e performatividade⁴. Contrariamente, Curopos vê nessa textualidade uma «encenação da marginalidade ligada à prostituição e ao lesbianismo» que «roça o abjeto» e «faz dessa mulher um modelo hiperbólico da mulher burguesa»⁵ (2016, p.73). Para Curopos, Almada não reproduz a

⁴ De facto, algumas estudiosas têm mesmo afirmado, em referência a outras obras de Almada Negreiros, a «atenção à mulher enquanto criatura oprimida, também ela uma característica impressionista» como acontecimento literário no Portugal da época (Vieira, 1992, pp.86-7).

⁵ Se bem que numa análise de Álvaro de Campos, é premente considerar as ideias deste estudioso pelas quais defende que a incorporação da visão hegemónica

«matriz heterossexual» ao poetizar esse desejo por meio de uma figura feminina, senão que sai dos moldes de um pensamento heterossexual, quebrando «não somente o pensamento burguês», mas também *queerizando* Marinetti e as ideias futuristas, «fazendo dessa sua «Invertida» um contra-modelo positivo verdadeiramente futurista» (Curopos, 2018, p.183).

No poema «Homem transportando o cadáver de uma mulher» (Almada Negreiros, 2001, p.138), por sua vez, observamos a tensão entre o *uno* e o *múltiplo*, entre o masculino e o feminino; e, portanto, um questionamento do binómio e o resultado da reorganização e erosão, no corpo do poema, desta possibilidade identitária. O «dentro» e o «fora» (Fuss, 1995) revestem o sujeito sob uma falsa aparência de diálogo: a incomunicabilidade, em última instância, incardina um desejo que o sujeito arrasta como parte da sua unicidade sempre incompleta. A dissociação do sujeito, com base numa enunciação distintiva masculino/feminino (embora a voz poética não use para falar de si nenhum termo com flexão de género, sim apela a esse «eu-outrx» no feminino), *incorpora* a nulidade da distinção e do próprio género («E aquela que não será sem mim / tu viste-a como eu / e talvez para ti também / a única mulher que eu vi!»). A implicação de se referir a esse «eu-outrx», após dizer «para ti também», como eu – «a única mulher que eu vi» – desemboca num colapso conceitual no tocante à identidade/alteridade⁶. A adição do feminino como apagamento da diferença supõe um comportamento ontológico canibalístico e, de algum modo, *queer*, porquanto a distinção é arrastada no poema como um cadáver e expurgada

e essa espécie de travestismo literário veiculam uma sexualidade não normativa que é ato político e não só estético (Curopos, 2016, p.76).

⁶ Algumxs teóricxs falam em «implicação mútua e complementar da dualidade» (Silva, 2015, p.150) na poesia de Almada, mas a nossa leitura encaminha por uma anulação dessa dualidade enquanto ficção.

de toda agência. Em última instância, poetiza-se o assassinato da distinção masculino/feminino.

Quis-te tanto que gostei de mim!
Tu eras a que não serás sem mim.
Vivias de eu viver em ti
e mataste a vida que te dei
por não seres como eu te queria.
Eu vivia em ti o que em ti eu via.
E aquela que não será sem mim
tu viste-a como eu
e talvez para ti também
a única mulher que eu vi!

Por outras palavras, particularmente, poderíamos ver nestes versos um processo de erosão e reorganização dos fundamentos conceituais da identidade e o exercício poético de confrontar um «dentro» com um «fora» (Fuss, 1999). No caso, a mulher – morta, enunciada como cadáver, figurada como um elemento que se arrasta e move – e o homem – vivo, enunciado em primeira pessoa, como sujeito. O dentro masculino e o fora feminino operam numa fenda que, em última instância, é a que separa a vida (a existência) da morte (a inexistência, exceto num plano imaginado). Este diálogo paradoxalmente monológico e desigual é possível no poema por meio da híper-divisão que se lhe outorga ao fora: «tu eras a que não serás sem mim», diz a voz poética em referência a esse eu-feminino-que-não-é.

Da apelação direta à inculpação, fornece-se o fora de agência como sujeito próprio, mas para o exercício de anulação última do sujeito, a morte: «Vivias de eu viver em ti / e mataste a vida que te dei / por não seres como eu te queria». O fora feminino é periferizado por si próprio por causa da sua incompletude, por causa de

não aceitar a existência tal e como oferecida pelo dentro masculino possibilitador. Porque «eu vivia em ti o que em ti eu via»: isto é, o ver e o viver equacionalizam-se, equiparam-se, ocultam-se um no outro, sensação e ação, parecer e ser.

No entanto, nos últimos quatro versos há um giro linguístico: «E aquela que não será sem mim / tu viste-a como eu / e talvez para ti também / a única mulher que eu vi!». Não saímos, na verdade, da unicidade do sujeito, em cuja androginia o fora precisa do dentro para poder ser definido e encarnado: o dentro é a referência constitutiva do fora (por sua vez múltiplo e esparso). O monólogo, apesar das apelações diretas em segunda pessoa do singular, vem da ausência de voz e de resposta, do «talvez» intrinsecamente incerto e híbrido, entre o dentro do «sim» e o fora do «não». O sujeito dissociado do poema luta discursivamente com um *n*-feminino que assassina através da linguagem e da experimentação física. Afinal, o desejo é colocado em forma de autoamputação e arrastado eternamente como um cadáver pelo seu próprio ocupante.

Como vemos, há na poesia de Almada um processo vital de «auto-superação» que bem podemos ligar com o percurso biográfico do autor como «poeta, pintor, desenhador, dramaturgo, ensaísta, bailarino, coreógrafo, performer, ator esporádico, humorista, compositor, conferencista, repórter, jornalista e investigador do mundo» (Silva, 2015, p.143). O nomadismo identitário modernista é patente em Almada e na sua *não-escolha* no seio do processo da viagem interior ou imaginária do sujeito, considerado em relação imediata com o ato de «autorreferenciação» (Vila Maior, 2015, p.213). Neste sentido, existe uma consideração da arte e da literatura como processos de encenação e do artista como «alguém que se inventa a si mesmo, que viaja por si, e em si» (ibid., p.214).

3.2. «Na Verdade de nunca ser Eu!»: o assassinio da criança⁷

Na viagem através do políptico poético «As quatro manhãs» (2001, pp.141-52), Almada descreve um mundo no qual ter esperança, precisamente porque desesperançador e normativo. A voz lírica começa a dizer «Quando eu cheguei devia ser tarde, / já tinham dividido tudo / pelos outros e seus descendentes» e pinta com palavras uma realidade patrilínea e repetitiva, sem espaço para a imaginação («Não me deixaram nada / nada mais do que o sonhar. / Eu que sonhasse!»). Porém, impõe-se uma esperança, uma consciência ulterior e diferente («Apenas uma voz me falava e sabia / que eu não era nenhum dos outros e seus descendentes») de sermos uma outra coisa, de termos agência para escolher quem e como quisermos ser além dos moldes sociais («Nascer é vir a este mundo / não é ainda chegar a ser. / Nascer é o feito dos outros.»). A voz lírica assume o risco do distinto enquanto abjeto ou subalterno («Deixei passar a vez de ir na corrente / e de ser como toda a gente / às carambolas da sorte.») apesar do mal-estar espiritual ligado a tal inconformismo («Eu incomodo-me a mim-próprio, / é pequeno o meu corpo para mim!»). E é que além do corpo e da predeterminação social e inclusive biológica, a voz poética sai na defesa de uma outra corporeidade em transição/gressão («Eu não viajei aventuras / senão legitimidade.»).

A enunciação «Hoje todos não é nada! / Amanhã talvez.» questiona a fixidez da própria identidade e do presente como certeza epistemológica e ontológica: o futuro (*amanhã*) e a hipótese (*talvez*) desbancam a estabilidade autoritária cis-hétero-centrada. Ecoando a visão da ciência de um modo quase irónico, continua: «No futuro

⁷ Sobre o papel da criança, quer como o absoluto e a ingenuidade, quer como a reprodução suja, estrutural e pretensiosa do humano (adulto), seria interessante adentrar-se noutros textos de Almada, como a prosa poética «Naquele tempo embebedava-me com leite» (Almada Negreiros, 2001, p.137), por exemplo. No entanto, a natureza e o tamanho deste trabalho não o permite nesta ocasião (vid., no entanto, Silva, 2015).

sim. / Quando todos forem a soma dos cada uns / quando cada *cada* for cada qual / então sim / então bravo / então eureka / todos já serão alguém!». Para inaugurar um novo estágio de esperança e convivência plural baseada na multiplicidade do ser não há reparo em se distanciar do medíocre («E foi terrível isto de viver o que há-de vir / entre os que apenas usam o que ainda há.»⁸). Com uma espécie de apologia do monismo, o poema encerra-se de um modo críptico e escuro, superando o essencialismo num movimento de transcendentalismo que parte e finaliza no Eu: «Jamais perdi o tempo com o mistério dos outros / ainda mesmo que as nossas vidas actuais se cruzem. / Não são as nossas vidas actuais que se comunicam / já sei / mas sim os nossos mistérios que dialogam.»⁹

Noutro poema, intitulado «Cabaret» (Almada Negreiros, 1985, p.239), vemos como, de novo, a festa, o lúdico e noturno – designados e teorizados como espaços *queer* (Muñoz, 2020, p. 35) – abrem caminho para uma utopia fundacional: «A noite é bem o prolongamento do dia / que não satisfez / Para quê o teatro? / Eis-nos aqui.». O espaço de sociabilidade que dá protagonismo aos corpos e que transforma o medíocre em fantástico parte dos laços entre sujeitos subalternos a desafiar o ordinário e a rejeitarem a reprodutibilidade: «Pusémos o palco entre as mesas / e nós somos os actores / os personagens e os autores. / Banimos o público: / Agora, protagonistas todos!». A normatividade da vida «real», «oficial», «patriarcal» é posta às avessas, apagando a taxonomia, juntando os corpos, fluindo. O cabaret é um *ali* e um *então*, um episódio de sociabilidade transgressora e uma nova ordem paradoxalmente flexível e não estática, tanto que chega a anular «as classes»:

⁸ Como indica Muñoz, «la desilusión es crucial para el anhelo utópico» (Muñoz, 2020, p.311).

⁹ Novamente em palavras de Muñoz, «la utopía, en realidad, es proyectar una imagen de potencialidad y posibilidad. Esta proyección también es un acto de negación. Lo que se niega es el presente, en nombre de otro tiempo y otro lugar.» (Muñoz, 2020, p.220).

Medidas de álcool,
medidas de festa,
medidas alheias,
desalijam o sistema
e refrescam o dever
Arriscar por medida as horas vagas.
Jogar à cabra-cega cada qual consigo próprio
como na vida real
e na vida oficial
e na vida patriarcal
[...]
É impossível juntar as classes mais do que isto!

Neste sentido, um último aspeto relevante apresenta-se no poema «A torre de marfim não é de cristal» (Almada Negreiros, 1985, pp.194-95) e tem a ver com uma questão central das teorias antissociais e *queer*, a fragilidade:

[...] E o que não é frágil é tão firme
que ameaça não se mudar
e ficar igual para sempre
[...]
Frágil é Vida
e mais frágil que a Vida só nós
enquanto somos Vida
enquanto a luz não nos evita
enquanto é tanta a luz que damos como a que recebemos
enquanto os átomos da morte não descobrem o seu novo
caminho na nossa
[concavidade
enquanto não formos a própria morte em vida!

O futuro vitalista que emana destes versos parte da dicotomia entre o reconhecimento da própria finitude e a superação da *pulsão de vida* e do estatismo do quotidiano: o convite para não sermos «a própria morte em vida» vai ligado inerentemente à consciência de sermos mais frágeis que a Vida «enquanto somos Vida». A limitação é, portanto, o motor da superação que nos leva além da mediocridade e da normatividade.

4. Conclusão

Ao longo destas páginas exploramos como existem índices de uma aceitação da perda (Muñoz, 2020, p.145) de um modelo de sociabilidade e existência, às vezes confrontado agressivamente, e de uma fundação de novas ordens do discurso – também do discurso sexual e identitário – na obra poética de José de Almada Negreiros. Embora possa haver contradições com outros textos romanescos, panfletários ou mesmo dramáticos deste autor, na poesia encontramos uma subversão dos padrões sexo-genéricos da altura. Por causa da inclusão de vozes e figuras *queer* na materialidade poética, e do jogo cénico à volta de uma ideia de esperança subalterna, é a poesia de Almada Negreiros um ato de curadoria *queer*.

Esta questão, transversal a todo o projeto da *Orpheu*, toma tintes antissociais neste artista em particular, dividido entre (i) uma expressão transcendentalista da superação dicotómica e binária (incluindo especialmente o binarismo sexo-genérico) – em relação com uma futuridade virtual que chamamos de «fluída» – e (ii) uma provocação insultante e engajada, às vezes celebratória, aos parâmetros do bom gosto burguês numa clara aposta pelo vício perante os tabus (McNab, 1979).

Referências bibliográficas

- Almada Negreiros, J. de. (1985). *Obras Completas. Vol. I – Poesia*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- . (2001). *Poemas*. Assírio e Alvim.
- . (2017). *Poemas* (3ª ed. revista e aumentada). Assírio e Alvim.
- Almeida, S. J. (2010). *Homossexuais no Estado Novo*. Sextante Editora.
- Amaral, A. L. & Freitas, M. (orgs.). (2018). *Do corpo: outras habitações. Identidades e desejos outros em alguma poesia portuguesa*. Assírio & Alvim.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Caserio, Robert L., Edelman, L., Halberstam, J., Esteban Muñoz, J. & Dean, T. (2006). The Antisocial Thesis in Queer Theory. *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 121(3), pp. 819-828.
- Correia, V. (2018). *Homossexualidade e homoerotismo em Fernando Pessoa*. Colibri.
- Curopos, F. (2016). Violante de Cysneiros e as outras: um modernismo *trans*. *Iberic@. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 9, pp. 69-79. <http://iberical.paris-sorbonne.fr/numeros/numero-9-printemps-2016/>
- . (2018). José de Almada Negreiros: *Mima-Fataxá* em modo *queer*. In A. Rita; D. Vila Maior (eds.), *100 futurismo* (pp. 175-185). Edições Esgotadas.
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press.
- Fuss, D. (1995). Inside/Out. In C. Caruth & D. Esch (eds.), *Critical Encounters. Reference and Responsibility in Deconstructive Writing* (pp. 233-240). Rutgers University Press.
- Gomes, F. I. (2006). *O Imaginário Sexual na Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- . (s/d). Sexualidade. *Modernismo.pt* [em linha], <https://modernismo.pt/index.php/s/815-sexualidade>. [Consultado em 10/09/2021].
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press.
- Klobucka, A. & Sabine, M. (2007). *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality*. University of Toronto Press.
- Magalhães, I. A. de. (1987). Almada: 'Mima-Fataxa' em dois tempos. *Colóquio/Letras*, 95, pp. 49-59.
- McNab, G. (1979). The Poet Strikes Back: Almada-Negreiros in the 'Cena Do Ódio'. *Luso-Brazilian Review*, 16(1), pp. 41-52.
- Muñoz, J. E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra, 2020.
- Santos, A. C. (2006). Estudos *queer*: Identidades, contextos e ação colectiva. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, pp. 3-15.
- Silva, C. (2015). Pequena angular: Almada em relance. *Intercâmbio*, 8, pp. 142-154.

- Vieira, Y. F. (1992). Almada Negreiros: profecia e modernidade, ficção e iniciação. *Remate de Males: Revista Do Departamento de Teoria Literária*, 12, pp. 79–87.
- Vila Maior, D. (2015). Modernismo e Indagação Identitária. *Revista Da ANPOLL*, 1(38), pp. 211-223.
- . (2012). O ‘instinto’ Modernista. *Carnets IV*, 1(4), pp. 167-189.

O NATAL, A ALQUIMIA, O TEMPO, E O ESPÍRITO LEITURA DE UM CONTO DE JORGE DE SENA

Marcelo Pacheco Soares

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0003-0409-7789>

RESUMO: Este artigo investiga «O urso, a pantufa, o quadro, e o coronel», conto de Jorge de Sena, de 1961. Diante de uma narrativa paradoxal que nunca permite concluir sobre o que é sonho ou vigília na noite descrita do personagem, nossa crítica vê-se obrigada a adotar uma metodologia fragmentária do pensamento para levantar hipóteses de leitura para o texto. Chegamos assim, em espelhamento ao título do conto seniano que coordena quatro elementos em sua composição, a um quarteto temático que permitiria circundá-lo: as produções natalinas de Sena, os estudos psicanalíticos de Jung sobre a alquimia, a ideologia de Antônio Ferro no salazarismo, e uma distensão do tempo na narrativa.

Palavras-chave: Fantástico novecentista; psicanálise jungiana; tempo; alquimia.

ABSTRACT: That article focuses on the narrative «O urso, a pantufa, o quadro, e o coronel», a tale of Jorge de Sena written in 1961. Faced with a paradoxical narrative that never allows us to conclude on what is dream or what is vigil on the night described by the protagonist, our criticism is obliged to adopt a fragmentary methodology of thought to raise hypotheses of reading for the text. In mirroring the title of the Senian tale that coordinates four elements in its composition, we arrive at a the-matic quartet

that allows us to go through at least its perimeter: his Christmas productions, Jung's psychoanalytic studies on alchemy, the ideology of António Ferro in salazarism, and the distension of time in narrative.

Keywords: Fantastic 20th century; Jungian psychoanalysis; time; alchemy.

Trataremos de «O Urso, a Pantufa, o Quadro, e o Coronel», conto de Jorge de Sena das *Novas Andanças do Demónio*, publicadas em 1966, narrativa muito conhecida mas não necessariamente estudada, talvez por seu enredo hermético. Para nos contextualizarmos, vamos a um necessário resumo seu, em que priorizaremos os elementos pertinentes à nossa leitura.

Um sexagenário militar reformado, o Coronel Chagas, e seu amigo um pouco mais novo, Doutor Figueiredo, numa tempestuosa noite de Natal, chegam a uma isolada pensão serrana, já conhecida pelo segundo. Enquanto fumam à noite no grande salão do hotel, o Doutor apresenta a Chagas a gerente local, Dona Sofia, ainda jovem mulher que enviudara há dois anos e cuja figura, das unhas bem feitas ao decote ao colo, desperta olhares furtivos do militar. Ela lhes fala sobre a véspera de Natal em que o esposo morrera, lembrando que ele sempre exigia que a pantufa da mulher fosse posta na lareira, e que, naquela ocasião funesta, ainda assim o presente que ele comprara para ela estava pela manhã junto ao calçado, tendo o mesmo acontecido no ano seguinte. Daí que traga consigo no momento uma pantufa vermelha para depositar no mesmo local naquela noite. A história fantasmagórica que emociona o Coronel, sem que ele nela creia necessariamente, parece causar reação a Figueiredo porque, lívido, ele afasta-se sob o pretexto de tomar ar. Chagas então se aproxima de um quadro que o falecido dono da pousada

retocava constantemente, pintura de gênero que parece retratar aquela mesma pousada, ficando sugerido que o próprio velho militar possa ser reconhecido na imagem enquanto chegava à estalagem com o seu amigo. A mulher desaparece repentinamente e o Coronel sobe ao andar dos quartos para procurar Figueiredo, encontrando em seu lugar um homem que traz o estranho recado de que o Doutor resolvera seguir viagem à vila e deixara a pousada com a promessa de retornar na manhã seguinte para buscá-lo. Chagas então se recolhe a seu aposento e passa uma fria noite extremamente mal dormida em que visões do espaço do quarto, que indicam um semi-sono, intercalam-se com seus sonhos ou delírios de passagens diversas da sua vida, inclusive a ocasião da infância em que, na véspera de Natal, sobre a chaminé, teria reconhecido os sapatos de todos os da sua família, dos pais e da avó aos irmãos, exceto por uma pantufa vermelha; naquela mesma manhã natalícia (ou seria outra?), ganhara de presente, segundo as narrativas de suas visões noturnas, um urso de pêlo. Após acordar, vai ao salão da pousada e vê o urso junto à pantufa da lareira. Há uma carta para ele, com que, sem ler, o Coronel presenteia o jovem recepcionista da pousada. Encontra o amigo no desjejum, que não sabe dizer a que mulher ele se refere ao perguntar por Sofia. Na partida, no banco de trás do automóvel, ele outra vez vê o urso de pêlo.

Em nota explicativa sobre a narrativa, Jorge de Sena revela: «Quanto ao conto da pantufa, [...] eu mesmo não saberia dar a chave do mistério, se o é.» (Sena, 1989, p.226) – proposição que nos chama a atenção inclusive pela possibilidade levantada de não haver aqui o que se investigue na camada mais superficial do enredo da narrativa, proposição reforçada pela sua veemente condenação, no Prefácio de 1966 às *Novas Andanças do Demônio*, de que «contos de fantástico realismo devam ser entendidos como parábolas simbólicas» (Sena, 1989, p.222). Mas, subversivos leitores que

somos, preferindo entender essa espécie de conselho como retórica desafiadora, apostamos na existência dessas chaves e, baseados no título quartenário do conto, fragmentamos nossa leitura em quatro temáticas para, a partir delas, tentar compreender essa composição: o Natal, o Tempo, o Espírito, e a Alquimia.

1.

Sua temática natalina incluiria o conto em uma potencial coletânea da obra do autor cujo volume final teria tido sem dúvida algum peso. A narrativa surge após frustrada tentativa de ser, segundo o autor, brinde de Natal encomendado por uma editora em 1961 (rejeição que o levou a escrever outra em substituição, «A noite que fora de Natal»). O Natal é uma ocasião muito propícia à poética seniana, que produz sobre a data não apenas contos («Razão de o Pai Natal ter Barbas Brancas» é mais um que poderíamos citar) mas especialmente poemas. Ao aproveitar a data festiva para desvelar os desvalidos (os famintos, os que sofrem e morrem na II Guerra ou nas Guerras Coloniais, os que são calados pelo Estado Novo português), o poeta encara com desesperança e melancolia a data que a sociedade usa para enaltecer valores ditos positivos os quais, porém, lhe parecem servir apenas como anestésico que a impede de encarar os males do mundo. Daí que, em um dos seus trabalhos mais pungentes, «Natal», poema de 1943, descreva os horrores da Guerra e, contrapondo os festejos por um nascimento de dois mil anos antes, traz em seu dístico final o infanticídio em massa causado pelos conflitos bélicos: «Crianças se sumiram no incêndio... / Que rósea aurora as ressuscitará?» (Sena, 1988, p.140) – pergunta provocadora que ele retomará ao fim do poema «Sobre uma antologia lírica do Natal – 1969», a que se seguirá a constatação: «(há já vinte

anos perguntei – não digam).» (Sena, 1978, p.111) Reparemos: esses «anti-natais» senianos – assim os batizou Eugénio Lisboa – abandonam o lúdico da festa para desvelar a realidade, como talvez também faça esse conto ao ultrapassar a sua dimensão de fantástica história de fantasmas para representar o real hodierno português, segundo ainda proporemos mais à frente.

2.

Ao contrário dos poemas, que se identificam sempre sob ano claramente referenciado, nesse conto estamos diante de uma sobreposição de natais. Tal efeito alcança-se em razão de uma imprecisão temporal constante na narrativa. No início, enquanto aguarda a meia-noite que anuncia o 25 de dezembro, o Coronel verifica que seu relógio está três minutos atrasado em relação ao do salão da pousada: «o meu relógio atrasa-se assim estes minutos, e aqueles relógios funcionam muito bem, quando estão regulados» (Sena, 1989, p.186), explica Chagas a Figueiredo, mas este levanta a hipótese de que o aparelho local não estivesse calibrado, mantendo a indefinição e sugerindo uma distensão temporal, isto é, uma quebra da linearidade do tempo. Também a pantufa vermelha que aparece nos sonhos do Coronel e que ele não reconhece quando criança – e esta é a história que tenta contar ao Doutor desde a noite, fazendo-o somente no desjejum do dia seguinte, sem nunca precisar se é um episódio dos seus oito ou doze anos – é a mesma peça que ele só poderia ter visto pela primeira vez no encontro com Dona Sofia, já idoso. Assim é que os natais surgem embaralhados ou em paralelo, em distintos espaços-tempos, mas chocando-se entre si durante todo o conto – e não apenas no auge das visões noturnas, quando o fenômeno intensifica-se, mas também pela manhã (lembramos a presença do urso de pêlo na lareira e no banco traseiro

do automóvel). Semelhante confusão temporal ocorre ainda com o quadro do salão, já que o Coronel titubeia em lhe precisar a época de produção:

E estão todos vestidos... não sei a que moda. O estalajadeiro, é difícil saber-se. Os dois sujeitos... bem, pode ser tanta coisa... Século Dezoito, até século passado também, com aquelas casacas e aqueles calções... Ah, mas são calças, é mais recente. (Sena, 1989, p. 189)

Desse modo, o quadro igualmente traz uma sobreposição de tempos, tornando-o signo dessa simultaneidade temporal que se espalha pela narrativa, fazendo-nos crer que, no espaço fantástico da pousada, vários natais sincronizam-se, permitindo assim que Dona Sofia continue recebendo os presentes do marido já falecido em sua pantufa vermelha, a qual aparece ao mesmo tempo nas lembranças longínquas de um Natal da infância do Coronel, em que ele ganhou o urso de pêlo, que reaparece agora nesse Natal de sua velhice. Coisas de fantasmas, para quem o tempo deve ser mesmo inexistente? Coisas de espíritos?

3.

Para chegar ao tema do Espírito, precisamos investigar a origem do cenário do conto, já que, como o próprio Sena atesta em sua nota sobre a narrativa, a estalagem em que os dois amigos se abrigam da tempestade era «uma pousada montanhosa e de luxo, que se estava mesmo a ver que podia ter sido a do Marão» (Sena, 1989, p.225). A Pousada Regional de São Gonçalo, localizada na Serra do Marão (nas fronteiras entre o Minho, Trás-dos-Montes e o Douro), foi edificada em 1942. Enfatizemos a pequeníssima diferença de

datas (tão pequena que escancara mais uma manifestação de uma disrupção temporal, como, proporcionalmente falando, a de três minutos entre os relógios do Coronel e do salão da Pensão) entre a que Sena usa para datar o conto (30 de agosto de 1961, algo estranha para uma narrativa destinada a ser brinde de Natal) e a da real inauguração da Pousada do Marão (29 de agosto de 1942, tendo aniversariado na véspera daquela data e estando a passar por reformas de ampliação nesse mesmo ano de 1961). O hotel surgira na esteira do projeto chefiado por António Ferro, ideólogo do Estado Novo, de criar uma rede de pousadas regionais que atraíssem os turistas para um ambiente bem reservado que servisse de propaganda de um país bucólico e familiar. Segundo o cientista político Orlando Raimundo:

Os preços são relativamente baratos, para o poder de compra da generalidade dos estrangeiros que não podem pernoitar mais de três noites seguidas em cada uma delas, numa estratégia destinada a evitar que possam vir a aborrecer-se e que resulta em pleno. O aviso de António Ferro aos gestores dos espaços não podia ser mais explícito: «Quando um hóspede deixar de ser tratado pelo nome, para ser conhecido pelo número de quarto que ocupa, estaremos completamente desviados do espírito das Pousadas.»

O turismo é para ele não só um «factor de riqueza e civilização», mas sobretudo um «meio seguríssimo de alta propaganda nacional», para inglês ver, e de «simples propaganda política» de consumo interno. (Raimundo, 2015, p. 222)

Fig.1 – *Pousada de São Gonçalo na Serra do Marão* – Revista Panorama, (11), OUT.1955.



Disponível online: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Panorama/N11/N11_item1/P52.html

A arquiteta Susana Lobo faz semelhante leitura ao descrever, nas pousadas, os «subtis enquadramentos de sabor rústico, agenciados pelos artistas do SPN [o Secretariado de Propaganda Nacional, chefiado por Ferro de 1932 a 1950] sobre idílicas interpretações de uma vivência rural que se prestava ao imaginário nacionalista e conservador do Regime» (Lobo, 2006, p.45). A carga ideológica que o espaço emana, portanto, legaria ao conto uma leitura que levaria mesmo a desconfiar sobre o que fariam ali em plena noite de Natal o Coronel e o Doutor (a alcunha deste referindo-se a atividades advocatícias, dada a menção à procuração que ele solicita para vender a quinta de Chagas) e quais seriam seus destinos entre Porto e Lisboa, nunca revelados. Dentre os fragmentos das visões de Chagas, aliás, sugere-se seu envolvimento no Golpe de 1926, na lembrança de que «o general tinha telefonado, a revolução era um facto consumado sem tiros» (Sena, 1989, p.193). Desse modo,

se no primeiro poema de *Arte de música*, «La cathédrale engloutie», de Debussy», Sena, em menção à sua infância, fala de «almas penadas como as do Marão e que eu temia / em todos os estalidos e cantos escuros da casa» (Sena, 1968, p.10), diríamos que, agora, na maturidade de Sena, a provocar bem mais do que *estalidos* nos *cantos escuros da casa* – a «casa portuguesa, com certeza» em que o salazarismo transformara o país –, as figuras fantasmáticas refeririam alegoricamente outras bem mais temíveis (pois reais) do que os *espíritos* típicos de uma literatura de terror, agora concretizados nos espaços políticos e sociais: e lembremos que a missão que Salazar confia a António Ferro é precisamente a de implantar a sua estetizante *Política do Espírito*, que Ferro cunha em 1931 em uma série de artigos no *Diário de Notícias* e que assim explica já em um discurso de 1934:

Política do Espírito é aquela que se opõe, fundamental e estruturalmente, à política da matéria [...], é estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito, fazendo o possível para evitar certas pinturas *viciosas* do vício que prejudicam a beleza, como certos crimes e taras ofendem a humanidade, a felicidade do homem. Defender a Política do Espírito é combater sistematicamente [...] tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo! (Ferro, 2009, p. 124)

Ora, é por fazer de sua literatura resistência a tais disposições moralistas, conservadoras e censoras do salazarismo (ou de qualquer outra ditadura) que Sena marca toda a sua obra precisamente pelo signo do diabo (como é desnecessário explicar), do satânico que arrepiava Ferro mas que representa, por exemplo, um contraponto consciente ao conceito alienante de arte do ideólogo, do que aliás seus citados poemas natalícios são modelos paradigmáticos, sendo por isso inconcebível pensar, a partir de tal contexto, que, no conto

em análise, pudesse vir a ser algo alvissareiro a transformação do corpo em espírito, ensejada por Ferro, ainda que indicada desde a epígrafe conto.

4.

Quanto a essa epígrafe, de Zósimos de Panápolis, ei-la:

[...] E ouvi uma voz do Alto que me dizia: – Cumpri a acção de *descer* os quinze degraus para as trevas, e a acção de *ascender* os degraus para a luz. O sacrifício renova-me, rejeitando a densa natureza do corpo. Assim consagrado pela necessidade, *tornei-me espírito*. (Sena, 1989, p. 183)

Místico gnóstico egípcio (ou talvez grego) da virada do século III para o IV, Zósimos consta como autor dos mais antigos livros da Alquimia (o que nos encaminha para a nossa quarta chave, a partir do que nos debruçaremos mais sobre o enredo do conto). Em um dos seus textos mais difundidos, descreve uma série de noturnas visões fantásticas interrompidas por breves momentos de vigília, nos quais acerca delas reflete. Essas interposições entre momentos de sono e de espertina assemelham-se à noite mal dormida do General Chagas, de que trazemos trechos que demonstram análogas intercalações entre os sonhos e presumíveis vigílias:

Estendeu a mão para o relógio, eram duas e dez. Levantou-se, foi à casa de banho, seguido pela Maria que fora enterrada com aquele vestido preto, e bebeu um copo de água. Veio sentar-se na borda da cama. Pegou no sapato. Esquecera-se de o pôr na chaminé. Desceu a escada que era um corredor comprido, onde ele fingia que a passadeira eram os carris de uma via férrea, e o comboio

vinha, do lado da sala, apitando e fumegando, a uma velocidade incrível. [...] A chuva recomeçara, mas não caía violentamente. E a porta do guarda-fato abria-se devagar, o Figueiredo, curvado, com o cabelo a brilhar de penteado, desceu dele e fechou a porta. E aproximou-se, em pijama azul, da maleta. O coronel sentou-se na cama, e disse: – Figueiredo, por onde andou você? – O Figueiredo olhou para ele, com a maleta na mão, e fez-lhe sinal que se calasse, sorrindo afectuosamente; e entrou na casa de banho. O coronel sentiu, repentinamente, que não tinha ninguém, e entrou na loja de antiguidades, atrás do Figueiredo. (Sena, 1989, pp. 193-5)

Aqui, porém, o espaço do quarto apenas sugere instantâneos de lucidez despertada. Dissolvem-se as fronteiras entre as imagens do aposento e episódios claramente oníricos, amalgamando os dois estados de consciência. Potencializa o fenómeno o fato de as lembranças que Figueiredo terá pela manhã da noite anterior não serem, mesmo com elementos que as evidenciem, aquelas a que o leitor assistiu. Com isso, toda a realidade da narrativa é tomada pela atmosfera de sonho ou, por extensão, a nossa realidade física (ou a sua ilusão) estraçalha-se mimetizada a partir do substrato onírico que lhe seria inerente.

Já os sonhos de Zósimos limitam-se a variantes de uma mesma cena: um amplo altar em forma de taça rasa com quinze degraus que é palco desde discursos de um sacerdote (a *voz do Alto* da epígrafe), que se autossacrifica nas águas, até a imagem de várias pessoas sucumbindo nessas mesmas águas então ferventes a separarem seus corpos e almas, passando por torturas que envolvem desmembramentos e escarpelamentos, tudo a representar os processos alquímicos da composição das águas, os quais Zósimos sói decifrar para transformar o cobre em prata e ouro. Repare-se que a vasta referência aquática também envolve o conto de Sena: a forte

tempestade, assídua na narrativa. Ora, em artigo de 1954 intitulado «As visões de Zósimo», o psiquiatra suíço Carl Jung, em cujo livro de 1944 *Psicologia e Alquimia* já analisara psicanaliticamente os sonhos do egípcio, acrescenta que «a alquimia [...] trata da água milagrosa, da *aqua divina* ou *permanens*, que é extraída da *lapis*, [...] mediante a tortura do fogo. [...] A água divina possui uma capacidade de transmutação em geral.» (Jung, 1986, p.89) Curioso: é mesmo possível que a obra do psicanalista estivesse em evidência em 1961, ano de produção do conto – concluído em agosto, reiteremos – pois foi também o ano do falecimento do médico, em junho. Sena poderia já ter alcançado a obra do gnóstico grego em razão de seu interesse pela alquimia (*Pedra Filosofal e O físico prodigioso* o atestam), mas seria igualmente factível que o tivesse alcançado por esses estudos psicanalíticos.

Pois o trecho de Zósimos eleito por Sena para sua epígrafe é precisamente fragmento do texto estudado por Jung. Sobre as escadas de quinze degraus descritas pelo alquimista, analisa o médico: «o tema dos degraus e das escadas indica o processo de transformação anímica e suas peripécias. Zósimo dá-nos um exemplo clássico disso, com sua ascensão e descida pelos quinze degraus de luz e escuridão.» (Jung, 1991, p.72). Ora, por todo o conto, o Coronel sobe e desce escadas – as da pousada, que se transfiguram nas de sua casa na infância. Por isso também, ao partir da pousada, o automóvel dos dois homens desça por uma «estrada perigosa, húmida, cheia de curvas» (Sena, 1989, p.199) – aliás, a Curva da Morte em frente a qual foi de fato construída a Pousada do Marão – que ora revela ora esconde a imagem da estalagem (a estrada, então, é nova forma dos degraus de Zósimos que o Coronel, nas antípodas da epígrafe, subira para a luz e pelos quais agora descia para as trevas, desfecho, afinal, positivo se encararmos o binômio luz *vs.* trevas sob uma lógica ética e irrevogavelmente inversa à dos discursos de António Ferro). A pousada seria então uma autorrepresentação do Coronel,

arquétipo jungiano, já que, em sua autobiografia *Memórias, sonhos, reflexões*, de 1957, Jung interpreta em seus sonhos o arquétipo da *casa* como representação da sua personalidade.

Ainda na investigação de Jung, o simbolismo dos números três e quatro na alquimia surge-nos como elemento interessante à leitura do conto. Segundo o psiquiatra:

ao lado da nítida tendência para a quaternidade da alquimia (como também do inconsciente), sempre há uma incerteza marcante entre o três e o quatro. [...] O quatro significa o feminino, o materno, o físico; o três, o masculino, o paterno, o espiritual. A incerteza entre o quatro e o três significa portanto o mesmo que a hesitação entre o espiritual e o físico: um exemplo marcante de que toda verdade humana é apenas uma penúltima verdade. (Jung, 1991, p. 37)

Pois retomamos, agora através de Jung, a oposição *espiritual vs. material* que encontramos na epígrafe de Zósimos e na ideologia de Ferro. Observemos que o título do conto em análise é justamente quaternário (seria físico), mas fora ternário (espiritual), segundo confessa Sena quando narra seu atendimento à encomenda da editora: «escrevi *O Urso, a Pantufa, o Quadro, e o Coronel*, que remeti (sem «quadro» no título)» (Sena, 1989, p. 225). Sua opção, portanto, da ampliação posterior – e, mais, esse fortuito esclarecimento que não queremos crer inocente – promove com mais clareza a alternância do protagonista entre suas existências, nessa ordem, *espiritual e física* (por expansão, entre os pares *paternidade e maternidade e masculino e feminino*, que igualmente transpassam a narrativa).

Se o conto representaria uma autorreflexão psicanalítica do Coronel, justifica-se a regressão que se constrói sobre sua vida, fragmentada na madrugada, a incluir rotinas de quartel e um soldado alemão morto (provavelmente nas fronteiras das colônias na I Guerra Mundial), pre-

senças da avó e da mãe entre afetos e flagras sexuais (a instigar seu Complexo de Édipo), relacionamentos amorosos, casamento, morte do filho e da esposa e de quase todos os familiares, proximidade com sobrinhos, além de algumas passagens com o Doutor Figueiredo desde a infância (o que parece menos factual do que nova evidência de distensão temporal – se é que o Figueiredo existe, porque cabe pensar se o personagem do amigo não seria espécie de consciência auxiliar sua, *superego* que simbolicamente lhe guia pela pousada e dirige o carro em que transitam e tem procuração para vender a quinta que marca negativamente, como veremos, a vida do Coronel, mas que ambigualmente, por sua função psíquica censora e repressora, o aproximaria – aqui numa associação mais livre de ideias – de uma representação da ditadura: e sublinhemos que é necessariamente na sua ausência que Chagas está liberto para vivenciar o processo de – para usar a expressão alquímica – *transformação anímica* durante a madrugada, após a qual consegue afinal verbalizar a história que não lhe era possível concretizar em fala na noite anterior, indicativo de alguma mudança em si.

Destaca-se também dentre as visões as referências à filha, Lúcia – do latim *lux*, um dos sentidos portanto da epígrafe que prevê um caminho para a luz – mas nome também de uma antiga namorada sua, coincidência que sugere agora um Complexo de Electra na contramão, reforçado por toda a sexualização de Dona Sofia, que aparece no sonho à janela da pousada, «cujos seios pousavam nus no peitoral, muito redondos, com os mamilos róseo-escuros» (Sena, 1989, p.193), culminarem na cena, também do sonho, em que o abraçará dizendo: «Meu pai, meu pai» (Sena, 1989, p.195). Ora, Lúcia, a filha, após envolvimento com um empregado da quinta que Chagas então castiga fisicamente com chibatadas (reação que reforça a evidência do Complexo), [Lúcia] saíra de casa, mais tarde escrevendo-lhe em carta: «Meu pai, sabe bem que não poderia voltar.» (Sena, 1989, p.192) As visões de Chagas seriam um embate, no seu inconsciente,

do personagem consigo mesmo (talvez daí a necessidade das interrupções temporais): por isso, se, no início da noite, resiste em encarar-se – «lavou as mãos cuidadosamente, sem olhar para o vulto que se projectava no espelho» (Sena, 1989, p.191) – pela manhã já o faça, embora numa superfície que não o delinea por completo – «No espelho, embaciado pelo vapor do banho, que enevoava o quarto, viu se estava perfeitamente em ordem.» (Sena, 1989, p.196): nova evidência de mudança. Há uma aparente resistência de Chagas a *espiritualizar-se* e *ascender os degraus para a luz* (que afinal é sua filha e, pelo tabu, para ela ele não deveria mesmo encaminhar-se e, se o fez, a sequência só poderia mesmo ser, de novo nessa ordem, um posterior caminho para as trevas), ratificada na carta que encontra pela manhã e não lê: e que duplica a carta de Lúcia (a filha? a amante?).

Caso Sena *soubesse dar a chave do mistério*, talvez tivéssemos (personagem e leitores) acesso ao conteúdo da carta. Chagas a entrega ao rapazote da recepção, que nos sonhos da madrugada identifica-se com o empregado chicoteado (superação então do Complexo de Electra? remissão de erros? compensações?), mas poderia ser ainda um duplo do próprio Coronel (distensão temporal novamente), versão jovem que ganha do velho oportunidade de refazer caminhos que ele mesmo deveria mas não pode mais corrigir. Fosse essa a *chave do mistério* e, ainda que sob uma ética mais elaborada que não a rasa de António Ferro, esse conto de Jorge de Sena deveria ter sido o citado brinde da editora porque, quem diria?, terminaria até com um milagre de Natal.

Referências bibliográficas

- Ferro, A. *apud* Torgal, L. R. (2009). *Estados novos, Estado Novo: ensaios de história política e cultural vol. II*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Jung, C. (1986). As visões de Zósimo. In *Estudos alquímicos*. [Trad. M. L. Appy *et allii*]. Vozes.

- . (1991). *Psicologia e alquimia*. [Trad. M. L. Appy et alli]. Vozes.
- Lobo, S. (2006). *Pousadas de Portugal – reflexos da arquitectura portuguesa do século XX*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Raimundo, O. (2015). *António Ferro: o inventor do salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura*. Dom Quixote.
- Sena, J. de. (1989). *Antigas e novas andanças do Demónio*. Edições 70.
- . (1968). *Arte de música*. Moraes Editores.
- . (1988). *Poesia II*. Edições 70.
- . (1978). *Quarenta anos de servidão*. Moraes Editores.

**COM ENGENHO E INTERARTES:
A RECEÇÃO DOS *EMBLEMATA* DE ALCIATO
NA CULTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI¹**

**WITH INGENUITY AND INTERARTS: THE RECEPTION
OF ALCIATO'S *EMBLEMATA* IN PORTUGUESE CULTURE
(16TH CENTURY)**

Filipa Araújo

Universidade de Coimbra,
Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos,
Instituto de Investigação Interdisciplinar
<https://orcid.org/0000-0001-8772-3807>

RESUMO: No universo lusitanista, os estudos de emblemática continuam a ser uma área pouco explorada. Propomos, assim, uma visão geral sobre os diferentes testemunhos que confirmam a precoce receção em Portugal da nova tipologia literária criada pelo *Emblematum liber* (1531) do jurista milanês Andrea Alciato (1492-1550). A obra conheceu centenas de edições, traduções e adaptações em diversos países e originou um impressionante fenómeno de receção por toda a Europa Moderna. A disseminação desse paradigma contribuiu para que se tornasse convencional a ideia de que o emblema devia obedecer a uma estrutura tripartida, composta por mote (*inscriptio*),

¹ Investigação realizada no âmbito da linha de pesquisa «Camões, muda poesia e emblemática», desenvolvida no Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos e financiada pela FCT através do projeto UIDP/00150/2020.

imagem (*pictura*) e texto (*subscriptio*). Esta abordagem pretende avaliar o impacto dos *Emblemata* na cultura portuguesa do século XVI, aplicando os pressupostos metodológicos definidos pelos estudos comparatistas. Em primeiro lugar, apresenta-se uma síntese dos dados relativos à circulação da obra de Alciato em território lusitano, salientando a existência de um comentário escrito em Coimbra. Procurar-se-á, depois, demonstrar a receção dos emblemas do jurista milanês em diferentes áreas do *engenho* quinhentista, numa perspectiva interartes. Neste âmbito, serão apontados exemplos de diálogo com as obras de Francisco de Holanda e João de Ruão. Além disso, será destacada a presença de composições logo-icónicas nas festividades organizadas nos Colégios Jesuíticos, bem como a referência aos *Emblemata* nos volumes do Curso Filosófico Conimbricense, que tornou mundialmente famosos os Comentários à obra de Aristóteles. Através desta panorâmica, pretende-se trazer para a ribalta diferentes manifestações artísticas e culturais da receção de uma obra que se revela fundamental para compreendermos o imaginário do século XVI português.

Palavras-chave: emblemática, estudos interartes, receção, Alciato, Renascimento.

ABSTRACT: In the Portuguese-speaking universe, emblem studies still offer an underexplored area. We propose therefore an overview of the various evidences that confirm the early reception in Portugal of the new literary typology created after the publication of the *Emblematum liber* (1531) by the Milanese jurist Andrea Alciato (1492-1550). The work had hundreds of editions, translations and adaptations in many countries and has given rise to an impressive reception throughout Modern Europe. The dissemination of this model contributed to the conventional idea that the emblem should obey a tripartite structure, composed of motto (*inscriptio*), image (*pictura*) and text (*subscriptio*). This approach aims to analyse the impact of the *Emblemata* on 16th century Portuguese culture, applying the methodological principles established by comparative studies. First, it will be presented a summary of the data relating to the circulation of Alciato's work in Portuguese territory, highlighting the commentary written in Coimbra. Then, the focus will be

on the reception of the emblems of the Milanese jurist in different areas of the 16th century ingenuity, from an interarts perspective. In this context, examples of dialogue with the works of Francisco de Holanda and Jean de Rouen will be pointed out. In addition, the presence of logo-iconic compositions in the festivities organized in the Jesuit Colleges will be highlighted, as well as the reference to the *Emblemata* in the volumes of the *Conimbricenses* manuals, which made the Commentaries on the work of Aristotle worldwide famous. Through this overview, it is intended to bring to the fore different artistic and cultural manifestations of the reception of a work that proves to be fundamental for us to understand the imaginary of the Portuguese 16th century.

Keywords: emblematics, interarts studies, reception, Alciato, Renaissance.

No universo lusófono, os estudos de emblemática continuam a ser uma área muito pouco explorada, pese embora o crescente interesse que a comunidade académica internacional lhes dedica². Pretende-se, por isso, divulgar este campo de investigação interdisciplinar, traçando uma perspetiva geral sobre os diferentes testemunhos que confirmam a precoce receção, em Portugal, da tipologia literária inaugurada pelo *Emblematum liber* (1531) de André Alciato (1492-1550)³. Tendo em conta o objetivo de focar

² Para conhecer as atividades, os projetos e as publicações mais recentes nesta área, consulte-se as páginas da *Society for Emblem Studies* (<https://www.emblems-tudies.org>) e da *Sociedad Española de Emblemática* (<http://emblematica.es>).

³ Alciato nasceu em Alzate (atual Lombardia), no seio de uma família burguesa. Começou os estudos em Milão e seguiu a formação em Direito nas cidades de Pavia e Bolonha. Doutorou-se na Universidade de Ferrara e destacou-se pelo inovador método de interpretação jurídica que desenvolveu, recorrendo ao método filológico para comentar o *Digesto* de Justiniano. Com base na interpretação textual, assinalou os desvios na leitura dos textos canónicos, promoveu o enquadramento das leis numa perspetiva histórica e reviu criticamente o contributo de comentadores medievais, como Acúrsio e Bártolo. Alciato foi convidado a ensinar nas universidades de Avinhão, Bourges, Pavia e Bolonha. Sobre a biografia do autor, veja-se, entre outros, Green (1872) e Abbondanza (1960).

o olhar nas primeiras manifestações que indiciam a circulação dos modelos emblemáticos, o período de análise será limitado ao século XVI, ainda que a fase mais produtiva da emblemática lusitana se tenha verificado entre as décadas finais de Seiscentos e os meados da centúria seguinte (Araújo, 2014).

O conceito de emblema, na atualidade, corresponde genericamente a uma representação simbólica, que junta elementos icônicos (imagem) e linguísticos (lema), frequentemente usada por instituições desportivas, académicas, culturais ou políticas, de modo a exprimir a sua identidade. Insere-se, portanto, numa estratégia de comunicação com o público através de uma linguagem logo-icónica eficaz, impactante e facilmente memorizada. Na obra *Le città invisibili*, Italo Calvino (2002, p.21) apresenta os emblemas como uma espécie de signos mudos de natureza icónica que permitem a Marco comunicar com o Kan porque ficam impressos na memória. Não se trata, porém, de uma invenção recente e cumpre salientar que a utilização contemporânea dos emblemas está enraizada numa tradição que conheceu um momento de grande popularidade na Era Moderna, embora as suas origens remontem à Antiguidade. Para a disseminação das composições emblemáticas foi decisiva a publicação do *Emblematum liber* do jurista milanês, que se tornou paladino dessa nova tipologia literária.

A primeira edição da obra, saída dos prelos de Steyner em 1531, na cidade de Augsburg, apresentava apenas 104 emblemas. À medida que se confirmava o seu sucesso entre os leitores, a coletânea foi seduzindo outras editoras de renome em Paris, Veneza, Lyon e Antuérpia, tendo atingido o total de 211 composições na última versão revista pelo autor, em 1550. Ascendem a mais de centena e meia as impressões do livrinho de Alciato até aos meados de Setecentos, oscilando entre a publicação dos textos originais em latim e as suas versões em francês, alemão, italiano e espanhol, muitas vezes acompanhadas de comentários de extensão variável. Esta obra tornou-se,

portanto, uma das obras mais difundidas em toda a Europa Moderna, sendo considerada por Kayser (1985, p.74) como um «livro-base da poesia europeia entre a Renascença e o Pré-Romantismo». A obra foi alvo de dezenas de traduções e adaptações em diversos países e originou um impressionante fenômeno de recepção dinâmica por toda a Europa Moderna. Através do conhecimento da emblemática, é possível ter acesso ao código interpretativo que nos aproxima do horizonte de expectativa contemporâneo das obras compostas entre os séculos XVI e XVIII. Muitas subtilezas das obras poéticas só se tornam compreensíveis quando a emblemática nos é familiar (Kayser, 1985, p.75) e, por conseguinte, a aposta científica nessa área permite ampliar a competência hermenêutica dos atuais agentes de leitura.

Nas últimas décadas, os estudos de emblemática conheceram um desenvolvimento significativo e os projetos de digitalização mais recentes colocaram à disposição um considerável conjunto de livros de emblemas⁴. A análise comparativa do vasto *corpus* de exemplares dessa categoria permitiu verificar que nem todos os autores respeitaram o modelo tripartido de emblema difundido pela coletânea de Alciato – que inclui um mote (*inscriptio*), uma imagem (*pictura*) e um texto poético (*subscriptio*)⁵. Trata-se de um formato tríplice convencionado pelos teóricos, embora seja bem distinto da conhecida definição de emblemas como «signos mudos» que o próprio Alciato anunciou na dedicatória da obra, dirigida a Konrad Peutinger, um destacado humanista da corte do Imperador Maximiliano I:

Enquanto os meninos se entretêm com nozes e os jovens com dados, as cartas pintadas distraem os homens desocupados. Mas

⁴ Recorde-se, a título de exemplo, *Alciato at Glasgow* (<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk>) e *Emblematica online* (<http://emblematica.grainger.illinois.edu>).

⁵ Para uma síntese atualizada sobre a teoria da arte emblemática, consulte-se, entre outros, o estudo de Daly (2014).

eu, nos meus momentos de ócio, forjei estes emblemas, símbolos criados pela ilustre mão dos artífices, para que qualquer um possa espetá-los nas vestes como acessórios e nos chapéus como insígnias, e assim escrever com signos mudos. Que o supremo imperador te permita obter preciosas moedas e as melhores obras dos antigos. De poeta para poeta, o que te vou oferecer são apenas presentes de papel. Recebe, pois, Konrad, este penhor da minha estima. (Alciato, 1534, p.4)⁶

O autor transmite, assim, uma perspectiva funcional dos emblemas muito semelhante ao conceito de hieróglifo, com o qual estava familiarizado. Horapolo foi, de resto, uma das fontes de inspiração indicadas por Alciato, além dos epigramas gregos da *Antologia* de Planudes. Talvez não seja coincidência o facto de Peutinger também ter apadrinhado a publicação da primeira versão latina do manuscrito egípcio, realizada por Bernardino Trebazio em 1515. Dois anos depois, Fasanini deu à estampa, em Bolonha, uma nova versão latina dos signos que haviam chegado ao Velho Continente pela mão de Buondelmonti e tinham gerado entusiasmo na Academia Neoplatónica de Marsilio Ficino. Alciato estudava na cidade quando os hieróglifos vieram a lume e essa poderá ter sido uma influência decisiva para o seu fascínio pela linguagem simbólica, que foi ganhando popularidade entre as elites cultas. Assim se percebe o sucesso editorial dos *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano, que reinterpretou a herança hieroglífica através da lente humanista, confirmando a apetência do Renascimento italiano pela linguagem hermética, pelo simbolismo e, em particular, pelo formato logo-icónico.

Na sequência da publicação dos *Emblemata*, surgiram as primeiras recolhas de empresas, nomeadamente as *Dévises Heroïques* (1551) de Claude Paradin e, logo depois, o *Dialogo delle imprese militari et*

⁶ Tradução da autora a partir do texto latino de Alciato (1534, p.4).

amorose (1555) de Paolo Giovio, que instituiu as conhecidas cinco condições para a composição de empresas⁷. Com a multiplicação dos livros de emblemas e empresas, começou a intensificar-se a discussão sobre a distinção entre as duas tipologias que conjugavam imagens e texto.

Ao contrário dos emblemas, concebidos por Alciato para uma aplicação universal, as empresas renascentistas davam continuidade a uma prática de raízes ancestrais, cujo principal objetivo era representar a identidade guerreira de um determinado indivíduo. Giovio (1574, pp.9-10) relaciona as engenhosas insígnias apresentadas pelos militares seus contemporâneos com a tradição homérica do escudo de Aquiles (*Il. XVIII*, 478-608), chamando à colação outros testemunhos da Antiguidade para mostrar como o uso de símbolos nas cimeiras dos capacetes e nos escudos foi herdado pelos cavaleiros medievais e teve, depois, continuidade nos regimentos militares da época moderna. Além disso, era comum que os reis e os membros da nobreza adotassem uma empresa pessoal como complemento da heráldica clássica, e essa linguagem encriptada inspirou os humanistas, autores de livros de empresas.

Cumpre, assim, sublinhar que a receção da emblemática no século XVI não deve ser dissociada da familiaridade com a linguagem heráldica e da popularidade dos hieróglifos. Importa também lembrar que a fronteira entre empresas e emblemas se foi atenuando com a evolução da contaminação entre as tipologias, dando lugar a discussões que alimentaram a reflexão tratadística ao longo de décadas. Estas questões foram minuciosamente debatidas nas artes

⁷ O autor explica ao interlocutor Ludovico Domenichi que as empresas (ou divisas, na terminologia francesa) deviam ser constituídas por elementos linguísticos (alma) e por imagens (corpo), de modo que a conjugação respeitasse cinco critérios: justa proporção entre a alma e o corpo; expressão enigmática do conteúdo, mas sem cair na obscuridade; aspeto agradável; ausência de figuras humanas; brevidade do mote, numa língua estrangeira (Giovio, 1574, p.12).

poéticas de Seiscentos, com alguns reflexos nos escritos teóricos sobre poesia e pintura em Portugal (Araújo, 2014, pp.257-305). No famoso tratado *Da Pintura Antiga*, redigido pelo mestre Francisco de Holanda em 1548, o género logo-icónico tem lugar reservado na apresentação sobre «todos os géneros do pintar». O autor revela um bom domínio das técnicas de composição de empresas, insistindo na conformidade entre as imagens e as palavras, embora defenda a supremacia da pintura (Holanda, 1984, p.275).

Alem d' isto é uma nobre parte na pintura a invenção e o achar das devisas; e é cousa tão defícil e má de achar que em nenhuma outra mais se mostra a descrição ou a pequice e má galantaria do homem, porque querem as devisas um mui delicado e discreto escolher o muito conforme á propriedade da pessoa, assi na pintura como na letra; e ha de ser repartida a letra com a pintura de maneira, que uma sem a outra não se entendam, mas declarando mea parte a pintura, e mea parte a letra se ajunte a divisa; e a letra quer-se mui breve e muito escolhida e não muito clara, mas a pintura quer-se muito facil de fazer, e muito defícil de achar e muito pouca na obra, e tudo ha de ser muito. (Holanda, 1984, pp. 211-212)

Convém frisar que o teórico português terá escrito estas palavras anos antes da publicação dos primeiros tratados sobre a invenção das empresas anteriormente citados (o de Paradin em 1551 e o de Giovio em 1555). Além disso, a presença de artifícios emblemáticos nas derradeiras folhas do manuscrito *Da Fabrica que falece ha Cidade de Lysboa* (1571), e no álbum *De Aetatibus Mundi Imagines* sugere que o pintor estaria familiarizado com a linguagem intermedial, cultivada pelo seu amigo Borja, autor dos *Emblemas Morales* (1581), como demonstrou Deswarte-Rosa (1987). Talvez esse conhecimento tenha sido fomentado pelas viagens do português, que esteve em

contacto com as realidades italiana e francesa. Ainda assim, não deixa de ser sintomática a atenção concedida a um formato que tinha já tradição em Portugal, pelo menos desde Filipa de Lencastre e D. João I. Importa igualmente lembrar que o recurso a empresas pessoais não se limitava aos membros da família real, sendo também utilizadas pela nobreza, nomeadamente em contextos festivos. Garcia de Resende confirmou essa prática com a descrição das letras e cimeiras que desfilaram nas justas organizadas em Évora, por ocasião das núpcias do príncipe D. Afonso, em Dezembro de 1490 (Amaral Jr., 2001).

Estes indícios de familiaridade com o formato logo-icónico sugerem que estariam reunidas condições para acolher com entusiasmo em terras lusitanas o novo modelo de linguagem simbólica que ganhou fama com a publicação do *Emblematum liber*.

1. Ecos de Alciato na literatura portuguesa do século XVI

Reconhecendo que a convergência de *topoi* imagéticos entre a literatura antiga e os emblemas de Alciato dificulta a tarefa de identificar a fonte dos motivos glosados pelos autores renascentistas, consideraremos apenas as citações inequívocas em escritos do século XVI. Deste modo, será dada voz aos testemunhos dos contemporâneos como forma de receção, de acordo com o terceiro nível da proposta metodológica de Machado e Pageaux (2001, pp.71-72).

A julgar pelas palavras da minuta de uma carta enviada pelo rei D. João III a Alciato, em 1547, torna-se evidente que o jurista milanês era muito estimado em Portugal, o que teria motivado o convite do monarca para lecionar em Coimbra. O soberano dá conta da fama das «letras e doutrina» que lhe acenderam o desejo de ter ao seu serviço o autor dos *Emblemata* e lamenta a resposta negativa, aceitando a recomendação para contratar o discípulo

Ascânio Escoto⁸, como efetivamente aconteceu. O contacto com a obra do humanista de Alzate ficou também registado na carta enviada por António Ferreira a António de Castilho, com a data de 30 de Junho de 1557. Os investigadores têm discutido quais seriam as obras a que o poeta se refere quando escreve: «os alciatos em que me v. m. falou», questionando se estaria implícita uma alusão ao livro de emblemas (Roig, 1970, p.116). Esta questão ganha pertinência se recordarmos outros argumentos reveladores de que, em meados do século XVI, não circulavam apenas as obras jurídicas de Alciato na academia conimbricense. A prova irrefutável da receção precoce dos emblemas na lusa Atenas surgiu dos prelos lioneses de Jean de Tournes, com a publicação da primeira edição latina acompanhada por comentários (Alciato, 1556). A publicação incluía as anotações explicativas redigidas por Sebastian Stockhamer, na cidade do Mondego, onde tinha chegado em 1547 como secretário pessoal do lente Fabio Arcas de Narni.

O contexto de produção dos comentários é explicado na dedicatória dirigida ao Senhor de Cantanhede, João de Meneses Sottomayor. De acordo com a informação veiculada pelo paratexto, datado de 1552, o fidalgo costumava trazer os *Emblemata* sempre consigo e, num encontro casual, teriam discutido a interpretação da obra. Impressionado com a desenvoltura do jovem Stockhamer na descodificação de algumas composições, João de Meneses tê-lo-ia desafiado a comentar a obra (Alciato, 1556, pp.3-5)⁹. O resultado desse trabalho terá sido redigido no seio da *alma mater conimbricensis*, como atesta a dedicatória, mas não são conhecidos dados que comprovem a circulação da obra em Portugal.

⁸ A cópia do documento régio dirigido ao autor dos *Emblemata* está atualmente no ANTT (Coleção de São Vicente, vol. 4º, fol. 148v).

⁹ Para saber mais detalhes sobre Stockhamer e sobre esta edição, consulte-se a bibliografia proposta por Araújo (2014, pp.185-208).

Para a história da receção alciatiana, não será irrelevante o facto de os principais comentadores seiscentistas d' *Os Lusíadas* (nomeadamente Manuel Correia, Frei Marcos de São Lourenço, Faria e Sousa e Pires de Almeida) recorrerem aos emblemas de Alciato para descodificar determinadas passagens da epopeia, o que convida a uma reavaliação desta questão. Nos comentários do monge de Santa Cruz é, de resto, particularmente persistente a intenção de explorar a ductilidade dos emblemas e hieróglifos (Almeida, 2014, p.XIX). Luís Vaz não cita o jurista milanês, mas domina as noções básicas da composição das divisas e sua terminologia (Araújo, 2019). No texto conhecido como «Zombaria que fez sobre algũs homens a que não sabia mal o vinho», Camões demonstrou o seu engenho na arte emblemática. Aí forjou uma série de artifícios que combinam um mote e uma imagem descrita, por ocasião das festas organizadas para celebrar a tomada de posse do governador Francisco Barreto (c. 1556). O poeta recria um jogo de canas em que os galantes se teriam apresentado «com divisas nas bandeiras e letras conformes suas tenções e inclinações» (Camões, 1598, p.200).

E hũ q bebia excessiuamente tirou por diuisa hũ Morcego,
aue em q foy convertida Alcithoe cõ as irmãs, por desprezarẽ os
sacrifícios de Baco. E como aquelle q se em tal erro caísse, nã
gria ser cõuertido em tã baixo animal, e tã nojoso dizia a sua letra
assi em Castelhana

Si yo desobedeciere
A tu deidad sancta y pura,
En al mudes mi figura.

Algũs praguentos quiseraõ dizer, que esta letra era maliciosa,
& que não queria dizer tanto, que desejar este galante de ser
mudado em al, como desejava almudes deste licor. (Camões, 1598,
p. 200v)

A referência à transformação das filhas do rei Míneas em morcegos por recusarem prestar culto ao deus do vinho encontra-se também no emblema *Vespertilio* (Alciato, 1550, p.69), que associa o mamífero à compleição sinistra de certos homens (Figura 1). Camões estabelece, pois, um diálogo com a tradição das empresas, adotando um tom parodístico que revela total domínio da terminologia e das técnicas de produção da linguagem logo-icónica.

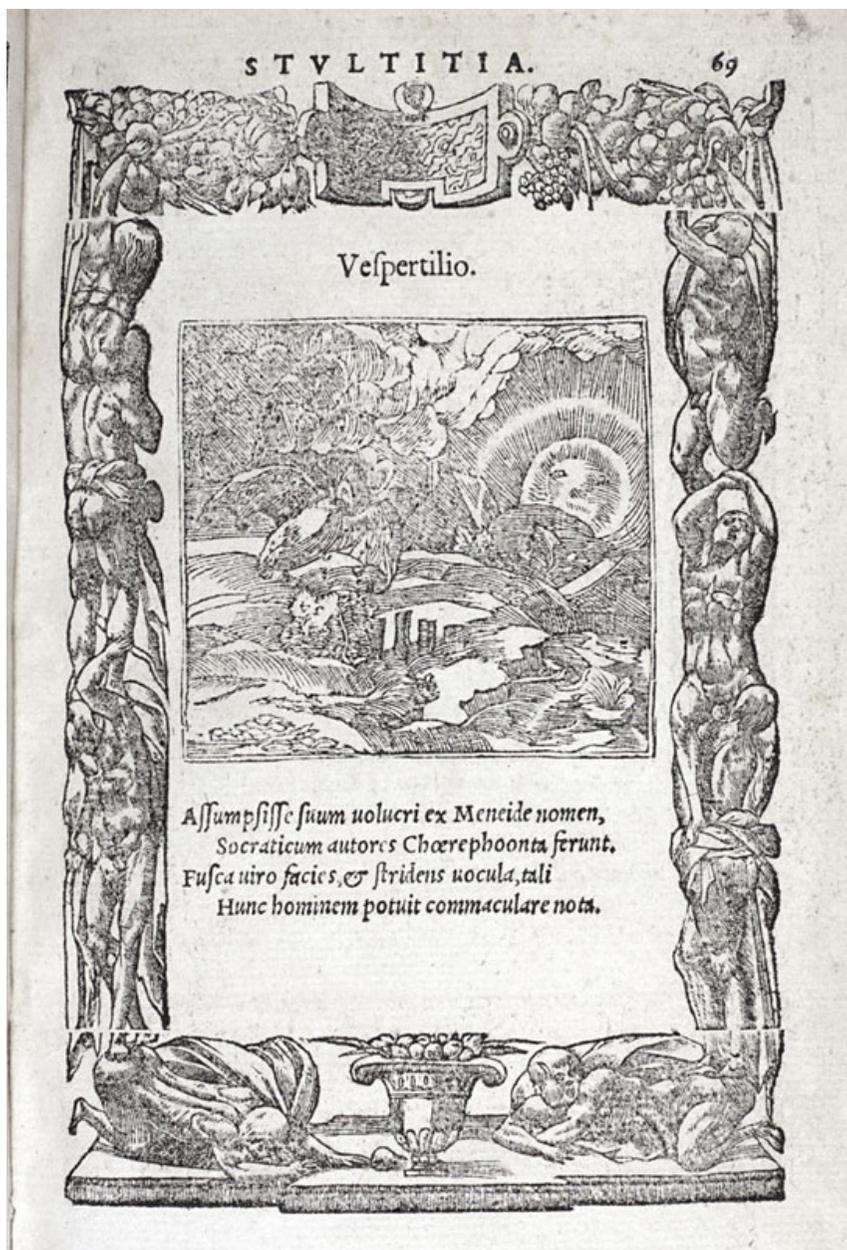


Figura 1. Emblema *Vespertilio*. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1550.
 Fonte: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm34-e3r> (Com a permissão de University of Glasgow Archives & Special Collections SM 34)

O levantamento efetuado até ao momento aponta Frei Heitor Pinto como o primeiro escritor português a citar inequivocamente Alciato, na primeira parte da *Imagem da Vida cristã* (1563), impressa em Coimbra. No capítulo X do Diálogo da Vida Solitária, Pinto desenvolve uma comparação entre a vida ativa e a contemplativa, para explicar que a contemplação dos divinos mistérios só é permitida aos homens capazes de se libertar do peso do pecado. Procurando ilustrar a associação entre os vis pecados e a pedra, Pinto descreve a *pictura* do emblema *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne prouebantur* (Alciato, 1550, p.132), mas esclarece que pretende aproveitar apenas a imagem do emblema (Figura 2), por isso é intencional o afastamento do sentido originalmente cunhado pelo jurista.

He isto como hũ dos emblematos de Alciato, onde me lēbra que vi debuxado hum minino cõ hũa mão aleuantada com asas nella, como que queria voar, mas nam sobia, porque na outra mão, que estaua pendente, tinha atado hũ grande peso, q tirava per elle pera baixo, & o leuaua ao fundo. (Pinto, 1984, I, p. 383)

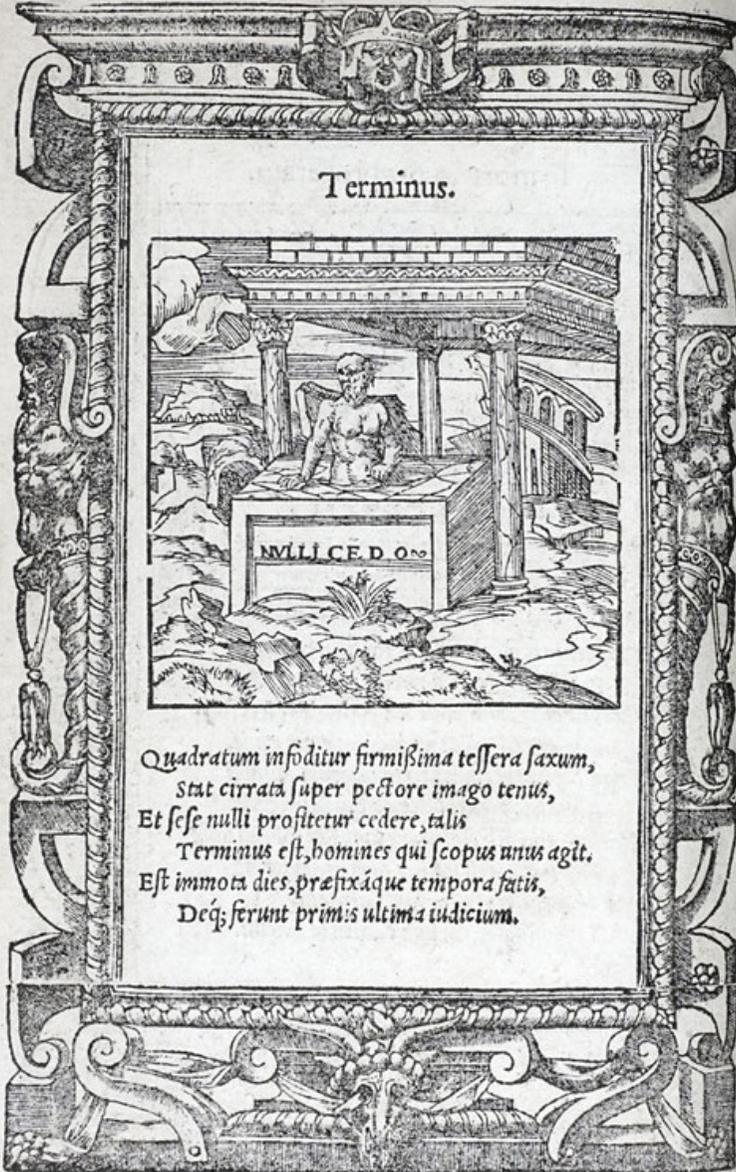


Figura 2. Emblema *Paupertatem summis ingeniis obesse, ne prouebantur.* Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1550. Fonte: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm34_I2v (Com a permissão de University of Glasgow Archives & Special Collections SM 34)

O depoimento de Frei Heitor Pinto confirma, pois, que a autoridade de Alciato seria já conhecida em Portugal, três décadas antes de o mesmo emblema ter sido citado por Vasco Mousinho Quevedo Castelo Branco. Na dedicatória ao duque D. Álvares de Lencastre, o autor sadino pede ao mecenas que o ajude a fugir da triste sorte de que se queixava o «moço de Alciato» e mostra confiança na sua capacidade de vencer a indigência, graças ao impulso das «asas com que nascera» (Castelbranco, 1596, p.[3]). Cumpre recordar que o poeta de Setúbal foi o primeiro a experimentar a composição de emblemas em português, num conjunto impresso sem *picturae* no volume do *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas* (1596)¹⁰. Alguns dos seus compostos sugerem laços intertextuais com a obra do jurista milanês, como exemplifica este emblema:

A ninguno

Este deus dos Romanos a que deram
Termino o nome com que se enobrece,
por marco nos caminhos o puseram
Que a ninguém por senhor livre obedece.
Porém, inda que a mais não se estenderam,
Outro que mais alcança e mais conhece
Pelo termo da morte derradeiro
Entende aquele termino primeiro. (Castelbranco, 1596, f. 102v)

Castelbranco invoca a mesma figura do emblema *Terminus* (Alciato, 1550, p.170) e repete a ideia de que estaria associado à representação da morte inexorável (Figura 3). Pese embora este importante passo do poeta sadino, seria preciso esperar quase um século até que o primeiro livro de emblemas português passasse

¹⁰ Deixou ainda manuscritos os *Dialogos de varia doctrina illustrados com emblemas* (ms. BNP, Cod. 13167).

pelos prelos, com o título de *Príncipe dos Patriarcas S. Bento* (1683). O segundo tomo, que também inclui gravuras, foi dado à estampa em 1690, tendo Frei João dos Prazeres deixado por terminar uma versão manuscrita do terceiro. Assim se conclui que as sementes da emblemática foram lançadas precocemente em Portugal, mas os frutos tardaram no campo literário.

Paupertatem summis ingenijs
obesse, ne prouehantur.



Dextra tenet lapidem, manus altera sustinet alas.
Ut me pluma leuat: sic graue mergit onus.
Ingenio poteram superas uolitare per arces,
Me nisi paupertas inuida deprimeret.

Figura 3. Emblema *Terminus*. Alciato, *Emblemata*, Lyon, 1550. Fonte: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm34_L5v (Com a permissão de University of Glasgow Archives & Special Collections SM34).

2. A emblemática e a pedagogia jesuítica: uma ligação genética

No contexto da receção quinhentista da arte emblemática em terras lusitanas, defendemos que não pode ser descurado o contributo da pedagogia desenvolvida pela Companhia de Jesus para a disseminação das composições logo-icónicas.

Para compreender a natureza desta ligação, importa lembrar que só em 1547 foi firmada a pedra inaugural daquele que viria a ser o primeiro colégio jesuítico, situado nas proximidades da Universidade de Coimbra e destinado à formação de membros e futuros missionários. No entanto, as instituições de ensino inicianas espalharam-se rapidamente por todo o mundo, criando um monopólio educativo que durou até meados do século XVIII. Para garantir a uniformização do método pedagógico, foi definida a *Ratio Studiorum* nas últimas décadas de Quinhentos, estabelecendo um conjunto de normas que incluíram, desde logo, um papel para os emblemas no seu programa educativo.

A versão de 1599, nos capítulos dedicados às regras para o professor de Retórica (Miranda, 2009, pp.208-209) e para o mestre de Humanidades (Miranda, 2009, pp.216-217), deixou bem clara a recomendação para usar os emblemas como exercícios de treino das competências retóricas e como manifestações públicas de engenho em ocasiões festivas. Ficava, assim, legitimada a prática dos *Carmina affigenda* ou *affixiones*, que consistia em expor com regularidade as melhores poesias dos alunos e também algumas breves composições em prosa, para celebrar determinadas efemérides ou festas litúrgicas. As indicações acrescentam ainda que esses textos podiam ser ilustrados com gravuras respeitantes ao emblema ou ao argumento proposto. Deste modo, treinava-se individualmente a *inventio* e a *elocutio*, para depois testar as capacidades adquiridas nas demonstrações públicas de agudeza. Percebe-se, assim, que a formação dos jesuítas usou a emblemática, desde os primeiros anos, como estratégia didática capaz de tornar o processo de aprendi-

zagem mais agradável, através da engenhosa junção de elementos linguísticos e visuais que estimulavam a curiosidade intelectual.

É vastíssimo o *corpus* de livros de emblemas publicados por jesuítas com a finalidade pedagógica de promover a transmissão e memorização de ideias (Daly & Dimler, 1997-2007). No que diz respeito à realidade portuguesa, seria de esperar que a produção fosse mais abundante, tendo em conta a quantidade de alunos da Companhia que teriam contactado com a arte emblemática. Importa, portanto, dar a conhecer os raros testemunhos documentais datados do século XVI que sobreviveram, de modo a poder cotejá-los com os textos de outros colégios contemporâneos, nomeadamente em França (Choné, 1999).

Graças a estas estratégias de divulgação e promoção, começou a reconhecer-se nos jesuítas um estilo próprio de ensinar, que passava pelas artes dramáticas e pelas produções visuais, nomeadamente enigmas e emblemas. No colégio de Coimbra, há registo da organização regular de eventos abertos ao público, que implicavam um considerável investimento no espetáculo visual e nas representações dramáticas. Estas iniciativas de interação com a comunidade previam, efetivamente, a exposição de composições poéticas e artísticas nos espaços comuns do colégio¹¹. A prevalência dessa dimensão traduzia-se na decoração requintada e no aparato espetacular, de modo a impressionar o público, como se lê nos relatórios remetidos aos superiores para dar conta do desempenho de cada instituição e estimular a emulação noutros colégios. Griffin (2008, pp.28-31) salienta a prática de *affixiones* entre 1553 e 1562, incluindo composições de alunos e de professores, com decorações artificiosas, coloridas e pintadas a ouro, como descreve o relato de

¹¹ Com base nos *Monumenta Paedagogica*, Griffin (2008, pp.25-26) recorda que os escritos de Jerónimo Nadal confirmam essa prática por volta de 1553-1554, bem como o relatório de Juan Alfonso de Polanco, datado de 1556, sobre a cerimónia de abertura do ano letivo no colégio de Évora.

Pedro da Silva, enviado a Roma em setembro de 1560, na sequência das comemorações do dia da Rainha Santa no colégio de Coimbra. Estes *ludi litterari* produzidos pelos jesuítas incorporam enigmas, rimas e jogos de palavras que, embora nem sempre correspondam exatamente ao formato tríptico convencionalmente atribuído aos emblemas, partem de uma conjugação logo-icónica que mostra como a semente da literatura emblemática floresceu nos colégios da Companhia.

A coletânea identificada como *Rerum Scholasticarum, quae a patribus ac fratribus huius Conimbricensis Collegii scriptae sunt* incluía pelo menos seis volumes que oferecem um significativo conjunto de poesias latinas, gregas e hebraicas, bem como comédias, tragédias, tragicomédias e orações académicas de professores do colégio jesuíta de Coimbra. Espelham, pois, a atividade literária da instituição. O primeiro tomo (Ms. 3308 da BNP), dirigido ao Padre Miguel Venegas, disponibiliza uma série de *Orationes et carmina*, datados de 1555 a 1572, entre os quais encontramos alguns enigmas que fazem uso da linguagem simbólica e das técnicas eufrásticas¹². O segundo tomo (Ms. 993 da BGUC) congrega textos vários, redigidos entre 1570 e 1579, com várias composições de interesse emblemático (Sider, 1997, p.46), nomeadamente um conjunto de enigmas¹³. Esta tipologia era muito utilizada nos colégios jesuíticos, quer nas aulas, como exercícios práticos para a imaginação, quer nas *affixiones* públicas, como formas de entretenimento literário que punham à prova as capacidades interpretativas dos presentes (Griffin, 2008, p.39).

¹² Sobre o conceito de enigma e sua relação com a tradição hermética e com as formas emblemáticas, veja-se Hatherly (1983, pp.221-236).

¹³ O quinto tomo da coleção (Ms. 994 da BGUC) recolhe composições datadas entre 1593 e 1679. Esta coletânea foi descrita por Pinho (2005), com enfoque no recém-descoberto tomo sexto (ms. 1963 do ANTT), no qual identificou alguns emblemas dispersos.

Entre os enigmas, destacamos, como exemplo, uma composição atribuída a Duarte de Sande, que lecionou Retórica no Colégio das Artes de Coimbra e ficou associado à obra *De missione legatorum iaponensium ad romanam curiam* (Macau, 1590). A composição identificada com o título «A Universidade e o nosso colégio» incluiria uma enigmática imagem descrita nestes termos:

Estava uma matrona reverenda com um bordão em a mão.
Diante dela, dous filhos: um de verde, outro de vermelho. Detrás duas filhas, uma com coroa. Da outra parte, um velho honrado com filhas detrás de si e diante alguns mancebos que se iam do velho para a matrona. A matrona é a universidade, os filhos e filhas direito civil e canónico, medicina e teologia. O velho, o colégio; as filhas as ciências que nele se ensinam; os mancebos, estudantes que passam do colégio pera a universidade. (Ms. 993, f. 149v)

Esta cena ilustra a íntima relação entre o Colégio e a vetusta universidade, que acolhe os jovens formados pelo ensino jesuítico. Segue-se um texto latino que funciona como uma *subscriptio*, fornecendo as pistas necessárias para interpretar o significado da representação:

Oh possa eu evocar-te, matrona de tão respeitável catadura,
A quem venera a mor parte da prole icária!
Se quiseres evocar-me, mais prestes se evocará o Universo
E as paragens em torno às quais correm as águas que bebes.
Mas ofereci descendência e um irmão mais moço
Que a mim se junta com perpétua liança.
Assim que em nobre berço vi a luz da vida
Apoiei minhas passadas a um bordão, que me é vida,
Mas é pródiga a dextra do bordão, por uso tendo

Dar amparo aos que cambaleiam e amiúde avigorar pernas
sem forças,
Razão por que, se se recusa a dar a criada
A quem foi confiado o cuidado de guardar,
Lastima sua mofina o alquebrado povo.
Por mor do nome ambíguo, não imagines tu,
Na tua ignorância, que são os dois irmãos gordurentos dons
da mesa.
A um condecora-o o armígero de Jove, ao outro a ilustre ponte,
Bastas vezes erguida com firme solidez, outras tantas aluída.
Se persistes na dúvida, esclarecer-te-á a postura direita
Do corpo, onde o artífice se divisa com mal fechada mão.
A outra filha cinge a fronte com rico diadema,
Fazendo-se notar no coro das irmãs.
Mas a lastimável irmã, com prémios e rogos importuna
Aqueles a quem demove a triste e permanente lividez do sem-
blante.
Demais desta descendência, confia-me os caros alunos
O irmão, gozando da honra da feminil prole.
Ele com as mãos mostra a riqueza, mas a cega mocidade
Regozija-se por o generoso velho ter deixado.
Tempo virá, quando o velho revestir o primitivo viço,
Em que com seu novo parecer há-de cativar os corações de
muitos¹⁴.

Esta composição que junta um título, uma imagem e um texto latino encontra paralelo na estrutura tríplice convencional para a tipologia inventada por Alciato. Relativamente à utilização dos emblemas no contexto da pedagogia jesuíta, importa ainda escrutinar as referências aos *Emblemata* nos volumes do Curso Conimbricense,

¹⁴ Reproduzimos a tradução de Pinto (2013, p.109).

que tornou mundialmente famosos os Comentários à obra de Aristóteles¹⁵. Parece-nos relevante recordar o sintomático exemplo do segundo livro do *De anima* (Conimbricenses, 1598, p.175). Ao dissertar sobre a origem das cores, discute-se de que modo manifestam exteriormente o estado de espírito e, a este propósito, os professores de Coimbra aconselham os interessados a ler o que escrevera Claude Mignault nos comentários ao emblema alcianiano *In colores*. Esta recomendação bibliográfica indicia que a obra já seria bem conhecida, inclusivamente nas edições comentadas pelo intérprete francês que a casa Plantin imprimiu amiúde a partir de 1570.

Ao citar diretamente a obra de Alciato, estes manuais de filosofia reconhecem a sua autoridade e a sua popularidade. Cremos, portanto, que os argumentos aqui aduzidos comprovam que a história da receção da emblemática se entrelaça com a evolução da pedagogia jesuíta, uma vez que ambas partilhavam uma atração genética pela linguagem simbólica e pelas formas engenhosas de expressão. Este é ainda um domínio por explorar, com o escrutínio de vários tipos de materiais, nomeadamente a documentação relativa ao funcionamento das aulas, os livros de apoio, as seletas utilizadas, a correspondência, os vários manuscritos deixados por professores e alunos dos colégios e, como é óbvio, os livros de emblemas impressos por membros da Companhia.

¹⁵ O curso inclui oito volumes com a intervenção dos padres Manuel de Gois e Sebastião do Couto, entre outros: *Commentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu In octo libros Physicorum Aristotelis Stagiritae* (1592), *Commentarii... In Quatuor libros de Coelo* (1593), *Commentarii ...In libros Meteorum* (1593), *Commentarii... In libros Aristotelis qui Parva Naturalia appellantur* (1593), *In libros Ethicorum Aristotelis ad Nicomachum aliquot Conimbricensis Cursus Disputationes* (1593), *Commentarii... In duos libros De Generatione et Corruptione* (1597), *Commentarii... In tres libros De Anima* (1598) e *Commentarii... in Vniversam Dialecticam* (1606). Sobre este tema, aconselha-se a consulta da extensa bibliografia e dos recursos eletrónicos disponibilizados na página do projeto <http://www.conimbricenses.org>.

3. Artíficos emblemáticos no diálogo interartes

Até ao momento, a investigação tem reiterado a tese de que a manifestação mais precoce da aplicação de motivos alciatianos na arte portuguesa foi expressa num medalhão em pedra, atribuído a João de Ruão, atualmente no Museu Nacional Machado de Castro (Figura 4). Esta obra, proveniente de uma casa particular nas imediações da Universidade (Moura Sobral, 2008), representa uma figura feminina, em cima de uma esfera, com uma navalha na mão, calva na parte de trás da cabeça e com uma madeixa de cabelo na frente. Está envolta numa filacteria com a inscrição «pera a vida e pera a morte» e os elementos caracterizadores permitiram identificá-la como uma representação da *Occasio* (Oportunidade), dadas as semelhanças com a *pictura* do emblema *In ocasionem* de Alciato, sobretudo nas edições parisienses de Wechel (Figura. 5). Talvez não se trate de uma mera coincidência, tendo em conta que o artista trabalhou muitos anos na cidade onde foram redigidos os primeiros comentários aos *Emblemata*, dedicados ao Senhor de Cantanhede, para quem realizou alguns trabalhos.



Figura 4. Medalhão atribuído a João de Ruão (2ª metade do séc. XVI).
Museu Nacional Machado de Castro (Coimbra).
Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/>

In occasione.

Iſſippi hoc opus eſt, Sycion cui patria: tu quis?
 Cuncta domans capti temporis articulus.
 Cur pinnis ſtas? uſque rotor: talaria plantis
 Cur retines? paſſim me leuis aura rapit.
 In dextra eſt tenuis dic unde nouacula? acutum
 Omni acie hoc ſignum me magis eſſe docet.
 Cur in fronte coma? occurrēs ut prender: at heus tu
 Dic cur pars calua eſt posterior capitis?
 Me ſemel alipedem ſi quis permittat abire,
 Ne poſſim apprehenſo poſtmodò crine capi.
 Tali opifex nos arte, tui cauſa, adidit hoſpes,
 Vtq; omnes moneam, pergula aperta tenet,

Figura 5. Emblema *In occasione*. Alciato, *Emblematum libellus*, Paris, 1534. Fonte: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm53_B2v (Com a permissão de University of Glasgow Archives & Special Collections SM53)

Mais difícil de explicar será o recurso a Alciato como fonte do programa decorativo realizado em gesso na cúpula da Igreja de São Pedro em Elvas (Figura 6). Esta estrutura oitavada de autoria desconhecida terá sido acrescentada ao templo medieval numa reforma realizada nos finais de Quinhentos (Mendonça, 2011). Deste modo, foi

colocado sobre o altar-mor um conjunto de figuras mitológicas que revelam afinidades inequívocas com as gravuras das edições lionesas dos *Emblemata*. O cotejo com a fonte permite identificar a representação de conceitos como Fé, Paz, Concórdia, bem como Furor e Perfídia, ao lado de duas imagens da Morte, através do deus Terminus acima referido. Este exemplo mostra como os motivos emblemáticos desde cedo foram aproveitados pelos artistas que souberam adaptá-los a novos suportes e em contextos inesperados. Talvez não tenha sido um caso isolado e importaria aprofundar também este filão de pesquisa para poder avaliar o seu impacto numa perspetiva global.



Figura 6. Cúpula na igreja de São Pedro (Elvas), finais do séc. XVI (?).
Fonte: foto da autora.

Por último, numa visão abrangente sobre a disseminação da arte emblemática em Portugal, não pode ser esquecido o papel da arte efémera, uma vez que a presença de composições logo-icónicas foi registada nos programas iconográficos das festividades religiosas e políticas ainda no século XVI, dando continuidade a uma prática que se popularizou nas cortes europeias. Importa notar que o aparato cénico destes eventos (entradas régias, exéquias, canonizações) evoluiu muito desde as manifestações espontâneas de adesão popular, relatadas pelos cronistas medievais, até à definição gradual de um protocolo que culminou no *Regimento das Entradas em Lisboa* (1502). A construção de arcos triunfais, na senda dos modelos romanos que materializavam o espírito apoteótico, terá surgido em terras lusas no casamento do príncipe herdeiro de D. João III (1552). Este tipo de espetáculo ganhou uma escala muito maior ao longo do domínio filipino, como forma de legitimação simbólica do poder ao serviço da propaganda ideológica (Araújo, 2014, pp.587-633).

Não será fácil precisar quando começaram a introduzir emblemas na decoração dos arcos, mas sabemos que esse recurso foi aplicado no recebimento das santas relíquias enviadas por João de Borja para a Igreja de São Roque em 1588 (Amaral Jr., 2008) e, antes disso, na receção a Filipe I, em Lisboa, no dia 29 de Junho de 1581. A memória do vasto programa decorativo arquitetado com o apoio da experimentada máquina propagandística dos Habsburgo foi preservada graças à impressão de relatos, nomeadamente o *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa na entrada del Rey D. Philippe primeiro* (1581), por mestre Afonso Guerreiro.

No prólogo dirigido a D. Alberto, arquiduque da Áustria e tio do Rei, o autor coloca-se na posição de testemunha dos festejos e de vassalo dedicado, cumprindo o desejo de dar a conhecer aos ausentes a alegria com que a cidade acolhera o soberano. No capítulo V, descreve a fachada erigida no cais da Alfândega, com dois arcos, decorados com vários conjuntos emblemáticos que conju-

gam texto e imagens (pintadas ou esculpidas). Entre as fontes que inspiravam estas composições, estavam seguramente as recolhas de hieróglifos e os livros de emblemas, como se comprova pelas relações intertextuais, de que daremos apenas um exemplo. Um dos compostos representava o deus Terminus acompanhado pela letra: «Seja o Sol o limite de teus reynos, A ti dou eu ventagem, Jupiter a mi se incline» (Guerreiro, 1581, f. B4). Recuperava-se, assim, o simbolismo da divindade romana que se recusara a ceder diante de Júpter, como sublinhava o emblema de Alciato (Figura 3), para o fazer jurar vassalagem ao Senhor dos Reinos Ibéricos, equiparado ao Sol.

Para confirmar a assiduidade da arte emblemática nas festividades portuguesas, recordamos ainda o testemunho das exéquias que a capital portuguesa celebrou, em dezembro de 1599, para chorar publicamente o falecimento do primeiro monarca filipino. O relato de Nicolau de Frias (1600, f.6) descreve os emblemas fúnebres que adornavam a monumental essa e transcreve igualmente o sermão pregado durante a cerimónia. Este aludia a uma empresa com o mote *Percussa resurgo* para simbolizar a eternidade (Frias, 1600, f.14v). Também a obra de Giovio foi citada na peça de oratória que lembrou a empresa das espadanas no meio das ondas que as meneavam, tendo como letra *Flectimur, non frangimur undis* (Frias, 1600, f.64). Recorrendo a esta composição, certamente conhecida, o orador pretendia mostrar que os revezes da vida teriam conseguido dobrar, mas nunca quebrar o espírito de D. Filipe I.

Quer fosse esculpida em pedra, moldada em gesso, pintada em magníficos arcos triunfais ou incrustada no discurso iconográfico e retórico das exéquias, a linguagem logo-icónica quebrou definitivamente as fronteiras entre as artes, que primam por ser uma forma privilegiada de comunicação.

4. Considerações finais

Procurando esboçar uma perspectiva abrangente da recepção das formas emblemáticas em diferentes áreas do *engenho* e das artes quinhentistas, julgamos ter colhido testemunhos bem representativos na literatura, na pedagogia jesuítica, na filosofia, na escultura, nas artes decorativas e no aparato das festividades religiosas e políticas. Através desta visão panorâmica, parece-nos que os argumentos aduzidos a partir de diferentes manifestações artísticas e culturais demonstram como o conhecimento dos modelos emblemáticos se revela fundamental para compreendermos o imaginário de Quinhentos e seu enquadramento no contexto internacional da República das Letras.

Trata-se, portanto, de um campo de investigação que tem um enorme potencial de crescimento no universo dos estudos lusófonos, se para isso não faltar o saber, o *engenho* e a perspectiva interartes, que juntas se achavam frequentemente na cultura do século XVI.

Referências bibliográficas

- Alciato, A. (1550). *Emblemata*. Lyon *apud* Mathiam Bonhomme.
- . (1534). *Emblematum libellus*. Wechel.
- . (1556). *Emblematum libri II. Nuper adiectis Seb. Stockbameri Germ. in primum librum succintis commentariolis*. Lugduni: Apud Ioan. Tornaesium, & Guliel. Gazeium.
- Abbondanza, R. (1960). Alciato (Alciati) Andrea. In *Dizionario Biografico degli italiani* (Vol. II, pp. 69-77). Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-alciato_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-alciato_(Dizionario-Biografico)).
- Almeida, I., Araújo, F., Ferro, M., Nascimento, T. & Vieira, M. (2014). *Os Lusíadas de Luís de Camões. Comentados por D. Marcos de S. Lourenço*. CIEC. <http://hdl.handle.net/10316/47056>.
- Amaral Jr., R. (2001). *Empresas heróicas e amorosas lusitanas. Letras e cimeiras das Justas Reais de Évora (1490)*. Tegucigalpa: [s.n.].
- . (2008). Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na Igreja de S. Roque, em Lisboa (1588). *Paisajes emblemáticos* (T. 1, pp. 317-337). Editora Regional de Extremadura.

- Araújo, F. (2014). *Verba significant, res significantur*. A recepção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal. [Tese de Doutoramento]. [s.n.]. <http://hdl.handle.net/10316/26492>.
- . (2019). Entre a «muda poesia» e a «pintura que fala»: o contributo de Camões para a afirmação da linguagem emblemática em Portugal. *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*. (8), pp. 113-147. <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=124>.
- Calvino, I. (2002). *Le città invisibili*. Mondadori.
- Camões, L. (1598). *Rimas*. Por Pedro Crasbeeck.
- Castelbranco, V. M. (1596). *Discurso sobre a Vida e Morte da Rainha Santa Isabel e outras varias Rimas*. Manoel de Lyra.
- Choné, P. (1999). *Domus optima*. Um manuscrit emblématique au collège des jésuites de Verdun (1585). *The Jesuits and the Emblem Tradition* (pp. 35-68). Brepols.
- Conimbricenses. (1598). *Commentarii Collegii Conimbricensis Societatis Iesu In tres libros de Anima, Aristotelis Stagiritae*. Conimbricae: Typis et expensis Antonii a Mariz, Vniuersitatis Typographi.
- Daly, P. (2014). *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*. Ashgate Publisher.
- Daly, P. & Dimler, G. R. (1997-2007). *Corpus librorum emblematum: The Jesuit Series; Part One (A–D)*, McGill-Queen's University Press; *Part Two (D–E)*. McGill-Queen's University Press; *Part Three (F–L)*. University of Toronto Press; *Part Four (L–P)*. University of Toronto Press; *Part Five (P–Z)*. University of Toronto Press.
- Deswarte-Rosa, S. (1987). De l'emblématique à l'espionnage: autour de D. Juan de Borja, ambassadeur espagnol au Portugal. In P. Dias, *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos: [actas do] II Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte* (pp. 147- 183). Minerva.
- Frias, N. (1600). *Relaçã das exéquias del Rey Dom Philippe Nosso senhor, primeiro deste nome dos reis de Portugal*. Por Pedro Craesbeeck.
- Giovio, P. (1574). *Dialogo dell' imprese militari et amorose*. Appresso Guglielmo Rouillio.
- Green, H. (1872). *Andrea Alciati and his Books of Emblems. A biographical and bibliographical study*. Trübner & C.
- Griffin, N. (2008). Enigmas, Riddles, and Emblems in Early Jesuit Colleges. *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics, Glasgow Emblem Studies*, (13), pp. 21-39.
- Guerreiro, A. (1581). *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa na entrada del Rey D. Philippe primeiro*. Francisco Correa.
- Hatherly, A. (1983). *A experiência do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. INCM.
- Holanda, F. (1984). *Da Pintura Antiga*. [Tradução de A. Garcia]. INCM.
- Kayser, W. (1985). *Análise e interpretação da obra literária*. Arménio Amado Editora.
- Machado, Á. M. & Pageaux, D.-H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Editorial Presença.

- Mendonça, I. (2011). Emblemas de Alciato na cúpula da igreja de S. Pedro em Elvas. In *Actas do 3.º Colóquio de Artes Decorativas* (pp. 157-164). FRES.
- Miranda, M. (2009). *Código Pedagógico dos Jesuítas. Ratio Studiorum da Companhia de Jesus [1599]*. Introdução, versão portuguesa e notas. Esfera do Caos Editores.
- Moura Sobral, L. (2008). 'Occasio' and 'Fortuna' in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation. *Mosaics of Meaning. Studies in Portuguese Emblematics, Glasgow Emblem Studies*, (13), pp. 101-124.
- Pinho, S. (2005). Um códice latino da literatura jesuítica quase desconhecido: o Cod. 1963 da Livraria dos Manuscritos dos ANTT. *Humanitas*, (57), pp. 351-382.
- Pinto, A. (2013). Poesia latina de dois jesuítas: Diogo de Sande e Francisco de Mendonça. *Humanismo, diáspora e ciência: séculos XVI e XVII* (pp. 91-116). Biblioteca Municipal do Porto.
- Pinto, F. H. (1984). *Imagem da vida cristã*. Lello & Irmão.
- Roig, A. (1970). *António Ferreira. Études sur sa vie et son oeuvre (1528-1569)*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Sider, S. (1997). *Bibliography of Emblematic Manuscripts*. McGill-Queen's University Press.
- Valeriano, P. (1579). *Hieroglyphica siue de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis*. Lugduni apud Bartholomaeum Honoraty.

(Página deixada propositadamente em branco)

**ECOS DE MANUEL ANTÓNIO PINA:
ABDALLAH ZRIKA E SEU MOSAICO
DE PALAVRAS¹**

**ECHOES OF MANUEL ANTÓNIO PINA:
ABDALLAH ZRIKA AND HIS MOSAIC OF WORDS**

Alexandre da Silva Rodrigues²

Universidade de Évora,
Centro de Estudos em Letras,
Escola de Ciências Sociais
<https://orcid.org/0000-0002-8973-649X>

RESUMO: O destacado escritor e jornalista português Manuel António Pina (1943-2012) produziu uma vasta e diversificada obra literária em termos de géneros e de público. O ensaio proposto pretende, por início, tratar a poética de Manuel António Pina no confronto bifronte dos contextos modernista/pós-modernista. Ademais, relacionar-se-á seu pensamento criativo com as ideias de memória e polifonia, conjugando os dilemas metapoéticos do escritor e o questionamento do sentido do «eu» poético na criação contemporânea. Já como objeto mais específico, este texto tem a intenção de refletir a singularidade

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos do CEL- Centro de Estudos em Letras (CEL/UE (UI&D 00707)/2020) com as referências: Ref.^a UIDB/00707/2020.

² Doutorando em Literatura na Universidade de Évora (Bolseiro PD – Ref.^a BI/CEL.UÉ.002/05/2020), CEL/UE (UI&D/00707/2020) – Centro de Estudos em Letras (no âmbito do Financiamento Base, Ref.^a UIDB/00707/2020).

da poética de Manuel António Pina, «poeta tardio» e atemporal, mas, ao mesmo tempo, pensar seus ecos na poesia contemporânea. Optou-se pelo destaque ao marroquino Abdallah Zrika que, com seu mosaico de palavras, tece relações relevantes e curiosas com a criação de Manuel António Pina. Em entrevista a Américo António Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre, Pina relata um convite que recebeu para uma sessão literária em Périgueux, em França, onde o poeta marroquino Abdallah Zrika lia poemas em árabe e francês, que para seu espanto, como Pina mesmo expressa, pareciam seus. Diante de tão impressionante afirmação, coube-nos investigar as possíveis relações entre estes autores de percursos tão distintos e almejou-se compartilhar impressões acerca dessas aproximações, observando, em principal, as obras *Échelles de la métaphysique* e *Petites proses*, de Zrika, em contraponto ao trabalho de Pina, suscitando reflexões e também abrindo espaço para novos possíveis aprofundamentos sobre este trabalho comparativo.

Palavras-chave: poesia contemporânea, literatura portuguesa, Manuel António Pina, Abdallah Zrika, intertextualidade.

ABSTRACT: The outstanding Portuguese writer and journalist Manuel António Pina (1943-2012) produced a vast and diverse literary work in terms of genres and readers. This essay intends, at first, to deal with Manuel António Pina's poetics in the biconfrontation of modernist/postmodernist contexts. Furthermore, his creative thinking will be related to the ideas of memory and polyphony, combining the writer's metapoetic dilemmas and the questioning of the meaning of the poetic «self» in contemporary creation. As a more specific object, this text intends to reflect the singularity of Manuel António Pina's oeuvre, but, at the same time, think about its echoes in contemporary poetry. We chose to highlight the Moroccan Abdallah Zrika who, with his mosaic of words, weaves relevant connections with Manuel António Pina's creations. Interviewed by Américo António Lindeza Diogo and Osvaldo Manuel Silvestre, Pina mentions an invitation he received to a literary session in Périgueux, France, where the Moroccan poet Abdallah Zrika read poems in Arabic and French, which, to his astonishment, as Pina himself expresses, sounded like his own. Faced with such an impressive statement, we wanted to investigate some possible relations between these authors from such different paths and

we wished to share impressions about these approaches, observing, mainly, the works *Échelles de la métaphysique* and *Petites proses*, by Zrika, in counterpoint to Pina's work, prompting reflections and also making room for new possible insights into this comparative work.

Keywords: contemporary poetry, Portuguese literature, Manuel António Pina, Abdallah Zrika, intertextuality.

1. Manuel António Pina e a singularidade de uma poética plural

O destacado escritor e jornalista português Manuel António Pina, que viveu entre 1943 e 2012, produziu uma vasta e diversificada obra literária em termos de géneros e de público, atingindo variadas faixas etárias com seu trabalho. Sua obra, que passa pela poesia, romance, crónica, teatro e literatura para as idades mais jovens, veio a ser publicada a partir da década de 1970 e, hoje, Pina é considerado um expoente nos estudos da literatura contemporânea de língua portuguesa, sendo seu trabalho, cada vez mais, alvo de pesquisas e estudos em Portugal e em outros países, sobretudo, mais recentemente, no Brasil.

Para iniciarmos uma reflexão sobre a literatura contemporânea de língua portuguesa devemos versar, imprescindivelmente, sobre o Modernismo português, especialmente em seu primeiro movimento, que Eduardo Lourenço chamou de uma «[...] revolução poética, sem paralelo na história literária portuguesa» (2016, p.145), trazendo não apenas uma nova maneira de pensar a relação do poeta com a poesia, mas também a relação da poesia com ela própria.

Com o lançamento da revista *Orpheu*, em 1915, os então jovens Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro e Almada Negreiros, entre outros, travaram um novo diálogo com a realidade que a eles reservou «[...] inventar o caminho e a bússola. A «selva escura» eram eles e o mundo inteiro» (Lourenço, 2016, p.145). Neste movimento, tomam-se

os questionamentos e a dialética tão presentes e desenvolvidos na Modernidade, alçando-os a um voo nunca antes verificado na literatura do mundo lusófono. Saímos de um drama do poeta frente à realidade e seus interlocutores, e passamos a um drama da realidade ela-mesma. Se em movimentos anteriores, e mesmo posteriores, o poeta se vê face a um mediador, e questiona a realidade através e com/contra esse mediador, em *Orpheu* o poeta se vê na ausência dele, diante de um abismo do questionamento ele-próprio: «O mundo que há é esse que o poema faz existir ou inexistir» (Lourenço, 2016, p.146).

Sendo a poesia esse mundo a ser criado – e ao ser criado –, ou como indica Sousa Dias, «[...] um certo jogo de linguagem, ou, melhor, uma linguagem nova criada por cada poeta na linguagem dada» (2014, p.12), os modernistas portugueses alcançaram-no «[...] fazendo violência à língua comum [...] [já que] a poesia é pois como toda a literatura uma prática revolucionária» (Dias, 2014, p.13). É nessa – e sendo essa – revolução sem precedentes que o Modernismo lançou o autor/leitor frente ao abismo do quase indizível, da surpreendente e incógnita dialética «eu-outro», uma vez que «Na poesia, [...] há esse tipo de intervalos, que são movidos por uma empatia descentrada e aspiram à emergência do que se desconhece, do inesperado, do *não-eu*» (Martelo, 2014, p. 00, grifo nosso).

Considerando a poesia como criação e criadora, simultaneamente, ou como ente que «diz aquilo que faz e faz aquilo que diz», como explicita Manuel Gusmão (2010, p.143), percebemos que ela não se basta – embora também o faça – em representar, revelar, contemplar, ou descrever o mundo ao seu redor. Torna-se a própria Palavra criadora e criatura, sendo o poeta seu ourives e sua manufatura.

Nesta voz que fala do que – e cria o que – não bem se compreende e do que não se nomeia reside uma das facetas cruciais da poesia, tão destacada no primeiro movimento do Modernismo português: não de ser metáfora ou maneira de dizer, mas de ser «[...] a arte de dizer o indizível, a criação de uma língua para o que excede toda

a linguagem» (Dias, 2014, p.25). Assim, se o poema expressa sua própria impotência, sua impossibilidade de dizer o que pretende, mas sua necessidade de fazê-lo, o seu sucesso está em evidenciar essa impotência, transpondo-a como ato criativo.

Na obra de Manuel António Pina, que, como vimos, publica-se a partir dos anos 70 do século XX, é curiosamente interessante perceber uma muito fulcral retomada das temáticas relevantes e definidoras do primeiro movimento do Modernismo português, acontecido várias décadas antes. Em sua produção, é possível verificar uma clara percepção da palavra a criar seu próprio mundo, ou da palavra e do mundo como coincidência de sentidos. É o que lemos do autor, a citar, no verso «Literatura que faço, me fazes»³ (Pina, 2013, p.23), bem como em entrevista dada a Carlos Vaz Marques:

As palavras fazem sentido por si mesmas. Não são um meio. Provavelmente não são um fim mas o sentido nasce das palavras e elas não são meras malas de transportar sentidos. As ideias nascem das próprias palavras e do carácter misterioso que elas têm. Milagroso, às vezes. De se aproximarem, de se afastarem e de fazerem sentido. (Pina, 2016, p. 31)

O autor Rui Lage, em obra sua dedicada especificamente a este autor, manifesta-nos que «O dilema central da poesia de Manuel António Pina é a congénita insuficiência da linguagem» (2016, p.31) e, mais adiante, complementa que «A linguagem fica sempre aquém ou além do que nela se quer dizer, e esse desacerto é agora o dizer mesmo, a fala que a poesia assume como sua prerrogativa» (Lage, 2016, p.31).

Vejam os que diz o próprio Manuel António Pina, em seu poema «Ludwig W. em 1951»:

³ Do poema «Desta maneira falou Ulisses», na obra *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* (1969).

As palavras não chegam
a palavra *azul* não chega,
a palavra *dor* não chega.
Como falaremos com tantas palavras? Com que palavras e sem
que palavras?⁴ (Pina, 2013, p. 232)

As palavras, como o autor demonstra em seu poema, não bastam, não se bastam, mas não é possível que não se as exprima: «O poema não pode senão caminhar, falando do que não pode ser dito» (Lage, 2016, p.95). Na continuação do mesmo poema, Pina traz-nos uma possibilidade de resposta a esta inquietação, a essa ausência das palavras, mesmo quando em meio de sua imensa existência. Notemos:

E, no entanto, é à sua volta
que se articula, balbuciante,
o enigma do mundo.
Não temos mais nada, e com tão pouco
havemos de amar e de ser amados,
e de nos conformar à vida e à morte,
e ao desespero, e à alegria,
havemos de comer e de vestir,
e de saber e de não saber,
e até o silêncio, se é possível o silêncio,
havemos de, penosamente, com as nossas palavras construí-lo.

Teremos então, enfim, uma casa onde morar. (Pina, 2013, p. 232)

⁴ Na obra *Nenbuma palavra e nenbuma lembrança* (1999).

Atentemo-nos para a percepção de que é através desse caminhar do poema, destacado por Rui Lage, onde intui-se que reside a tentativa da solução para a insuficiência das palavras. Uma vez que tudo já foi dito, e que ao mesmo tempo não bastam as palavras já ditas, é no imprescindível caminhar onde construir-se-ão os novos sentidos das palavras, onde elas, subversivamente, romperão seus limites para engendramos a criação de novos mundos e novas possibilidades. E é nessa – e através dessa – Palavra viva e em mutação/criação, ou em ação/reação, que reside a essência e o sucesso de sua poesia: a possibilidade de expressar o que de outra maneira seria inexprimível, e o atingir de um sentido-outro que a palavra a ser escrita apenas, em si, não atinge. Cabe à poesia, não como metáfora, mas como conjugação singular em sua forma de expressão essencial, «[a]lucinar a linguagem, suscitar-lhe uma espécie de transe, metamorfosear as palavras em puras imagens só possíveis através delas» (Dias, 2014, p.60).

É relevante mencionar também, no entanto, que embora esteticamente muitas vezes relacionada ao Pós-modernismo, «[...] através do recurso constante à citação, ao *pastiche*, a alusões, ao *remake*, à glosa, ao revivalismo» (Santos, 2004, p.20), a poética de Pina encontra-se com o vazio da busca, com a realidade de que o silêncio resulta do fato de tudo talvez já haver sido dito – características, como vimos, tão destacadas no primeiro movimento do Modernismo português –, o que nos pode levar, novamente, à seguinte pergunta: seria o caso, logo, do poeta calar-se? Por que dizer coisa alguma frente ao silêncio e ao «nada»? O próprio autor examina-se em entrevista a Carlos Vaz Marques: «Sinto-me nessa posição. A perguntar porquê. O problema é que não tenho interlocutor. O meu único interlocutor é a linguagem» (Pina, 2016, p.204).

Percebem-se, claramente, nas palavras de Pina, questionamentos tão presentes e definidores da criação dos poetas de *Orpheu*, mesmo que tantas décadas depois, numa espécie de retomada revolucionária

modernista que o segundo movimento do Modernismo português não foi capaz de abarcar (Lourenço, 2016). Em seu trabalho poético, diretamente, também isso é expresso de maneira muito evidente. Vejamos: se «Já não é possível dizer mais nada/ mas também não é possível ficar calado» (Pina, 2013, p.12), o autor complementa que «A falta das palavras e do/ silêncio» é o que agora «[...] fala finalmente sobre todas as coisas» (Pina, 2013, p.81).

Manuel António Pina conhece e expressa bem a sua sensação de presença tardia como escritor contemporâneo português, e como nos indica Rosa Maria Martelo, fá-lo num confronto bifronte Modernismo/Pós-modernismo, de maneira interessante:

A quem chega tarde para ser moderno (coisa que fatalmente aconteceria a um leitor de Borges, como Pina era), mas não tão tarde que viver ou escrever «literatura» se tenha tornado uma tarefa impossível, resta escrever a partir do «emperro», (um lugar verbal próximo de «enterro», mas que ainda funciona, embora tendo perdido velocidade) a partir da citação, da memória de outros textos. (Martelo, 2014, pp. 303-304)

Notável é perceber, como bem destaca Martelo, acima, a presença desses tantos «outros» no «eu» de Pina. É fortemente destacada em sua poética a importância da memória e do conjunto de tantos outros como estrutura constituinte do ser poético. Vemo-lo, a citar, novamente em seu poema «Ludwig W. em 1951», publicado na obra *Nenhuma palavra e nenhuma lembrança*, de 1999:

As palavras (o tempo e os livros que
foram precisos para aqui chegar,
ao sítio do primeiro poema!)
são apenas seres deste mundo. (Pina, 2013, p. 232)

São apenas entes já presentes neste mundo estes que Pina declara como necessários para a constituição do poema, para a reconstrução da realidade no poema expressa, para o desenvolvimento da poética do autor. Ele, que muitas vezes se utiliza da metáfora de seus gatos para falar do fazer poético, declara, também nesta direção, em seu poema «O segundo gato», da obra *Os livros*, de 2003:

Em cada gato há outro gato
um pouco menos exacto
e um pouco menos opaco.

Um gato incoincidente
com o gato, iridescente,
caminhando à sua frente. (2013, p. 324)

É desse gato-poema plural que muito fala este autor em sua obra, essa «espécie de gato do gato» (Pina, 2013, p.324), essa forma de outros no autor, e/ou do autor nos outros, problemática que abunda na obra de Pina. A busca que existe na sua poética, segundo ele declara em entrevista, «[...] não é uma busca de qualquer coisa de novo. É uma busca de qualquer coisa que eu já sabia mas que não sabia que sabia. O poema é essa revelação» (Pina, 2016, p.36). Verificamos, aqui, uma busca muito própria e muito presente na poética deste autor: a busca pelo momento inicial da poesia, o momento do despertar da palavra, dessa coisa já conhecida, que não se sabia que se sabia (Pina, 2016, p.36).

Percebamos, também, o que nos diz Leonardo Gandolfi⁵: «Entre os poetas portugueses surgidos nos anos 70 [...] Pina é aquele que

⁵ Leonardo Gandolfi é um poeta e crítico literário brasileiro, de forma muito relevante responsável pela recepção e discussão da obra de Manuel António Pina no Brasil.

estabelece uma vizinhança temática e imagética mais próxima da obra do poeta dos heterónimos» (2016, p.141). Uma das relações temáticas possíveis de serem observadas é a dos aspectos fragmentários do «eu», característica fundamental em Pessoa e, que, em Pina, é percebida na constante dicotomia entre o «eu» e o «outro», ou entre as plurais vozes formadoras do «eu».

Citemos um poema do autor em que esse conjunto de vozes/memórias está claramente manifesto:

Já aqui estive, já fiz esta viagem,
e estive neste bar neste momento
e escrevi isto diante deste espelho
e da minha imagem diante da minha imagem.

[...]
talvez tudo exista exilado
de alguma verdadeira existência.

E eu, os versos, o bar, o espelho,
sejamos só imagens noutro espelho.⁶ (2013, p. 158)

Aqui, esta declaração se faz de maneira muito visual, afinal, difícil algo mais relacionado a uma multiplicidade de imagens que um jogo de espelhos. No caso de Pina, espelhos que não refletem apenas imagens, mas tempos distintos, que se entreolham e jogam entre si.

É deveras notável, como viemos destacando, na obra de Manuel António Pina, a relação com o Modernismo português no que tange à insuficiência, ao entrave – definidor – do «nada», relevado como silêncio; porém aqui destacamos a possibilidade de revelação explicitada por Pina, que escusa sua poesia da dramaticidade

⁶ Do poema «Schweizer Hof Hotel», na obra *Um sítio onde pousar a cabeça* (1991).

abismal dos poetas de *Orpheu*. O poema «Na biblioteca», de Pina, traduz muito bem essa sua direta relação com os questionamentos do Modernismo, ao mesmo tempo que sua aquietação frente a eles – ou a partir deles. Leiamos:

O que não pode ser dito
guarda um silêncio
feito de palavras
diante do poema, que chega sempre demasiadamente tarde,

[...]

Na biblioteca, em cada livro,

em cada página sobre si
recolhida, às horas mortas em que
a casa se recolheu também
virada para o lado de dentro,

as palavras dormem talvez,
sílaba a sílaba,

[...]

Aí, onde não alcançam nem o poeta
nem a leitura,
o poema está só.

*E, incapaz de suportar sozinho a vida, canta.*⁷ (2013, p. 181,
grifo do autor)

Pina sabe que chega tarde, depara-se com o silêncio, e vê-se só diante da impossibilidade, diante deste anseio em alcançar

⁷ Na obra *Cuidados Intensivos* (1994).

algo que toda a leitura e toda a escrita não foram capazes de suprir. É neste momento, no entanto, em que, face a este olhar para os lados de fora e de dentro, tal impossibilidade transforma-se em motor criador, e é quando a Palavra precisa, talvez por falta de outra perspectiva, libertar-se, e realiza-o através do ato criativo da poesia: é nessa incapacidade de suportar, que, então canta.

2. Ecos de Manuel António Pina: o marroquino Abdallah Zrika

Ao entranharmo-nos na poética de Manuel António Pina, é imperativo, como podemos perceber, pensar sua singularidade no cenário da literatura portuguesa contemporânea, e refletir, em paralelo, sobre como uma aproximação a diferentes correntes literárias é constituinte de seu fazer poético. Apreendemos, como bem destaca Sáez Delgado, que a obra deste autor «habita como poucas um espaço próprio e irrenunciável dentro da tradição lírica portuguesa do último século, com uma voz singular e intransferível», ao que complementa com a percepção de ser Pina «um poeta isolado no centro da sua própria galáxia, que bebe de fontes diversas, juntando Fernando Pessoa ou Mário Cesariny com Jorge Luís Borges ou T. S. Eliot, [conseguindo] interpretar a equação entre tradição e vanguarda» (2017, pp.995-996).

Tendo em mente a ideia de galáxia, suscitada acima, deseja-se aqui relacionar a obra de Manuel António Pina não apenas a diversas vozes que perfazem sua poética – e a constituem – mas, também, a uma voz que com ela dialoga, isto é, a outro autor que com ele tece expressivas relações de criação poética. Se considerarmos que cada texto é construído como absorção e transformação de outros, intencionamos aqui dar relevo a uma peça desse mosaico, que pensa o ato poético de maneira análoga à do nosso autor em destaque.

Poderíamos, para tal, pensar, no contexto ibérico, em Jaime Gil de Biedma e sua percepção de aspectos fragmentários do «eu», ou viajar ao Brasil de Tarso de Melo, com sua poesia urbana e plural. Decidimos, no entanto, trazer para nossa análise a criação do marroquino Abdallah Zrika e, logo a seguir, destacamos o porquê desta escolha.

Em entrevista a Américo António Lindeza Diogo e Osvaldo Manuel Silvestre, é relevante atentarmo-nos para o que Manuel António Pina trata no que tange às influências. Percebe, ele, uma relação mais clara, mais direta, de Borges ou Pound em sua obra do que, a citar, de Fernando Pessoa. É claro para Pina, ele mesmo destaca, que a presença pessoana perpassa sua poética, mas percebe-a, sobretudo, como ocupando «um lugar incontornável» (Sáez Delgado, 2017, p.1000), como parte conceptual do que se atribui à modernidade portuguesa estando, assim, também, inevitavelmente identificada em sua obra (Pina, 2016, pp.13-14).

Na continuação desta mesma entrevista, ao refletir se faz ou não sentido diferenciar «o que é constitutivo do que é constituído» (Pina, 2016, p.14), relata Pina algo deveras interessante, que vale a pena aqui transcrever:

Eu estava como poeta residente em Villeneuve-sur-Lot, [...] quando me telefonou Claude Rouquet, o editor de «L'Escampette», insistindo para que fosse a Périgueux, a uma sessão literária marcada para a biblioteca local, que tinha uma surpresa para mim. Na biblioteca, um poeta marroquino, Abdallah Zrika, lia poemas, em árabe e em francês. Era essa a surpresa: eram poemas, os de Zrika, *meus* que eu não tinha escrito! Até onde conheço a minha poesia, aquela poesia era, inquietantemente, a minha! E, pelos vistos, Zrika tinha tido exactamente a mesma impressão lendo, antes, alguns poemas meus [...]. Uma existência nos antípodas da minha gerara uma poesia igual ou consanguínea da minha! (Pina, 2016, p. 14, grifo do autor)

É-nos curioso perceber o claro espanto de Pina ao deparar-se com uma obra em que encontrou consigo tantas similaridades, a ponto de chamá-la *sua*, consanguínea sua: não apenas semelhante, mas irmã.

Abdallah Zrika, nascido em 1953 em Casablanca, Marrocos, é, segundo indica o prefácio de sua obra *Échelles de la métaphysique* (2000), um refratário: «La poésie de Zrika abrite comme un caravansérail tout un peuple venu des quatre coins de la terre et du temps»⁸ (Zrika, 2000, p.7). Trata-se de um escritor plural, diverso, que «appelle poésie ce combat qu'il mène chaque jour pour ordonner les mots, [...] comme si chacun d'eux était la pièce d'un puzzle à la taille de l'univers ou plutôt d'une galaxie encore inconnue [...]»⁹ (Zrika, 2000, p.8).

É-nos também bastante interessante remarcar como em Zrika, tal como em Manuel António Pina, há a percepção de um poeta que chega tarde à poesia. Segundo o que nos indica Abdellatif Laâbi¹⁰, em um trabalho que versa sobre a poesia marroquina desde a independência até aos dias atuais, Zrika, bem como alguns outros poetas de seu tempo¹¹, realiza uma certa «corrida de revezamento» com seus antecessores, com a tentativa de manter-se, a princípio, em uma mesma linha, tendo certa preocupação com a modernidade por trás disso (Laâbi, 2005b, p.17).

* As traduções aqui mencionadas, entre francês e português, foram realizadas pelo autor deste artigo.

⁸ Tradução: *A poesia de Zrika abriga, como uma hospedaria para caravanas, um povo inteiro, advindo dos quatro cantos da terra e do tempo.*

⁹ Tradução: *chama de poesia esse combate que trava todos os dias para ordenar as palavras, [...] como se cada uma delas fosse peça de um puzzle do tamanho do universo, ou melhor, de uma galáxia ainda desconhecida [...].*

¹⁰ Escritor e tradutor marroquino, também crítico literário, nascido em 1942. Fundador da *Revista Souffles*, de papel relevante para a renovação cultural no Magrebe.

¹¹ Laâbi menciona também outros poetas marroquinos tais quais Mohammed Bennis, Mohammed Achaâri, Mehdi Akhrif e Hassan Nejmi.

Com adjetivos para descrever a escrita de Zrika, como por exemplo «Brutale, hirsute, fauve, blasphématoire»¹² (Laâbi, 2005a, p.255), Abdellatif Laâbi ressalta que, após haver convocado a destruição do velho mundo, hoje a escrita de Zrika se atém sobretudo a reinventar a vida (Laâbi, 2005b, p.255), destacando nele um caráter transgressor da língua a tecer seu próprio espaço enquanto é tecida. Nesse sentido, podemos de maneira muito análoga à de Pina perceber como o sentido de recriação das palavras, da poesia, através do já *vieux monde* faz parte da percepção de criação poética de ambos escritores.

Verifiquemos, então, mais diretamente, como em Manuel António Pina, assim como em Abdallah Zrika, a pluralidade, o conjunto de vozes que participa da escrita realizada pelo – através do – autor é característica fundamental do fazer poético. No autor português lemos: «Tantas vozes fora de nós!». Ao que complementa com a indagação: «E se somos nós quem está lá fora/ e bate à porta? E se nos fomos embora?/ E se ficámos sós?»¹³ (Pina, 2013, p.244). Do outro lado do Mediterrâneo, o poeta marroquino nos convida a uma reflexão semelhante:

lettres

la multiplicité des lettres
est comme la multiplicité de la créature
mais la vérité est une

puis la solitude de la vérité
est dans la multiplicité
de la créature

¹² Tradução: *Brutal, hirsuta, afrontosa, blasfematória*.

¹³ Do poema «As vozes», na obra *Nenbuma palavra e nenbuma lembrança* (1999).

et de la créature au miroir¹⁴ (Zrika, 2000, pp. 68-69)

Vejamos também um trecho contido em outra obra sua: «Et quand j'ai vu mon visage dans le miroir, ce matin, j'y ai retrouvé les traces de gens passés, avant moi [...]. Je peux dire qu'au milieu de tout cela, j'ai senti que j'étais «chez moi», dans mon «moi»¹⁵ (Zrika, 1998, p.14, grifo do autor).

A figura do espelho aqui é retomada, figura essa repleta de percepção do «eu» enquanto busca pelo «outro». É através desta consciência de que em si são encontradas tantas outras múltiplas vozes que ambos poetas traçam seu caminho de intenção poética enquanto reflexo solitário em meio à multidão.

Para falar deste conjunto tão plural de vozes, Zrika utiliza-se com muita frequência da metáfora do cemitério, lugar onde permanecem os restos de tantos que antes já tanto – tudo? – disseram, relacionando o cemitério com o próprio poema, ou com o próprio poeta, que carrega em si estes relicários transformados em novas – ou renovadas – palavras:

là-bas je n'ai pas compris
comment la tête est à l'horizon
et le pied dans la tombe

ni comment la porte du cimetière
donne sur le patio d'un poème.¹⁶ (Zrika, 2000, p. 60)

¹⁴ Tradução: *letras// a multiplicidade das letras/ é como a multiplicidade/ da criatura/ mas a verdade é uma// então a solidão da verdade/ está na multiplicidade/ da criatura// e da criatura ao espelho.*

¹⁵ Tradução: *E quando vi meu rosto ao espelho, esta manhã, aí encontrei vestígios de pessoas passadas, antes de mim [...]. Posso dizer que em meio a tudo isso, senti que estava «em casa», no meu «eu».*

¹⁶ Tradução: *eu não compreendi/ como a cabeça está no horizonte/ e o pé no túmulo// nem como a porta do cemitério/ dá para o pátio de um poema.*

Pina, percebamos, também nos traz este símbolo:

[...] o escritor
é um ladrão de túmulos. E é um morto

dormindo um sono alheio, o do livro,
que a si mesmo se sonha digerindo
sua carne e seu sangue [...].¹⁷ (Pina, 2013, p. 339)

E ao falar dessa digestão, dessa antropofagia das palavras, Zrika semelhantemente expressa que «le conteur [...] ramasse les miettes de mots»¹⁸ (Zrika, 2000, p.59), trazendo-nos essa ideia dos muitos que nascem, ou renascem, das migalhas, ou do sangue, ou da carne que se transforma em algo novo, mesmo que proveniente do já existente, figura eucarística inclusive muito, e diretamente, pronunciada em Pina, a citar, na obra *Cuidados intensivos*, de 1994. Se pensarmos apenas nessa obra, podemos já destacar alguns exemplos bastante diretos, sem preocuparmo-nos com uma exemplificação exaustiva, que claramente nos traz aos olhos essa antropofagia transformadora e recriadora da poesia de Pina. Vejamos como no poema «Metade da vida», traz-nos algumas referências diretas a Camões:

faltava-me algures uma Ode (e um Amor Louco)
e, fora isso, lia muito e escrevia pouco;
os tempos iam para a Crítica, e ela seria,
a Musa-Ela-Própria, a minha tão certa secretária. (Pina, 2013,
p. 182)

¹⁷ Do poema «The house of life», na obra *Os livros* (2003).

¹⁸ Tradução: *o contador de histórias [...] pega as migalhas de palavras.*

Ou a Baudelaire, ainda no mesmo poema:

E por aí fora; que, se não me atasse
por minhas mãos ao Destino, desatinaria
(se não me matasse). Despedi-a.
Não me peças pois Harmonia, irmão leitor, meu semelhante:
(Pina, 2013, p. 182)

Ainda na mesma obra, permitamo-nos também citar, neste mesmo sentido referencial bastante direto, um poema que traz referências bíblicas bastante pragmáticas, intitulado «D'après D. Francisco de Quevedo», onde lemos:

Também eu ceei com os doze naquela ceia
em que eles comeram e beberam o décimo terceiro.
A ceia fui eu; e o servo; e o que saiu a meio;
e o que inclinou a cabeça no Meu peito. (Pina, 2013, p. 183)

Aqui, além de percebermos essa característica de uma referência direta a outra obra – esta de extrema importância cultural sobretudo no Ocidente – notamos a própria discussão sobre a eucaristia da criação poética: o ceiar e ser ceado, o ser senhor e ser servo, ser inteiro e sair a meio, ser palavra e ser a escrita da palavra.

Passemos a refletir, também, sobre como o autor marroquino Abdallah Zrika, assim como Pina, relaciona-se com a necessidade do poeta em não se calar, uma vez que tanto – ou tudo?, novamente aqui se pergunta – já haver sido dito por inúmeras outras vezes. Em Pina já percebemos como a poesia é um ato que extravasa os limites da linguagem, sendo necessária e inevitável para que se (re) diga aquilo que já foi dito, uma vez que é impossível que o poeta se cale, para que o mundo continue a ser criado e recriado através da palavra poética.

Na obra de Abdallah Zrika percebemos também uma evocação desse caráter subversivo da língua, «la lame de la langue/ déchiquette le mot»¹⁹ (Zrika, 2000, p.42), que na poesia dá à palavra novos sentidos, de acordo com o mundo que se quer – que se necessita – criar. O poeta é, para os dois autores aqui relacionados, o ser que insubordina a palavra e, mesmo com ela já tendo sido dita, fá-lo novamente, como se fosse a vez primeira:

personne auparavant n'a dit
le mot qui viendra après
et changera la langue toute entière

toute entière.²⁰ (Zrika, 2000, p. 15)

Essa palavra que virá depois é, de fato, a palavra essencial buscada em ambos autores, a palavra que trará novo sentido ao mundo, que será criadora de novos mundos, mesmo que já dita, ou redita, mas impossível de não ser novamente evocada.

Também a metáfora da porta, aqui convocada por sua pertinência, em Abdallah Zrika relaciona-se com a figura anteriormente mencionada do cemitério, um local que para ele, bem como para Pina, está povoado de outros, de vozes que perfazem sua existência enquanto poeta. Diz Zrika em um texto interessantemente intitulado «La porte de mon intérieur»²¹: «La porte que j'ouvre et ferme aisément dans ma tête est la grande porte du cimetière. [...] La porte qui ouvre le ciel en moi est une grande porte par laquelle peuvent rentrer une dizaine de personnes d'un seul coup»²² (Zrika, 1998, p.25).

¹⁹ Tradução: *a lâmina da língua/ estraçalha a palavra.*

²⁰ Tradução: *ninguém antes disse/ a palavra que virá depois/ e mudará a língua toda/ a língua toda.*

²¹ Tradução: *A porta do meu interior.*

²² Tradução: *A porta que eu abro e fecho facilmente em minha cabeça é a grande porta do cemitério. [...] A porta que abre o céu em mim é uma grande porta pela*

Neste mesmo texto, um pouco mais adiante, o autor traz uma bela imagem – uma memória sua, real ou não? – em que complementa: «Ma mère entrait dans le cimetière et me laissait jouer dehors. J'ai joué devant cette porte comme je joue vraiment devant la porte de notre maison»²³ (Zrika, 1998, p.26). É, assim, muito emblemático perceber essa relação da lembrança da infância, mas também da reflexão sobre a habitação dos outros, dos nossos mortos, nessa metáfora da porta do cemitério, que traduz para ele, de certa maneira, a porta de casa, o regresso à casa, tão pronunciado também em Pina, que no poema «Os tempos não», fala-nos sobre a «pesada paz dos cemitérios»²⁴ (Pina, 2013, p.11).

Quando retomamos, aqui, a menção que Manuel António Pina faz a Abdallah Zrika no momento em que o ouviu em Périgueux, é impossível não indagar qual ou quais teriam sido algumas das leituras feitas por Zrika que tanto pareceram semelhantes à voz poética de Pina, como destacado por ele mesmo. Ao observar, assim, uma das obras analisadas de Zrika para esta dissertação²⁵, permitamo-nos destacar mais um exemplo, com fim elucidativo, em que, surpreendentemente, não só a discussão poética, mas inclusive a temática e as figuras/palavras presentes no texto fazem-nos relacioná-los.

Em um texto intitulado «Le cimetière de Fez»²⁶, após discorrer sobre a cidade em questão, suas cores, sensações, natureza e pes-

qual podem entrar uma dezena de pessoas de uma só vez.

²³ Tradução: *Minha mãe entrava no cemitério e deixava-me brincar do lado de fora. Eu brinquei diante daquela porta como eu brinco verdadeiramente diante da porta de nossa casa.*

²⁴ Do poema «Os tempos não», na obra *Ainda não é o fim nem o princípio do mundo calma é apenas um pouco tarde* (1969).

²⁵ As duas obras delimitadas de Abdallah Zrika foram *Échelles de la métaphysique* e *Petites proses*.

²⁶ Tradução: *O cemitério de Fez.*

soas, vivas e mortas, e sobre como ela mesma é um *zellige*²⁷ de tantas influências, Zrika alça: «Et je connais ce que peuvent faire les platanes au début du soir, et comment tu ouvres bien ta poitrine au calme et à la splendeur du lieu, sans écrire un mot, ici. *Car l'écriture viendra après.*»²⁸ (Zrika, 1998, p.36, grifo nosso).

Manuel António Pina, também, após falar de uma observação a partir de um lugar, o café do molhe, e de questionamentos sobre diversas possíveis circunstâncias e escolhas/caminhos da vida, ressalta:

de pouco me teria
então servido, ou de nada.
Porque estavas inclinada
de um modo tão perfeito

sobre a mesa
e o meu coração batia
tão infundadamente no teu peito
sob a tua blusa acesa

que tudo o que soubesse não o saberia.

*Hoje sei: escrevo*²⁹ (2013, pp. 240-241, grifo nosso)

É deveras peculiar perceber como mesmo as figuras de linguagem, as metáforas e as imagens utilizadas são aqui semelhantes: a percepção do corpo do outro, o afunilamento do olhar, a falta da

²⁷ *Zellige* é um mosaico cerâmico característico da arquitetura marroquina, utilizado frequentemente em paredes, tetos, fontes, mesas, pavimentos, entre outros.

²⁸ Tradução: *E eu conheço o que podem os plátanos fazer ao começo da noite, e como tu abres bem teu peito com calma e ao esplendor do lugar, sem escrever uma palavra, aqui. Porque a escrita virá depois.*

²⁹ Do poema «Café do molhe», na obra *Nenbuma palavra e nenbuma lembrança* (1999).

linguagem para a descrição das intenções, mas, sobretudo, a discussão à qual aqui nos atemos que se relaciona com o *devenir* da palavra.

Para os dois autores, e aqui referenciemos os grifos que fizemos nas citações acima, é só após as diversas percepções e leituras – sejam das outras vozes literárias ou do entorno corriqueiro – que a escritura nasce, e que a voz poética que não se pode calar chega à sua percepção de necessidade de existência e expressão. O *zellige*, multicolorido, torna-se branco pela fusão de todas as cores. «Que vais-je dire? Ai-je vraiment quelque chose à dire?»³⁰ (Zrika, 1998, p.10).

Em Pina e em Zrika, a porta que permite a conexão plural e dissonante com os outros, com os presentes e os antecessores, permite também a transposição dos muros, das pontes, dos intervalos. É através da subversiva característica recriadora da palavra que surge e manifesta-se a possibilidade de que se escreva nesse «depois», que virá, talvez hoje: neste «outrora agora» (Pessoa, 1995, p.96).

Referências bibliográficas

- Dias, S. (2014). *O que é poesia?* Documenta.
- Gandolfi, L. (2016). Manuel António Pina e a preparação da casa. *Revista Colóquio/Letras*, (192), pp. 136-143.
- Gusmão, M. (2010). Da condição paradoxal da poesia. In M. Gusmão, *Tatuagem e Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas* (pp. 136-151). Assírio & Alvim.
- Laâbi, A. (2005a). Abdallah Zrika. In A. Laâbi (Org.), *La poésie marocaine de l'Indépendance à nos jours: anthologie* (pp. 255-260) (2ª ed.). La Différence.
- Laâbi, A. (2005b). Introduction. In A. Laâbi (Org.), *La poésie marocaine de l'Indépendance à nos jours: anthologie* (pp. 7-22) (2ª ed.). La Différence.
- Lage, R. (2016). *Manuel António Pina*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Lourenço, E. (2016). «Presença» ou a contra-revolução do modernismo português? In: E. Lourenço, *Obras completas de Eduardo Lourenço, III: Tempo e Poesia* (pp. 145-160). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Martelo, R. M. (2014). Chegar um pouco tarde: Manuel António Pina, o poeta e a poesia. In I. Margato (Org.), *Políticas da ficção* (pp. 299-311). Editora UFMG.

³⁰ Tradução: *Que vou dizer? Tenho mesmo qualquer coisa a dizer?*

- Pessoa, F. (1995). Pobre velha música. In F. Pessoa, *Poesia* (p. 96) (15ª ed.). Ática.
- Pina, M. A. (2016). *Dito em voz alta: entrevistas sobre literatura, isto é, sobre tudo*. Documenta.
- . (2013). *Todas as palavras: poesia reunida* (3ª ed.). Assírio & Alvim.
- Sáez Delgado, A. (2017). Manuel António Pina, o poeta sonhado. In E. Rodrigues & R. Sousa (Org.), *A Dinâmica dos olhares: cem anos de literatura e cultura em Portugal* (pp. 995-1002). Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Santos, I. F. (2004). *A poesia de Manuel António Pina: o encontro do escritor com o seu silêncio*. Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa.
- Zrika, A. (1998). *Petites proses*. L'Escampette.
- . (2000). *Échelles de la métaphysique*. L'Escampette.

(Página deixada propositadamente em branco)

**CONTRA UMA ESCRITA AUTORITÁRIA:
A VALORIZAÇÃO DO LEITOR EM JOSÉ CARDOSO
PIRES E ELIO VITTORINI**

**AGAINST AN AUTHORITARIAN WRITING:
THE VALORIZATION OF THE READER IN JOSÉ CARDOSO
PIRES AND ELIO VITTORINI**

Gabriella Campos Mendes

Universidade de Coimbra,
Centro de Literatura Portuguesa,
Faculdade de Letras

<https://orcid.org/0000-0003-1871-1743>

RESUMO: Neste artigo pretendemos demonstrar conceitos descritos pelo autor italiano Elio Vittorini que foram postos em prática pelo escritor português José Cardoso Pires – e fundamentais na teorização daquilo que virá a ser lido como uma postura ética quanto à sua escrita literária. Para tanto, viremos confrontar duas versões de um mesmo texto: o artigo «Conversando com o homem a propósito dos outros», publicado na *Gazeta Musical e de todas as artes* em 1959, em que José Cardoso Pires discorre sobre seu encontro com Elio Vittorini em 1958; e a sua renovada versão, publicada sob o título «Conversações com o homem a propósito dos outros», que é um dos ensaios que integram a obra *E agora, José?*, de 1977. Além disso, visamos apontar questões centrais da obra cardoseana que parecem responder a problemas que Vittorini levanta no seu *Diario in Pubblico*, texto que o autor italiano oferece-lhe no referido

encontro de 1958. Assim, este trabalho busca apresentar pontos de viragem do pensamento ideológico subjacente à escrita literária de José Cardoso Pires entre 1958 e 1968; e correlacioná-los com as teorizações sobre literatura e política promovidas por Elio Vittorini no *Diario in Pubblico* em suas sucessivas edições. Articulação esta que, por sua vez, pode ser catalogada através da comparação entre os fragmentos textuais (compilados no ensaio de 1977) datados de diferentes anos e a versão original do artigo de 1959. Finalmente, visamos assinalar a relevância do pensamento do autor italiano para a renovação do *sóciocódigo* literário português da pós-modernidade.

Palavras-chave: literatura portuguesa, teoria literária, teoria política, José Cardoso Pires, Elio Vittorini.

ABSTRACT: In this article we intend to demonstrate concepts described by the Italian author Elio Vittorini that were applied by the Portuguese writer José Cardoso Pires – and fundamental in the theorization of what will be understood as an ethical posture regarding his literary writing. To this end, we will confront two versions of the same text: the piece «Conversando com o homem a propósito dos outros», published in *Gazeta Musical e de todas as artes* in 1959, in which José Cardoso Pires talks about his meeting with Elio Vittorini in 1958; and its renewed version, published under the title «Conversações com o homem a propósito dos outros» which is one of the essays that integrate the 1977 work *E agora, José?*. Furthermore, we aim to point out central issues in the Cardosean work which seem to respond to problems that Vittorini raises in his *Diario in Pubblico*, a text that the Italian author offers him at the aforementioned 1958 meeting. Thus, this paper seeks to present turning points in the ideological thought underlying the literary writing of José Cardoso Pires between 1958 and 1968; and correlate them with the theorizations on literature and politics promoted by Elio Vittorini in *Diario in Pubblico* in its successive editions. This articulation, in turn, can be catalogued through the comparison between textual fragments (compiled in the 1977 essay) dating from different years and the original version of the 1959 article. Finally, we aim to point out the relevance of the Italian author's thought for the renewal of the Portuguese literary *socio-code* in the post-modernity.

Keywords: portuguese literature, literary theory, political theory, José Cardoso Pires, Elio Vittorini.

«Como escritor, José Cardoso Pires pertence à geração de Augusto Abelaira e de Urbano Tavares Rodrigues, ou seja, aquela que, na década de 50, procura alargar e renovar as referências temáticas do neorrealismo, sem rutura com ele.»¹ Esta definição de Carlos Reis para a obra cardoseana (ou pelo menos para sua primeira fase) destaca o inevitável processo neorrealista, cujo caráter estrito dos seus primeiros anos já não poderia vigorar numa realidade muito distinta daquela em que surgiu o *Gaibéus*, de Alves Redol, em 1939.

A produção cardoseana inicia-se em 1946, em um tempo em que, nas palavras de Mário Dionísio, «o cabo já estava dobrado e a viagem [neorrealista], sem mudar de rumo, experimentava já novas artes de navegar» (1990, p.15)². Estas novas artes referem-se sobretudo a opções formais e a inventividade e liberdade criativas na elaboração da narrativa. Na ficção cardoseana destaca-se, em especial, a «revogação de procedimentos técnicos que a narrativa realista instituía», através, sobretudo, de um registo lacunar e sem a exigência de um fecho para as histórias, como define Ana Isabel Serpa (2017, p.38).

No entanto, para além de uma constatação simples da tentativa de reelaboração de estilo, defendemos que esta característica revela um princípio ético crucial na escrita cardoseana, que é a valorização do leitor, cujo objetivo será a conformação de uma literatura revolucionária coerente com a noção de arte revolucionária

¹ Carlos Reis em: <http://dp.uc.pt/conteudos/corpus-de-ficcionistas-a-a-z/item/794-pires-jose-cardoso> [Visualizado a 05/10/2021].

² Prefácio de Mário Dionísio para a 8ª edição de *O Anjo Ancorado*.

defendida pelo autor. Este facto faz-se verificar pelo processo de intensificação que sofre ao longo do seu percurso literário, também constatável nas afirmações de cariz ideológico feitas pelo autor em textos não-literários.

Demonstramos com um caso exemplar: o artigo «Conversando com o homem a propósito dos outros», de 1959, alterado e republicado sob o título «Conversações com o homem a propósito dos outros» em 1977, na célebre coletânea de textos de José Cardoso Pires intitulada *E agora, José?*.

Se o texto original tinha o carácter de relato com comentários sobre as conversas entre Cardoso Pires e Elio Vittorini no verão de 1958, posteriormente, assume um viés ensaístico. É uma reescritura que, além de incorporar os elementos derivados de um segundo encontro com Vittorini, repensa aspetos daquilo que havia sido anteriormente dito e analisa fragmentos do *Diario in Pubblico*, que o autor italiano lhe oferecera naquela ocasião. Trazemos um fragmento do texto original em italiano:

Io penso che sia molta umiltà essere scrittore. Lo vedo come fu in mio padre, ch'era maniscalco e scriveva tragedie, e non considerava il suo scrivere tragedie di più del suo ferrare cavalli. Anzi, quando era a ferrare cavalli, mai accettava che gli dicessero: «Non così, ma così. Tu hai sbagliato». Guardava coi suoi occhi azzurri, e sorrideva o rideva; scuoteva il capo. Ma quando scriveva dava ragione ad ognuno per qualunque cosa. [...] Era molto umile nel suo scrivere; diceva di prenderlo da tutti; e cercava, per amore del suo scrivere, di essere umile in ogni cosa: prendere da tutti in ogni cosa. (Vittorini, 2016, p. 163)

Cardoso Pires, por sua vez, interpreta tal princípio de humildade na escrita da seguinte forma: «Humildade aqui quer dizer, para mim: *consciência de um complexo ofício individual* que não

é mecânico, não dispõe de preceitos fixados, e que, por amor da sua própria função, leva à exigência de descobrir o significativo no mais apagado acontecimento.» (1959, p.252, itálico nosso). Esta interpretação seria reforçada pela conclusão do texto, que se vale de uma fala atribuída a Vittorini e seria a tradução de um dos fragmentos do *Diário*, nomeadamente, «Fundamentos da Literatura – fé na palavra». Cita-se:

Cada homem espera hoje em dia que uma palavra, uma só palavra talvez, possa transformar a substância das coisas. O nosso século demonstra que isso é possível porque uma assinatura, um discurso, já têm transformado os destinos de milhões de pessoas. O escritor, mais do que ninguém, deve empenhar-se em valorizar as palavras, dar-lhes crédito e vida. É isso o nosso ofício, a nossa tarefa. (Pires, 1959, p. 253)

Ambos os trechos refletem a noção já defendida de que a valorização da palavra é inalienável trabalho do escritor, que não parte – nem deve partir – de *preceitos fixados*. Isto, por si, já demonstra a superação de questões basilares do Neorrealismo, a exemplo das propostas linhas de orientação para escrita de uma literatura de/para a revolução. No entanto, o confronto com a versão atualizada do texto (revisto e alterado nos anos de 62, 73 e 76)³ demonstra ainda maior aprofundamento em relação à tarefa do escritor e à interpretação do conceito de humildade que deve ser adotada por ele.

Sobre o exemplo do fragmento «Fundamentos da Literatura», a citação sobre a «nossa tarefa» – isto é, a tarefa do escritor – atribuída a Vittorini na versão original – é totalmente suprimida do ensaio de 76. Cremos que isto ocorre, fundamentalmente, por uma reavaliação daquilo que significa a expressão «fé na palavra». Para

³ Referimos apenas às inclusões de fragmentos datadas no próprio texto.

compreendermos tal fenómeno, é preciso, inicialmente, confrontar a tradução com o texto original de Vittorini:

FONDAMENTI DELLA LETTERATURA: FEDE NELLA PAROLA

È in ogni uomo di attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo con assiduità e fermezza. È ormai nel nostro mestiere, nel nostro compito. È fede in una magia: che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto a ogni indagine. Ma è l'ottimismo che se ne va sempre per ultimo, e che dunque serve, sovente, di più lungo aiuto. (2016, pp. 289-290, maiúsculas do autor)

Para Vittorini, é nítido que esta profissão de fé está no poder da palavra que é a matéria de trabalho do escritor, cujo labor produz a forma de arte a que chamamos literatura. A palavra como elemento de artisticidade seria aquela com maior potencial de aproximação a uma possível verdade (ainda que inalcançável); verdade esta totalmente inacessível por meios estritamente racionais e metodológicos porque, mesmo a literatura, estaria acerca desta verdade, mas nunca a desvelaria em termos absolutos: o adjetivo cercaria a verdade; o advérbio recuperaria o segredo subtraído. Em nenhum destes casos, no entanto, a palavra acede a uma pretensa verdade absoluta, tampouco transforma efetivamente a realidade que circunscreve o texto literário. É a partir deste movimento de tentativa de aproximação do intangenciável que residiria, essencialmente, a ideia de fé.

Deste modo, a afirmação do jovem Cardoso Pires de que «nosso século demonstra que isso é possível porque uma assinatura, um discurso, já têm transformado os destinos de milhões de pessoas» valer-se-ia do emprego da «palavra» num sentido lato, que abrangeiria tanto uma assinatura quanto um discurso político, enquanto a

palavra da fé só poderia ser aquela da literatura. Além disso, esta conotação em que a palavra de facto materializasse a transformação da substância das coisas, afasta o princípio da fé, que reside, essencialmente, na crença naquilo que não se materializa, caso contrário estaríamos no domínio da observação científica. Esta ideia do artigo de 1959 é posteriormente revista e a separação entre o conceito de palavra para o escritor e para o político é assimilada e descrita pelo autor, como explicita no *Discurso entre irmãos*, de 1964:

Este desfasamento salutar entre o narrador de uma sociedade e os valores morais que ela pratica não significa necessariamente uma incompatibilidade. Irá a esse extremo, não digo que não; poderá mesmo transformar-se em protesto integral; em oposição, em ruptura ou manifesto – mas para isso é preciso que a razão do Estado se desumanize ao ponto de perder a fé na palavra para se afirmar como aparelho. Até lá o que dessincroniza as duas análises – a do escritor e a do político – é e será sempre o coeficiente crítico e «intuitivo» que orienta uma e o realismo utilitarista que submete a outra. (Pires, 1997, p. 21)

Neste exemplo, o autor refere que a afirmação da literatura como aparelho, a exemplo de uma literatura de manifesto, significa precisamente a perda de fé na palavra e uma tentativa utilitarista de arregimentá-la. Deste modo, José Cardoso Pires apresenta, na literatura portuguesa, um problema essencial da arte de compromisso amplamente debatido por ele e por Vittorini: a ideia de que não há literatura revolucionária sem uma forma revolucionária, que superasse os métodos do Novecentos⁴ e não tivesse um programa ideológico como *thelos* e *a priori*, mas que se constituísse como uma

⁴ Para um estudo aprofundado sobre este tema referimos a obra de Clelia Bettini – *Apocrife Contee: Cardoso Pires, Faulkner, Vittorini e il neorealismo portoghese*.

«transmissão espontânea e individualizada da experiência colectiva» (Pires, 1997, p.49). Neste sentido completa:

[Vittorini] Dizia que a arte sempre se mostrou menos contingente do que todas as ideologias e mais forte do que todas as alienações que lhe são contemporâneas, e que isso aconteceu na medida em que o engajamento natural do artista, o seu impulso de justiça, superava as circunstâncias do engajamento que se lhe pedia ou que lhe era imposto «Foi sempre assim que a arte se tornou revolucionária», resumia. (Pires, 1997, p. 49)

Sobre a ideia de humildade no ofício, por sua vez, Cardoso Pires altera por completo sua primeira interpretação de 1959, de modo que o engajamento do artista seja visto como uma atitude colaborativa. Se antes a humildade estava na «consciência de um complexo ofício individual» e na «exigência de descobrir o significativo no mais apagado acontecimento», no texto revisto, humildade querera dizer:

«disponibilidade», parece-me; disponibilidade para o diálogo – a consciência, afinal, do que há de complexo e subjectivo numa comunicação que não se fabrica por preceitos fixados; que é individual e se destina *aos outros* e que, logo, irá ser recriada por alguém – o leitor. (1997, p. 45, itálico do autor)

Mantém-se a noção de uma produção que não parte de preceitos fixados, mas alteram-se elementos fundamentais. O ofício individual transforma-se numa construção dialógica, em que o escritor não terá como tarefa a descoberta ou o esclarecimento –resquícius românticos do Novo Humanismo. O leitor, portanto, deixa de ser um destinatário abstrato e passa a ser um coautor, igualmente responsável pela obra, que resulta do diálogo entre estas duas partes. Esta comparticipação na criação da obra seria uma resposta a uma

atitude que Vittorini e Cardoso Pires afirmam condenar: a postura autoritária da literatura. Pires parafraseia o autor italiano do seguinte modo para explicar tal conceito:

«O que eu condeno é a estrutura autoritária da literatura. O autoritarismo, por exemplo, dos naturalistas quando descreviam a realidade ou a posição omnisciente que eles assumiam quando contavam. Transformavam o prazer estético numa espécie de prazer místico, e isso felizmente já não pega. O leitor já não recebe um texto como se fosse uma bíblia ou então sente-se marginalizado. *Sente-se consumido pelo autor. Em vez disso prefere recebê-lo como um projecto. Exacto, um projecto onde ele, no papel de leitor, é convocado a criar a sua ideia unitária do que leu. Correcto?»⁵* (Pires, 1997, p. 45, itálico nosso⁶)

Se, no caso naturalista, é possível dizer que o leitor sente-se sufocado pela impossibilidade de questionar a realidade que se apresentava (Vittorini, 2016, p.410), não muito diferente será o problema neorrealista. Sua aproximação com o Realismo e o Naturalismo dá-se exatamente nos procedimentos narrativos e representativos; isto quer dizer: a narrativa neorrealista norteava-se pelos objetivos de comunicabilidade e acessibilidade, recorrendo a sistemas de representação já conhecidos do grande público, utilizando o sistema de representação e de narração do Realismo e do Naturalismo como

⁵ As aspas foram mantidas como se apresentam no texto original, em que Cardoso Pires dá a entender que está a citar Vittorini.

⁶ O trecho em itálico refere-se a um acréscimo de José Cardoso Pires ao fragmento de Vittorini que virá a integrar o *Diário* em 1967. O conceito de texto como projeto, portanto, é uma sugestão de Cardoso Pires que não foi proposta de facto – como aparenta – por Vittorini. O texto do autor italiano teria como foco demonstrar o confronto entre as tensões racional e afetiva que subjazem à literatura ocidental (Bettini, 2011, pp.194-195).

bases estéticas, deles divergindo apenas por seu viés ideológico (Martelo, 1998, p.24).

Esta postura é declarada, sobretudo, em textos doutrinários do neorrealismo, que exemplificamos com o argumento de Armando Bacelar: «Que o artista use de todos os processos técnicos, mas que use deles sem espalhafato nem exibicionismo, não para mostrar a complexidade do seu engenho mas para facilitar a compreensão mais perfeita e imediata das obras de Arte pelo público.» (*apud* Reis, 1983, p.59). Este trecho, do artigo *A arte e o público*, veiculado pela revista *Vértice* demonstra com rigor a intenção de *Aufklärung* de uma vertente – maioritária – do neorrealismo militante, nos termos de Carlos Reis, que é reiterada por outras publicações do periódico, como as *Cinco notas sobre forma e conteúdo*, de António Vale⁷.

Cardoso Pires, por sua vez, vai na contramão desta vertente neorrealista ao endossar os ideais de renovação, seguindo uma linha teórica muito semelhante ao pensamento delineado por Elio Vittorini. A proposta de uma escrita não-autoritária é evidente no próprio percurso da escrita literária cardoseana⁸, porém destacamos um trecho de sua *Memória Descritiva* – especificamente sobre sua técnica de narração – para reforçar como a atitude colaborativa com o leitor, core de uma viragem ideológica e mudança de perspectiva, é deliberadamente consubstanciada pelo autor:

Por mim, no que toca ao modo de narrar, prefiro correr o risco de jamais atingir o ponto impreciso da clareza a pecar por excesso, ultrapassando-a. Das duas faces desastrosas do gume a última parece-me a pior porque resvala para um tom impositivo

⁷ Pseudónimo de Álvaro Cunhal.

⁸ Note-se, por exemplo, a diferença na liberdade de interpretação do leitor entre seus primeiros escritos, como *Os Caminheiros* e a vertigem que constitui a leitura de obras como *O Delfim*.

que anula os valores da sugestão e impede a leitura de se tornar em si mesma uma segunda criação. (1997, p. 100)

No que diz respeito à postura de intervenção neorrealista, portanto, verifica-se que o objetivo transformador atua de forma vertical, de modo que esta literatura tenha valor pedagógico e que possa instruir os leitores sobre a questão proletária para que a revolução possa ser feita. Assim, a utilização de processos associados a uma escrita *reacionária*, ainda que sua intenção fosse revolucionária, resulta em uma contradição entre a teoria e a prática. Não surpreende, portanto, que o leitor frequentemente seja tratado como um elemento que precise passar por uma certa catequese – e não seja propriamente visto como um camarada, cujo papel na construção da obra também é ativo – uma vez que a função do escritor seria a de esclarecimento. Sua escrita não-autoritária, portanto, que confere protagonismo ao leitor, coloca-o como sujeito, de modo que se aproprie da narrativa, tornando um processo revolucionário o próprio ato de leitura.

Outrossim, é possível dizer que a própria assimilação, por José Cardoso Pires, do texto de Elio Vittorini é uma forma de materializar a tese defendida pelo próprio ensaio. O confronto entre o *Diario in Pubblico* e as «Conversações com o homem a propósito dos outros» comprovam que as citações de Vittorini raramente são idênticas ao texto original: são reorganizadas; ganham acréscimos; são transpostas para o discurso direto mesmo quando proferidas depois do encontro entre os autores. Cardoso Pires, leitor de Vittorini, permite-se colaborar na recriação do texto que leu e até alterá-lo deliberadamente, como demonstramos com um exemplo peculiar:

«Penso que ser escritor exige acima de tudo humildade. Lembro-me do exemplo do *meu avô* que era ferrador e escrevia tragédias. Quando tratava de cavalos nunca ligava a opiniões, mas

acerca do que escrevia escutava quem fosse...». Sublinhei isto no *Diario in Pubblico* que ele me ofereceu no dia em que cheguei. (Pires, 1997, pp. 44-45, itálico nosso)

Como anteriormente exposto, no texto de Vittorini, ferrador era o pai, não o avô. Poderia Cardoso Pires, o minucioso, ter cometido um erro tão flagrante? Recorremos ao artigo jornalístico de 1959, no qual consta:

«Penso que ser escritor exige muita humildade. Vejo isso no exemplo de *meu pai* que era ferrador e escrevia tragédias. Enquanto tratava de cavalos não ligava a opiniões. Mas quando escrevinhava ouvia quem quer que fosse...». Sublinhei isto no *Diario in Pubblico* que Vittorini me ofereceu há pouco. (Pires, 1959, p. 252, itálico nosso)

O cuidado de Cardoso Pires em reelaborar o texto inicial é claro. Corrige «ofereceu há pouco» por «ofereceu no dia em que cheguei» para estar de acordo com a atualização do texto; substitui termos como «escrevinhava» por «escrevia» ou «escutava» por «ouvia», entre outras opções de estilo. A alteração de «pai» para «avô», portanto, é rigorosamente intencional e, mesmo que, à primeira vista, fosse indiferente para o sentido geral do texto, mostra que o autor não vê problemas em colorir o texto que cita com as suas próprias tintas.

Finalmente, a afinidade entre o pensamento de José Cardoso Pires e Elio Vittorini está sedimentada e documentada, bem como a sua mudança e ampliação. Vittorini vê o *Diario in Pubblico* do seu pensamento passar por sucessivas revisitações em edições que crescem ou alteram textos nele presentes: em 1957, 1961, 1967, 1970, 1976, 1980. Também o fez José Cardoso Pires em *E agora, José?*, a burilar um desprezioso artigo de jornal sobre o encontro com o autor italiano em 1958 e transformá-lo num ensaio que expõe

questões fundamentais da sua própria «caligrafia moral». Ambos tão vivamente contrários a uma escrita autoritária que permitiram aos seus próprios textos públicos viverem tantas revoluções.

Referências bibliográficas

- Bettini, C. (2011). *Apocrife contee: Cardoso Pires, Faulkner, Vittorini e il neorealismo portoghese*. Protagon Editori.
- Dionísio, M. (1990). Uma pequena grande história. In J. C. Pires, *O Anjo Acorado*. Dom Quixote.
- Martelo, R. M. (1998). *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Campo das Letras.
- Pires, J. C. (1997). *E agora, José?*. Dom Quixote.
- . (1959). Conversando com o homem a propósito dos outros. *Gazeta Musical e de todas as Artes*, (96), pp. 252-253.
- Reis, C. (1983). *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Almedina.
- Serpa, A. I. (2017). *A narrativa de José Cardoso Pires: Personagem, tempo e memória*. Chiado Editora.
- Vittorini, E. (2016). *Diario in Pubblico*. Bompiani.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A EXCENTRICIDADE DA PERSONAGEM
«TRABALHADORA»: O CASO MOLERO**

**THE ECCENTRICITY OF THE “WORKER” CHARACTER:
THE MOLERO CASE**

Valeria Tocco

Università di Pisa,
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica
<https://orcid.org/0000-0002-2776-2094>

RESUMO: A despeito da sua notoriedade, o romance de Dinis Machado *O que diz Molero* (1977) não gozou da devida atenção por parte da crítica, que lhe tem dedicado apenas algumas rápidas palavras no âmbito da mais geral reflexão sobre o desenvolvimento diacrónico do romance pós-revolucionário português (Seixo, Eminescu, Real, Reis, Lourenço). Todavia, como demonstrou o trabalho proposto por ocasião do projeto de investigação (Universidade de Pisa, 2017-19) *Para uma nova antropologia da personagem literária. Sobrevivência do modernismo e do realismo (1945-hoje)*, Dinis Machado consegue construir, na dialética entre as categorias de narrador e de personagem, um original jogo diegético em que todas as personagens são ao mesmo tempo protagonistas e narradores, participando na construção do *plot* (mas existirá um verdadeiro *plot* no romance?) e, ao mesmo tempo, assistindo como espetadores aos mesmos acontecimentos narrados. Esta intervenção visa, (tendo em conta as teorizações de, entre outros, Debenedetti, Forster, Genette, Woloch), discutir especialmente o «espaço-personagem» (Woloch) dedicado por Dinis

Machado a Molero ao longo da narração no «sistema-personagem» do romance, isto é, na sua interação com as outras *personae* da narração; e paralelamente averiguar e descrever a função estrutural de Molero na construção narrativa do romance inteiro.

Palavras-chave: teoria da personagem literária, romance português do século XX, Dinis Machado, Alex Woloch.

ABSTRACT: Despite its notoriety, Dinis Machado's novel *O que diz Molero* (1977) has not received the attention it deserves from critics, who have only devoted to it a few brief words within the more general reflection on the diachronic development of the Portuguese post-revolutionary novel (Seixo, Eminescu, Real, Reis, Lourenço). However, as demonstrated by the contribution proposed on the occasion of the research project *Towards a New Anthropology of the Literary Character. Survival of Modernism and Realism (1945-today)* (University of Pisa, 2017-19), Dinis Machado manages to build, in dialectics between the categories of narrator and character, an original diegetic game in which all characters are at the same time protagonists and narrators: they participate in the construction of the plot (but will there be a real plot in the novel?) and, at the same time, watch the same narrated events as spectators. This intervention (taking into consideration the theorizations of, among others, Debenedetti, Forster, Genette, Woloch) aims to discuss especially the «character-space» (Woloch) dedicated by Dinis Machado to Molero along the narration in the «character-system» of the novel, in his interaction with the other *personae* of the narration. This contribution aims also to investigate and describe Molero's structural function in the narrative construction of the whole novel.

Keywords: theory of the literary character, XXth century Portuguese novel, Dinis Machado, Alex Woloch.

Todos sabemos que Dinis Machado (1930-2008) foi jornalista desportivo, tradutor, guionista para cinema e televisão, redator de revistas de banda desenhada e escritor; que com o pseudónimo de

Dennis McShade assinou afortunados livros policiais (*Mão direita do Diabo*, 1967; *Requiem para D. Quixote*, 1967; *Mulher e arma com guitarra espanhola*, 1968) cujo protagonista era um assassino chamado Peter Maynard (nome inspirado no de Pierre Menard criado por Borges). Sabemos ainda que com o seu próprio nome propôs ao público leitor *Discurso de Alfredo Marceneiro a Gabriel García Márquez* (1984) e *Reduto quase final* (1989). Mas, acima de tudo, sabemos que Dinis Machado ficou na história das literaturas de língua portuguesa por causa de *O que diz Molero*, romance que, publicado em 1977, foi imediatamente um sucesso estrondoso, gozando de bem cinco reedições logo no ano da sua publicação.

A despeito da sua notoriedade, todavia, o romance de Dinis Machado não gozou da devida atenção por parte da crítica acadêmica, que lhe tem dedicado apenas algumas rápidas palavras, no âmbito da mais geral reflexão sobre o desenvolvimento diacrónico do romance pós-revolucionário português (Eminescu, 1983; Lourenço, 1993; Seixo, 1986; Reis, 2005 e Real, 2012). Todavia, como já mostrei no trabalho proposto no âmbito do projeto de investigação *Para uma nova antropologia da personagem literária. Sobrevivência do modernismo e do realismo (1945-hoje)* da Universidade de Pisa (2017-19), Dinis Machado consegue construir, na dialética entre as categorias de narrador e personagem, um original jogo diegético em que todas as figuras são ao mesmo tempo protagonistas e narradores, participando na construção do *plot* (mas existirá um verdadeiro *plot* no romance?) e, ao mesmo tempo, assistindo como espetadores aos mesmos acontecimentos narrados (Tocco, 2020).

O projeto de investigação – coordenado pelo saudoso colega e amigo Arrigo Stara, que partiu tão cedo desta vida em 2017, e levado a cabo sob a orientação de Raffaele Donnarumma – visava, partindo das reflexões críticas do próprio Arrigo Stara (Stara, 2004), fornecer uma síntese das perspectivas teóricas e operativas para a análise da personagem literária no romance contemporâneo, pois,

como muitos críticos já constataram, «a multiplicidade de estudos sobre a descrição [da personagem] indicia a potencial lacunaridade dos mesmos» (Vieira, 2014, p.124). Para este fim, foi elaborada uma ficha¹ com quase tantas entradas quantas as várias perspetivas descritivas da personagem de ficção têm sido assumidas, ao longo da história da reflexão crítica, sobre a questão (entre outros, Forster, 1927; Debenedetti, 2016 (1970); Genette, 1983 e Woloch, 2003), para verificar se, como e até que ponto tivesse mudado o processo de elaboração da personagem literária entre a segunda metade do século XX e os anos decorridos do século atual. Na ficha são contempladas várias entradas a preencher, divididas entre Identidade anagráfica; Identidade-tempo-espaço no qual se move a personagem; Identidade psíquica e física; Comparação com o *homo sapiens*; Papel, modalidade, voz da personagem; Maneiras de representação da personagem; Identidade ética; Identidade dianoética; Relação com o enredo; Personagem e destino.

A intervenção que se propõe agora visa, pois, partindo das considerações solicitadas pela «ficha da personagem» acima referida, discutir especialmente o «espaço-personagem» (Woloch, 2003) dedicado por Dinis Machado a Molero, ao longo da narração, no «sistema-personagem» do romance, isto é, na sua interação com as outras *personae* da narração; e paralelamente averiguar a função estrutural do próprio Molero, na construção do romance inteiro, enquanto personagem e narrador.

De facto, no caso de *O que diz Molero* e, mais em geral, do romance que podemos apelidar de «pós-moderno», é interessante concentrar a atenção sobre a entrada da ficha que se interroga sobre a «Relação da personagem con o enredo», pois é justamente essa relação que nos anos Sessenta é debatida e posta em causa,

¹ Pode-se consultar o data-base até agora implementado na página <http://archivio-stara-homofictus.fileli.unipi.it/>.

nas propostas desconstrucionistas do *nouveau roman*: na produção romanesca dos anos Sessenta, a dissolução da personagem antropomórfica, estuada na tradição de tipo realista, abala a tradicional construção do discurso narrativo, excluindo e expelindo a própria personagem do centro da narração. Seria só a partir dos anos Oitenta, como notou Miguel Real, que na literatura portuguesa a personagem voltou a ter o seu papel funcional dentro da narração, com o retorno a um novo tipo de realismo: Real identifica na produção romanesca de 1980-1999 uma tendência para a «modernização europeia do romance português por via dos autores emergidos nestas duas décadas, recuperando o estilo realista» (Real, 2012, p.78) e identifica na publicação de *Hotel Lusitano* de Rui Zink (1986), ironicamente crítico em relação ao estruturalismo e ao desconstrutivismo, o recomeço do «domínio do realismo na literatura portuguesa» (Real, 2012, p.92). Talvez, porém, possamos retrodatar essa tendência a 1977, com o romance aqui em apreço – ou, pelo menos, podemos considerar *O que diz Molero* um elo fundamental na passagem do experimentalismo desconstrutivista ao novo realismo.

As perguntas apresentadas na ficha eram: 1) Qual é a relação entre a representação da personagem e o espaço destinado à ação?; 2) A personagem colabora no enredo? É trabalhadora ou excêntrica?²; 3) Quanto é o espaço-personagem?

Estas perguntas foram inspiradas, em particular, pela teorização sobre personagens secundárias que Alex Woloch apresentou em

² Alex Woloch (2003, p.25), individua «two pervasive extremes of minoriness within the nineteenth-century novel: the worker and the eccentric, the flat character who is reduced to a single functional use within the narrative, and the fragmentary character who plays a disruptive, oppositional role within the plot. (...) In one case, the character is smoothly absorbed as a gear within the narrative machine, at the cost of his or her own free interiority; in the other case, the minor character grates against his or her position and is usually, as a consequence, wounded, exiled, expelled, ejected, imprisoned, or killed (within the discourse, if not the story)». É neste sentido de personagem que colabora no desenvolvimento da história e personagem que ao mesmo desenvolvimento da história se opõe que usamos as categorias de Woloch.

2003, estudando a dinâmica entre as várias figuras nos romances realistas de finais de Oitocentos. Para Woloch, de facto, o espaço concedido a um número cada vez maior de personagens acessórias («periféricas», «minoritárias») que acabam por competir com o protagonista (o «centro» da narração), naqueles romances, não só se tornou um elemento narrativo característico para o funcionamento do enredo, mas até reproduzia, de certo modo, as relações de força na sociedade de finais do século (Woloch, 2003, p.30). A atenção sobre personagens secundárias que o romance realista de finais de Oitocentos impõe ao leitor, do ponto de vista seja da sua descrição antropomórfica seja do seu papel estrutural na história, alargando a plateia de figuras ficcionais, reconfigura o espaço de cada uma no enredo e problematiza a função de cada uma na economia narrativa do inteiro romance. Assim, os conceitos de «sistema-personagem» e «espaço-personagem» tornam-se centrais na apreciação estrutural e referencial das obras. Se Woloch «invita ad avvicinarsi all'opera narrativa come a una realtà aperta, uno spazio dinamico percorso da relazioni che, tutte insieme, contribuiscono a costruire il racconto» (Zangari, 2012, p.33), se efetivamente «the character's referential personality – the unique sense and abiding impression that the character leaves us with – emerges in-and-through, not despite, his textual position and the descriptive configuration that flows out from this position» (Woloch, 2003, p.12), então é plausível usar as categorias encontradas pelo crítico para descrever o romance de finais do século XIX para com elas analisar, também, as dinâmicas das personagens noutras épocas literárias. E – como dizia anteriormente – esta perspectiva demonstrar-se-á particularmente fecunda quando analisarmos realizações romanescas que, opondo-se à dissolução da personagem propalada pelo *nouveau roman*, percorrem outras vias de representação das figuras de ficção, recuperando estratégias de tradição realista numa forma não completamente mimética, mas antes – diria – «ilusionística», nunca esquecendo a

intrínseca e iniludível natureza de «ser de papel», que é própria de toda e qualquer personagem literária (Stara, 2004, p.22).

De entre as narrativas da literatura portuguesa da segunda metade do século XX, e, especificamente, do pós-25 de abril, *O que diz Molero* (1977) representa um verdadeiro desafio, pois é um texto complexo do ponto de vista da descrição da personagem e da sua relação com a fábula, com a própria narração, com as outras personagens. Neste romance, definido «um livro-chave do nosso tempo», um «iceberg» ou fenómeno profético (Lourenço, 1993, p.281), «um livro muito importante, porque escrito de maneira diferente» (na opinião de Lobo Antunes que se encontra em Gomes, 1993, p.137), nota-se uma vontade de ultrapassar a concepção daquilo que foi chamado «personagem-partícula», ou «anti-personagem» (Debendetti, 2016, p.40), para retornar à centralidade da própria figura de ficção. Todavia, esse retorno não é empreendido pela reproposta duma figuração tradicional, duma personagem-homem, dum *homo fictus*, na sua apresentação referencial e na sua colocação convencional no enredo.

O romance, de facto, apresenta um «sistema-personagem» super-lotado, composto por inúmeras personagens secundárias (expressionalmente caricaturais na maioria dos casos) que apinham a narração: e é exatamente essa estratégia de redundância das *figurae* que, suscitando mesmo assim – através de alguns detalhes referenciais – a ilusão da realidade, provoca o efeito de estranhamento e de destruição do efeito de realidade de cunho tradicional. Não é por acaso que o próprio Dinis Machado admitia, numa entrevista:

Quando fiz o Molero, a Marília [sua primeira mulher, entretanto falecida] foi a primeira que ouviu. Depois chamei os meus amigos lá a casa, os sete, e fiz a leitura do Molero. Ó pá, esses somos nós, mas como é que tu conseguiste fazer uma coisa tão nossa? Identificaram-se completamente. (Ribeiro, 2007)

Nas aventuras a que o Rapaz participa e que Molero descreve no seu relatório, desfila um ror de tipos sócio-culturais que, privados do seu nome anagráfico, são identificados através de diminutivos ou alcunhas «falantes», como Zuca, Bertinho Ranhoso, Peida Gadocha, Pé-de-Cabra, Gil Penteadinho, Bexigas Doidas, Lucas Pireza, Metro-e-Meio, Tonecas Arenas, Peito-Rente, Miquelina Fortes, Marca-passo, Aranhão, Raul Pechisbeque, Vovô Rasmungas, Bigodes Piaçaba, Maria Bicharoco, Zeferino Torrão de Alicante, Padeirinha, Joca Farpela, Zeca Trampa, Douglas Fazbancos, Chico Dominó, Marocas Papa-Milhas, Mafalda Capoeira, Tó Peneiras, João Azeiteiro, Joaquim Navalhinhas, o Vampiro Humano, o Eremita das Mãos Frias, etc. E todas estas figuras se alternam em cena (o «palco» do Bairro Alto de Lisboa) e interagem entre si, estimulando a memória coletiva relativamente a um período histórico-social que vai desde os anos Trinta até aos anos Sessenta, competindo e tirando espaço ao Rapaz, de que se está a contar a vida. Numa altura em que «al personaggio illusionistico sembrava allora non pensare quasi più nessuno» (Stara, 2020, p.14), Dinis Machado cria, pois, um formidável «parque de personagens»³ ilusionísticas, com o intuito de preservar – transfigurando-a através do humor, da paródia, da hipérbole, do maravilhoso, das contaminações com cinema e banda desenhada – a memória coletiva duma geração inteira. A este respeito, já foi afirmado que Machado parece orientar a sua escrita por «uma concepção lúdica do contrato comunicativo com o leitor, numa linha de formulação narrativa que desconstrói parodicamente a formalidade do relato e a seriedade, às vezes convencional, de ficções de presuntivo alcance ideológico e identitário» (Reis, 2004, p.30).

³ Falo de «parque de personagens» pensando, em particular, naquele conto de Primo Levi intitulado, justamente, *Nel parco* (incluído na recolha *Vizio di forma*, de 1971), no qual imagina um parque onde vão parar todas as personagens de ficção depois de ter sido criadas, e até desaparecerem quando não houver mais leitores das obras que as contêm.

De entre a multidão de personagens que habitam as páginas de Dinis Machado, o título do romance induz a pensar que Molero seja o protagonista. Mas quem é, de facto, Molero? O que sabemos dele, para além do seu nome? O que ficamos a conhecer da sua vida, relações familiares, estudos, idade, profissão, da sua relação com a sociedade, com o espaço, com os lugares que percorre? É alto e magro ou baixo e gordo? Tem cabelo castanho ou loiro? De que maneira ouvimos a sua voz, e através de quais recursos entramos em contato com a sua vida psíquica? Como interage Molero na narração? Quais são as suas relações com os restantes personagens da narração? Como, pois, colocar Molero no sistema-personagem ao lado do Rapaz, Austin e Mister DeLuxe? Quais são as personagens principais e quais as secundárias? E cada uma delas é, então, excêntrica ou trabalhadora?

De facto, embora no título esteja patente o nome de Molero, o romance não nos fala de Molero: o leitor não fica a saber nada deste Molero; fica a saber aquilo que Molero *diz*, ou melhor aquilo que Molero *escreve*, pois – como é sabido – todo o romance se desenvolve a partir da leitura e comentário, por parte de Austin e Mister DeLuxe, dum relatório redigido por Molero acerca de um Rapaz sem nome. Se considerarmos esta estrutura, pois, encontraremos pelo menos três níveis de narração, que contêm, cada um, um sistema-personagem diverso, no qual, porém, Molero representa a figura de ligação transversal a todos os níveis. Dentro deste esquema, então, a personagem de Molero, mudando de posição no sistema de referência, muda também o seu estatuto, como a análise de Woloch indica. Pensando numa definição tradicional de personagem protagonista, portanto, Molero não é o protagonista do romance inteiro, sendo, porém, autor de um dos três níveis diegéticos: como anticipei, é quem nos diz, escrevendo, as aventuras do protagonista da história principal, do centro da narração, isto é o Rapaz.

Vejamos estes três níveis de narração:

1) A vida do rapaz, à qual Molero assiste, a qual Molero observa e examina – é um espaço de que Molero faz parte, mas de que é, ao mesmo tempo, marginalizado. Neste nível diegético, o sistema-personagem é riquíssimo, e é constituído por inúmeras figuras co-atantes (Leduc, Zuca, Petite Mireille, os mais relevantes; mas também todos os outros já mencionados anteriormente) que disputam o espaço não com Molero, mas com o Rapaz. Neste sentido, Molero acaba por configurar-se como personagem secundária que, se não colabora na história como atante dentro da própria história, pelo menos, é testemunha dos testemunhos dos outros, e sem a sua participação a história do Rapaz não poderia ser contada. Quase não tem voz própria, tem, no máximo, algumas opiniões que timidamente exprime, por escrito, à margem do seu relatório. Representa uma figura secundária fundamentalmente «trabalhadora», na definição de Woloch, absorvida dentro da sua própria narração: «The minor character is always drowned out within the totality of the narrative; and what we remember about the character is never detached from how the text, for the most part, makes us forget him» (Woloch, 2003, p.38).

2) O relatório sobre a vida do Rapaz – é um espaço de pura escrita, no qual Molero está ausente como personagem, mas do qual é o autor e, ao mesmo tempo, o narrador. Neste espaço, Molero emerge como personagem «out of the *wreck* of the text as a whole» (Woloch, 2003, p.38): este espaço de personagem «fora do *navio* do texto» é-lhe atribuído por Austin e DeLuxe, justamente no terceiro nível de narração. Porque o leitor não lê diretamente o relatório sobre a vida do Rapaz, mas entra em

contato com ele só através dos comentários dos dois polícias (?) ou agentes secretos (?) Austin e Mister DeLuxe⁴.

3) O comentário ao relatório sobre a vida do Rapaz – é um espaço no qual o sistema-personagem é reduzidíssimo: limita-se a Austin, Mister DeLuxe e o próprio Molero. Neste nível (que, do ponto de vista das dinâmicas mais se aproxima duma representação teatral, na qual em cena estão apenas Austin e Mister DeLuxe, ao passo que Molero é só evocado, estando sempre ausente)⁵, a função de personagem secundária de Molero passa de «trabalhadora» para «excêntrica», pois, no final, Molero se opõe (*malgré lui*, é verdade, porque sofre de um esgotamento nervoso) à prossecução da história.

Já vimos que a personagem Molero é uma personagem desantropomorfizada dentro de um sistema-personagem hiper-antropomorfizado. Dele conhecemos apenas o nome, mas sabemos que age cumprindo ordens, fazendo entrevistas, perseguindo o Rapaz numa anti-realística volta ao mundo⁶, falando com uma infinidade de personagens, colecionando peças e vestígios da vida do Rapaz e, sobretudo, escrevendo o relatório. Marginal relativamente à história que ele próprio conta, sendo paradoxalmente – em virtude da sua marginalidade – o

⁴ A referência a um não melhor identificado Departamento de Correções e Acertos, e a outro homem chamado Octopus, que devia substituir Molero na observação/perseguição do Rapaz, aponta mais para o ambiente dos serviços secretos.

⁵ Não é por acaso que o romance de Dinis Machado foi adaptado para a cena pelo menos em duas ocasiões: uma primeira por Nuno Artur Silva, António Feio e José Pedro Gomes, em 1994 (cujas representações se repetiram também em 1999); e uma segunda em 2007, por Aderbal Freire-Filho. As duas adaptações foram representadas no Teatro Nacional D. Maria II, de Lisboa.

⁶ A viagem do Rapaz à procura da sua própria identidade assume as feições do maravilhoso dos contos de fadas, seguindo um périplo absurdo e caleidoscópico que permeia os cinco continentes: África, Ilhas gregas, deserto do Sahara, Londres, Nápoles, New York, Vladivostok, o Egito, a Patagónia, a Pensilvânia, França, Helsínquia, Montevideo, Caracas, Inglaterra, Mónaco, Milão, a *Riviera*, Pequim, o Texas, o Everest, Praga, Estocolmo, Bombay, Las Vegas, Madrid, e de novo a África, e depois ainda o Japão, Trieste, Istanbul, o Luxemburgo, o México, a China, Berna, Belgrado, Singapura, o Alasca, Buenos Aires, Constantinopla, Paris, Moscovo, etc. etc.

cerne propulsor da mesma, Molero é uma personagem discretíssima, mas altamente trabalhadora, pelo que diz respeito à narração das aventuras do Rapaz. Todavia, a outro nível da narração – o em que Austin e Mister DeLuxe comentam o relatório e se relacionam com Molero – ele torna-se personagem excêntrica, opositiva à prossecução da própria história, acabando por ser internado num hospital psiquiátrico e ser substituído no seu cargo por outrem.

Como já referi, segundo Woloch, o espaço de uma personagem evidencia-se em relação às outras personagens que a rodeiam, real ou potencialmente. O espaço concedido a Molero, apesar (ou mesmo por causa) da saliência que lhe é dada pelo título do próprio romance, é o de personagem «trabalhadora» que se torna «excêntrica», e que também assume o papel de narrador: entrando e saindo da condição de personagem e de autor/narrador, Molero constrói e sabota ao mesmo tempo a sua narração, colaborando no enredo deste romance sem enredo, para, no fim, pôr-se fora da narração.

O romance de estreia de Dinis Machado, especialmente no que diz respeito à figuração da personagem, soube, pois, dialogando de maneira eficaz com as artes cultas e populares, levar para a escrita literária elementos do cinema, do desenho animado, da banda desenhada e também do teatro. E soube, à maneira pós-moderna, ultrapassar os limites entre os géneros, misturando diário, biografia, teatro, fantástico, e apresentando um originalíssimo, complexo e inesquecível sistema-personagem, que encena e reinterpreta crítica e dolorosamente o destino duma geração nascida e criada durante os anos da ditadura salazarista.

Referências bibliográficas

- Debenedetti, G. (2016 [1970]). *Il personaggio uomo*. Il Saggiatore.
- Eminescu, R. (1983). *Novas coordenadas do romance português*. Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- Forster, E. M. (1927). *Aspects of Novel*. Edward Arnold.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Seuil.
- Gomes, Á. C. (1993). *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. EdUSP.
- Lourenço, E. (1993). Contexto cultural e novo texto português. In E. Lourenço, *O canto e o signo. Existência e literatura (1957-1993)* (pp. 280-283). Presença.
- Real, M. (2012). *O romance português contemporâneo*. [ebook] Caminho.
- Reis, C. (2005). *História crítica da literatura portuguesa. Vol. IX. Do neo-realismo ao pós-modernismo*. Verbo.
- Ribeiro, A. M. (s.d). 30 anos de O que diz Molero. *Anabela Mota Ribeiro*. <https://anabelamotaribeiro.pt/o-que-diz-dinis-machado-nos-30-anos-de-95970>. Data de acesso 20 de outubro de 2021. [1ª publicação: *Jornal de Negócios*, 2007].
- Seixo, M. A. (1986). Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984). In M. A. Seixo, *A palavra do romance. Ensaios de genologia e análise* (pp. 48-65). Livros Horizonte.
- Stara, A. (2004). *L'avventura del personaggio*. Le Monnier.
- . (2020). Prima lezione sul personaggio. In P. Bugliani, R. Donnarumma & H. de Jaquetot (eds.), *La tentazione di capire. Un ricordo di Arrigo Stara* (pp. 11-30). Pisa University Press.
- Tocco, V. (2020). *Madame Bovary sou eu: Molero, Walt e il personaggio (meta)narrativo nel romanzo portoghese degli anni '70*. *Entbymema*, XXV, pp. 100-110.
- Woloch, A. (2003). *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton University Press.
- Vieira, C. C. (2014). Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa. *Estudos literários*, 4, pp. 123-171.
- Zangari, S. M. (2012). Introduzione: Personaggi in cerca di spazio. In A. Woloch, *Caratterizzazione e distribuzione*. *Entbymema*, VII, pp. 31-33.

(Página deixada propositadamente em branco)

**A REPRESENTAÇÃO DE LISBOA NOS ROMANCES
O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS E *REQUIEM*,
UMA ALUCINAÇÃO: A CIDADE COMO ESPAÇO
DE ENCONTRO CONSIGO MESMO**

**THE REPRESENTATION OF LISBON IN THE NOVELS
O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS AND *REQUIEM*,
UMA ALUCINAÇÃO: THE CITY AS A SPACE FOR
ENCOUNTERING ONESELF**

Juliana Santos Menezes

Universidade Nova de Lisboa,
Instituto de Estudos de Literatura e Tradição,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
<https://orcid.org/0000-0002-5547-1446>

RESUMO: Este trabalho se propõe a discutir a representação da cidade de Lisboa a partir dos romances *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, e *Requiem, uma alucinação* (1991), de Antonio Tabucchi. As obras apresentam narrativas existencialistas, uma vez que as deambulações dos desassossegados protagonistas, Ricardo Reis e «Eu», proporcionam a reflexão sobre a vida e a tomada de consciência sobre si mesmo diante do mundo. Ambos encontram no espaço citadino uma forma de percorrer o seu próprio labirinto interno. Assim, o estudo parte da ideia de que os personagens realizam uma dupla viagem pela cidade. Por um lado, viajam por dentro de Lisboa quando percorrem a Baixa, as ruas do Chiado, praças e largos, reconstruindo os lugares. Por outro, os personagens fazem

uma viagem para dentro de si, uma vez que buscam compreender e sossegar a sua própria alma, revelando o eu interior e a cidade que habita o ser de cada um deles. Tal abordagem permite a compreensão de que o desassossego interno dos personagens é refletido na maneira com que eles contemplam a cidade e tentam viver. Dessa forma, pretende-se estudar a representação literária da capital portuguesa, relacionando-a com os dramas vivenciados pelos personagens principais dos romances, cujas deambulações pelas labirínticas ruas são, ao mesmo tempo, uma forma de reconhecimento da cidade e um encontro consigo mesmo.

Palavras-chave: Lisboa, deambulações, labirinto interno, reconhecimento da cidade, eu interior.

ABSTRACT: This paper proposes to discuss the representation of the city of Lisbon from the novels *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), by José Saramago, and *Requiem, uma alucinação* (1991), by Antonio Tabucchi. The books present existentialist narratives, since the wanderings of the restless protagonists, Ricardo Reis and «Eu», provide reflection on life and awareness of themselves. Both find in the city space a way to traverse their own internal labyrinth. Thus, the study starts from the idea that the characters make a double trip through the city. On the one hand, they travel through Lisbon when they go through Baixa, the streets of Chiado and squares, rebuilding places. On the other hand, the characters make a journey into themselves, as they seek to understand and calm their own soul, revealing the inner self and the city that inhabits the being of each one of them. Such an approach allows us to understand that the inner restlessness of the characters is reflected in the way they contemplate the city and try to live. In this way, we intend to study the literary representation of the Portuguese capital, relating it to the dramas experienced by the main characters of the novels, whose wanderings through the labyrinthine streets are, at the same time, a way of recognizing the city and an encounter with themselves.

Keywords: Lisbon, wanderings, internal labyrinth, recognition of the city, inner self.

1. Considerações iniciais

A literatura pode representar características próprias da cidade, recuperadas pela memória ou pelos traços da história encontrados na arquitetura de seus monumentos. Dessa forma, é possível ler o espaço citadino e conhecer a cultura e a história recriadas nos textos ficcionais, o que pode também contribuir para a construção da imagem da cidade. É possível, assim, pensar que representar o espaço urbano no texto ficcional é como ler a cidade, considerando a paisagem urbana, os costumes, os tipos humanos e a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória: «É, enfim, considerar a cidade como um discurso, verdadeiramente uma linguagem, uma vez que fala a seus habitantes: falamos a nossa cidade, onde nos encontramos, quando a habitamos, a percorremos, a olhamos, como disse Roland Barthes (*in Semiotologia e urbanismo*)» (Gomes, 1999, p.24).

À luz dessa perspectiva, entendendo que qualquer registro da linguagem pode ser compreendido como representação do real e recriar a cidade, este trabalho se propõe a refletir sobre a representação literária de Lisboa nas obras *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, e *Requiem, uma alucinação* (1991), de Antonio Tabucchi. O estudo parte da ideia de que o desassossego interno dos personagens é refletido na maneira com que eles contemplam a cidade e tentam viver. Dessa forma, pretende-se estudar a representação literária da capital portuguesa, marcada geograficamente, com referências a bairros, ruas e monumentos, relacionando-a com os dramas vivenciados pelos personagens principais dos romances, cujas deambulações pelas labirínticas ruas lisboetas são ao mesmo tempo uma forma de reconhecimento da cidade e um encontro consigo mesmo.

2. O ano da morte de Ricardo Reis – reencontrar a cidade para se encontrar

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, José Saramago traça um mapa das ruas labirínticas de uma Lisboa chuvosa, sombria e triste, em meio aos difíceis acontecimentos políticos e históricos pelos quais Portugal e toda a Europa passavam no ano de 1936 (salazarismo e Revolta dos Marinheiros em Portugal, Guerra Civil Espanhola, Guerra Colonial na Itália, Nazismo alemão e movimentos fascistas na Itália, Alemanha, Espanha e Portugal). No romance, o desassossegado Ricardo Reis, personagem principal, é o cicerone de uma dupla jornada: a redescoberta de Lisboa e a redescoberta do seu próprio eu. Na maior parte da narrativa, o protagonista perambula pela cidade, traçando um mapa – recheado de referências literárias, políticas e históricas – das ruas, monumentos, casas comerciais e miradouros do centro histórico lisboeta.

Por trás dos vidros embaciados de sal, os meninos espreitam a cidade cinzenta, urbe rasa sobre colinas, como se só de casas térreas construída, por acaso além um zimbório alto, uma empena mais esforçada, um vulto que parece ruína de castelo, salvo se tudo isto é ilusão, quimera, miragem criada pela movediça cortina das águas que descem do céu fechado. (Saramago, 2016, p. 8)

Essa é uma das primeiras referências a Lisboa e revela uma cidade monocromática, pesada, e os acontecimentos históricos que serão apresentados ao longo do romance favorecem a sua configuração inóspita. A capital portuguesa é configurada como um cenário caótico que contribui para que seja compreendida como um labirinto no qual o personagem principal tenta encontrar uma forma de viver. Na verdade, com uma leitura mais atenta do livro, é possível perceber que o labirinto no qual o personagem se encontra é também um labirinto

interno, cujos caminhos levam-no ao conhecimento do seu próprio eu. Nota-se aqui uma clara relação com Borges, autor argentino que também se dedica à representação de sua cidade, Buenos Aires, e que utiliza a metáfora do labirinto relacionada com os caminhos obscuros e confusos da mente diante da existência no mundo. Segundo Ordóñez, o labirinto para Borges «de um lado, representa esse lugar caótico, construído para perder-se e, de outro, esse lugar que contém um centro onde chegar, um lugar para a esperança e a ordem» (Ordóñez, 2009, p.80). Borges representa a Buenos Aires caótica que vê, quando retorna da Europa, uma cidade muito diferente daquela que deixara anos atrás, mas um lugar para se perder e se encontrar. De igual modo, o personagem Ricardo Reis vê a cidade de Lisboa.

No seu retorno à capital portuguesa, Reis encontra a cidade envolta por uma sombra – provocada não só pelos dias chuvosos de inverno, mas também devido à situação política que vivia – que se assemelha àquilo que encobre o seu ser. Aqui a atmosfera chuvosa e a relação com o que se passa no interior do eu-lírico permite a relação com o poema interseccionista de Fernando Pessoa, «Chuva Oblíqua», no qual a paisagem interior é relacionada com a paisagem exterior. No poema, entretanto, o eu-lírico parece expor o lado sombrio da sua alma em contraste com a realidade que vê, cheia de sol e árvores antigas: «O porto que sonho é sombrio e pálido/ E esta paisagem é cheia de sol deste lado.../Mas no meu espírito o sol deste dia é porto sombrio/E os navios que saem do porto são estas árvores ao sol...» (Pessoa, 1915). O contraste entre essas duas paisagens reflete o «eu» fragmentado do poeta, aproximando-se do personagem da obra saramaguiana que se encontra perdido dentro de seu próprio ser. Nessa perspectiva, em *O ano da morte de Ricardo Reis* aquilo que o personagem vê está em consonância com o que se passa com a sua alma. Talvez por isso, no seu primeiro passeio a pé pela cidade, o personagem, alheio ao mundo, mantém-se distante, observando e tentando rememorar os traços do lugar que

povoavam a sua imaginação, como quem procura traços do homem que fora e que em outros tempos ali também estivera. Entretanto, assim como os sentimentos que habitavam a sua alma, tudo naquele lugar parecia difuso, como pode ser observado neste trecho:

Lembra-se de ali se ter sentado em outros tempos, tão distantes que pode duvidar se os viveu ele mesmo, Ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro. [...]

Veio por estar tão perto e para verificar, de caminho, se a antiga memória da praça, nítida como uma gravura a buril, ou reconstruída pela imaginação para assim parecer hoje, tinha correspondência próxima da realidade material de um quadrilátero rodeado de edifícios por três lados, com uma estátua equestre e real ao meio, o arco do triunfo, que donde está não alcança a ver, e afinal tudo é difuso, brumosa a arquitetura, as linhas apagadas, será do tempo que faz, será do tempo que é, será dos seus olhos gastos, só os olhos da lembrança podem ser agudos como os do gavião. (Saramago, 2016, p. 34)

Assim, no périplo pela cidade, Ricardo Reis mantém-se como contemplador, mas captando suas imagens, sons e cheiros, apresentando ao leitor mapas das paisagens físicas e humanas. Lisboa é, portanto, o endereço chave para as peregrinações do personagem. As labirínticas ruas lisboetas são palmilhadas como se Ricardo Reis estivesse percorrendo o labirinto de si mesmo. Nesse sentido, a cidade é ainda o cenário onde vive suas angústias e contradições e que propicia a reflexão sobre a sua existência. À moda de Ítalo Calvino, em *As cidades invisíveis*, o olhar de Ricardo Reis «percorre as ruas como se fossem páginas escritas» (Calvino, 1990, p.18) e a cidade se faz texto no qual se cruzam os mundos interior e exterior. Reis capta a cidade com um olhar por vezes perdido e angustiado, olha, mas não vê, e a cidade traduz aquilo que a sua

alma desassossegada permite enxergar: «cidade sombria» (Saramago, 2016, p.9), «tecto cor de chumbo» (ibid., p.15), «rio pardo e encrespado» (ibid., p.34), «cidade do mundo onde com maior abundância florescem os calos e as calosidades» (ibid., p.54). Assim, Reis enxerga a cidade, assim também está o seu eu: sombrio, pesado, triste e sofrido. Dessa forma, perdido em seus pensamentos, traça e percorre mapas, mesclando cenas em que se cruzam a história e a vida cotidiana do momento presente, assim como se cruzam o seu ser desassossegado e o mundo a sua volta. Um projetando marcas sobre o outro: a história influencia o presente vivido pelo personagem, assim como as suas vivências influenciam a maneira com que ele vê a cidade.

Aparentemente perdido naquele lugar, no mundo e de si mesmo, o personagem percorre as ruas do centro de Lisboa em busca de algo que traga sentido ao mundo e à sua vida.

Falta a Ricardo Reis um cãozito de cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o único caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai fundo, manequim sem pernas nem cabeça. (Saramago, 2016, p. 100)

O trecho deixa claro que o personagem encontra-se perdido na névoa escura na qual se encontra Lisboa. Na verdade, essa névoa também cerca o seu próprio ser, como acontece com Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, quando opta pelas paisagens de dias chuvosos, e perambular pelas labirínticas ruas lisboetas na tentativa de redescobrir a cidade é também uma redescoberta de si próprio, caminhar pelo labirinto de si mesmo e dele sair. Na obra saramaguiana, o personagem principal, como dito acima, encontra-se sem rumo na cidade de Lisboa, como se, após a morte de Fernando

Pessoa, seu criador, precisasse se descobrir e aprender a viver por si próprio. Desta forma, o retorno a Portugal foi «uma espécie de dever» (ibid., p.89), como se apenas ele pudesse preencher o espaço vazio deixado por Fernando Pessoa, como conclui o próprio personagem. Era como se quisesse compreender o seu estar no mundo, livre daquele que o criou.

Nesse intuito, Reis parece querer deixar rastros ou encontrar provas que confirmem a sua existência, totalmente desvinculada da vida de Fernando Pessoa. Por exemplo, na sua primeira caminhada de (re)descoberta por Lisboa, percorre ruas, recupera lembranças, observa as pessoas e a paisagem, reflete sobre o seu próprio eu. Vai aos jornais, no Bairro Alto, lugar onde o mundo passou e deixou as suas pegadas, como se também quisesse deixar registrada ali a sua existência. Uma forma de afirmar o seu estar no mundo, não só para as outras pessoas, mas principalmente para ele mesmo. Um outro exemplo pode ser encontrado quando, ao ler a notícia sobre a morte de Fernando Pessoa, o personagem constata que o jornal afirma que o poeta não era só ele, «era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis». Escrito desta forma, concluirá o leitor do jornal que ele, Ricardo Reis, também estava morto. Como? Pergunta o personagem. A prova de que ele e Fernando Pessoa não são as mesmas pessoas é o fato de ele estar lendo a notícia com seus próprios olhos ou ter registrado a sua presença no Hotel Bragança.

Não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa, e se ainda aí houver quem duvide, esse vá ao Hotel Bragança e fale com o senhor Salvador, que é o gerente, pergunte se não está lá hospedado um senhor chamado Ricardo Reis, médico, que veio do Brasil, e ele dirá que sim, [...] quem ousará duvidar agora da palavra de um gerente de hotel, excelente fisionomista e definidor de identidades. (Saramago, 2016, p. 37)

A notícia encontrada num outro jornal sobre o funeral do poeta também é uma forma de ratificar a morte apenas de Fernando Pessoa e, como se quisesse se certificar disso, Reis vai ao Cemitério dos Prazeres, a procura do jazigo do poeta. Ali, parece não encontrar sentido para a sua ida àquele local, esperava sentir muito, mas sentiu apenas um ardor nos olhos, que veio tão rápido que não deu tempo de se comover. Um vazio que aos poucos foi se transformando em um grande desconforto. Este episódio permite inferir que o personagem principal vive alguns conflitos internos. Um deles é exatamente o sentimento que possui em relação à morte de seu criador. Ao mesmo tempo que parece se sentir livre, uma vez que pode finalmente ser ele mesmo, o personagem parece sentir um enorme vazio diante da constatação da morte de Fernando Pessoa, como se não conseguisse se encontrar dentro de si próprio. No *Livro do Desassossego*, Bernardo Soares também sente esse sentimento de vacuidade e, em um dos fragmentos, afirma se considerar uma «prateleira de frascos vazios» (Pessoa, 1982, p. 236).

O Hotel Bragança é o ponto de onde Reis começa a sua deambulação por Lisboa e as suas reflexões sobre a vida. Durante o período que foi hóspede desse hotel, Reis nutre um sentimento de pertencimento àquele lugar, considerando-o como sua própria casa. A impessoalidade inerente aos quartos de hotel, de certa forma, impede os hóspedes de considerarem tais ambientes como um lar. Além disso, como estão de passagem, o quarto de hotel se apresenta apenas como um lugar de repouso, fora de sua residência, «neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa» (Saramago, 2016, p. 20), um não-lugar (Augé, 2012). Entretanto, contraditoriamente, para Reis, personagem ainda em desencontro consigo mesmo, desassossegado, aquele quarto de hotel se apresenta como o melhor lugar para viver e dele sente falta, o que torna o Hotel Bragança um lugar antropológico (Augé, 2012), carregado de significado.

Agora mesmo se lembrou do quarto onde dormiu a sua primeira noite de filho pródigo, sob um paterno teto, lembrou-se dele como sua própria casa, mas não a do Rio de Janeiro, não nenhuma das outras que habitou, no Porto, onde sabemos que nasceu, aqui nesta cidade de Lisboa, onde morava antes de se embarcar para o exílio brasileiro, nenhuma dessas, e contudo tinham sido casas verdadeiras, estranho sinal, e de quê, estar um homem lembrando-se do seu quarto de hotel como de casa que sua fosse, e sentir esta inquietação, este desassossego, há tanto tempo por fora, desde manhã cedo, vou já, vou já. (Saramago, 2016, p. 47)

Talvez o vazio interior do personagem, sem lar, sem família, sem amigos, e agora, sem seu criador, seja tão grande que pensar no hotel e nos seus funcionários e encontrar seu quarto arrumado traz uma calorosa sensação de conforto, como quem retorna ao seu lar e encontra a família. Entretanto, ao mesmo tempo que possui esse sentimento de familiaridade em relação ao hotel, estar hospedado ali também é uma forma de permanecer distante do mundo, indiferente. Na verdade, o hotel, devido a sua rotatividade de hóspedes, configura-se como um ambiente seguro e propício para que Reis continue exercendo a sua contemplação do mundo sem que seja notado e sem que seja necessário envolver-se.

Ainda sobre essa relação entre o lar e o eu do personagem, vale ressaltar também o significado da casa no Alto de Santa Catarina, segunda residência de Reis. Os primeiros dias no novo endereço confirmam a ideia de que Reis precisava de uma casa própria para se encontrar. Em alguns trechos, sente-se desgarrado, sem encontrar sentido na vida: «Tem o relógio horas tão vazias» (Saramago, 2016, p.248) e perambula pela casa, como quem procura algo que reafirmasse o seu próprio estar no mundo, como se estar naquela casa fosse capaz de mostrar quem ele era, como se a sua nova morada fosse o seu norte. Talvez por esse motivo, afirma:

É aqui que eu moro, é aqui que eu moro, é esta a minha casa, é esta, não tenho outra, então cercou-o um súbito medo, o medo de quem, em funda cave, empurra uma porta que abre para a escuridão doutra cave ainda mais funda, ou para a ausência, o vazio, o nada, a passagem para um não ser. (Ibid., p. 254)

Não há dúvida da necessidade do personagem de se conhecer. A decisão de ter o seu próprio lar foi um ato desesperado de coragem, entretanto, havia o medo do desconhecido. Estar naquela casa poderia não ser a porta para a luz que precisava, o encontro consigo mesmo, mas a porta para a escuridão, para o vazio de não compreender a sua identidade. Assim, repete gestos, observa o seu lar, organiza os seus pertences e busca algo que dê a certeza de que ali é o seu lugar, de que estar ali era mesmo a possibilidade do encontro consigo mesmo: «agora está em casa, sabe onde são os seus pontos de apoio, a rosa dos ventos, norte, sul, leste, oeste, acaso virá por aí uma tempestade magnética que endoideça esta bússola» (Saramago, 2016, p.257). Nesse caso, a casa seria para Reis como «um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade» (Bachelard, 1993, p.36). A casa seria, então, o seu porto seguro, lugar de acolhimento e aconchego. É o mesmo sentimento que Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, tem pela Rua dos Douradores, que é o seu lar, a sua própria vida.

Na casa do Alto de Santa Catarina, Ricardo Reis experimenta a solidão de estar consigo mesmo. Antes, quando vivia no Bragança, estava sozinho, mas cercado de gente na rua ou no próprio hotel, vestia a máscara da ironia e do alheamento e encarava a vida. Agora, enfrenta a solidão consigo mesmo, não há necessidade de máscaras, entretanto, sente-se como se fosse uma «tartaruga indefesa, sem carapaça» (Saramago, 2016, p.259) e ainda não se reconhece na casa, nem no espelho e nem nos versos que um dia escrevera. Nem as ardentes palavras lidas numa noite ao deitar-se são capazes de

ajudá-lo a encontrar-se: «Revolvi a vossa casa, buscai a coisa mais vil de toda ela, e achareis que é a vossa própria alma» (ibid., p.260). A nova casa ainda não tinha sido capaz de preencher o vazio da solidão de Reis, o que pode ser interpretado sob a ótica de Bachelard (1993, p.20) que afirma que «as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas». Desta forma, nota-se que o fato do personagem não se encontrar na sua própria casa, nem mesmo na cidade, que também pode ser considerada a sua casa, advém da hipótese de que ele mesmo é um ser descontraído e é Fernando Pessoa, na sua primeira visita ao novo lar do médico, que o faz se dar conta disso: «a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a alguém ou a alguma coisa que está dentro de nós, [...], solitário estar onde nem nós próprios estamos» (Saramago, 2016, pp.262-263). Em outras palavras, Fernando Pessoa dizia para Reis que aquele sentimento de solidão que angustiava a sua alma só iria acabar quando ele conseguisse encontrar-se. A nova casa e até mesmo estar de volta a Lisboa poderiam ser o ponto de referência, mas a solução para a sua angústia só seria possível quando ele conseguisse voltar-se para si mesmo e encontrar o sentido para a sua vida, como o próprio Reis um dia já havia constatado:

os homens, como os animais, têm o seu terreno de caça, o seu quintal ou galinheiro, a sua teia de aranha, e esta comparação é das melhores, também a aranha lançou um fio até ao Porto, outro até ao Rio, mas foram simples pontos de apoio, referências, pilares, blocos de amarração, no centro da teia é que se jogam a vida e o destino, da aranha e das moscas. (Saramago, 2016, p. 242)

A mudança para o Alto de Santa Catarina marca o início de uma vida longe da inércia na qual se encontrava. Conforme Bachelard, «a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos

permite sonhar em paz» (1993, p.26). Com base nisso, Lisboa, especificamente o Hotel Bragança e Alto de Santa Catarina, é para o personagem um lar, lugar que permite vagar e sonhar. O Alto de Santa Catarina, assim como foi o Hotel Bragança, passa a ser o ponto de onde Reis não só contempla o mundo, mas também é o lugar onde começa as suas peregrinações internas, devaneios e questionamentos e de onde parte para as suas peregrinações por Lisboa: Havia «uma decisão a dispor, que vida terá, que trabalho, que razão suficiente para viver e trabalhar, numa só palavra, para quê» (Saramago, 2016, p.271). Tal decisão era o ponto de partida para encontrar o sentido para estar vivo: «Morremos, quando já não conseguimos suportar a violenta luz da vida» (ibid., p.208). Reis ainda não conseguia enxergar a sua luz, mas tenta encontrá-la quando foge da sua rotina: ler jornais, corrigir odes, retomar leituras, tentar manter-se afastado da segurança do Hotel Bragança, retomar o seu próprio labirinto para se encontrar, «passar em frente ao espelho, voltar atrás para saber se ainda está quem passou» (ibid., p.282). Assim, decide trabalhar e percorre ruas, vai até Alcântara, Pampulha, Conde Barão passa pelo Rossio e consegue consultório no Largo Camões, com janela para a praça, seu «porto de abrigo», onde podia exercer a sua profissão por alguns meses. Sentir-se útil seria um caminho para diminuir a solidão, um fio de luz que poderia ajudá-lo a preencher o vazio da sua alma.

No romance, a presença fantasmagórica de Fernando Pessoa ajuda o personagem na sua busca interna, provocando-o por meio da pergunta «Quem é você?» e de outras reflexões sobre vida, morte, amor e política. Tal provocação impulsiona Reis a empreender as habituais peregrinações pelas ruas lisboetas numa tentativa quase desesperada de redescobrir a cidade e o seu próprio eu. Impulsionando, portanto, a exploração da cidade que, por sua vez, proporcionará o encontro consigo mesmo.

Assim, ao subir a rua do Alecrim, observar o terreiro do Paço, sentir os odores da agitada praça da Figueira, observar a noite de Ano-Novo no Rossio ou a festa de Carnaval na avenida da Liberdade, Reis, absorto em seus pensamentos, vive suas contradições – monárquico sem rei, «Querer pelo desejo o que sabe não poder querer pela vontade» (Saramago, 2016, p.90), liberdade e vazio diante da morte de Fernando Pessoa, único e ao mesmo tempo vários – e redescobre uma cidade também cheia de contrastes. Por um lado, Reis se depara com cenas decadentes que revelam as mazelas sociais pelas quais o povo passava, reflexo do governo ditatorial que priorizava apenas o equilíbrio econômico, em detrimento do bem-estar da população; por outro, vê cenas de fantasia e alegria, como as festas de Carnaval e Ano-Novo, lê notícias que tecem opinião muito positiva a respeito de Portugal e de seu sábio e festejado governante que veio para salvar o país do abismo, e escuta comentários que afirmam que «Portugal é um oásis» (ibid., p.204). Entretanto, tais contradições não parecem incomodar o personagem, que está sempre muito voltado para as suas questões internas.

Os dramas existenciais vividos por Reis parecem estar relacionados com a presença fantasmagórica, múltipla e vazia de Fernando Pessoa, que aparece para provocá-lo e desassossegá-lo ainda mais. O poeta é, assim, uma figura-chave para a busca identitária do personagem e Lisboa é o palco para viver as suas inquietações, pano de fundo para o encontro de Ricardo Reis consigo mesmo.

O ano da morte de Ricardo Reis faz um passeio por uma caótica Lisboa e convida o leitor a conhecer os problemas sociais e políticos que reforçam as nuances da cidade, embora a ênfase seja dada ao aspecto frio, cinzento, sombrio e triste da cidade devido à semelhança com o estado de alma do personagem. Ruas, avenidas, praças, monumentos, restaurantes e outros espaços públicos são cenários para a trajetória de autoconhecimento de Reis e compõem

as paisagens que o personagem constrói a partir da cidade que vê. Desta forma, diante da situação problemática da cidade e da Europa, Reis toma consciência de que não consegue mais manter-se apenas como espectador do mundo e, por isso, decide abdicar da vida e seguir com Fernando Pessoa. O caos interno do poeta e a sua dificuldade em se reconhecer e se encontrar naquele lugar são intensificados pelo caos externo da cidade, consequência da pequenez do país em face dos problemas do cenário europeu da década de 1930.

3. Encontrar Pessoa para sossegar a alma – Reis e «Eu»

Em *Requiem, uma alucinação*, de Antonio Tabucchi, Lisboa é também o cenário das peregrinações do personagem «Eu». Tal qual no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, em *Requiem*, a trama inicia-se num dia de domingo, no Cais de Alcântara, local a partir do qual a cidade vai sendo revelada, abrindo-se para os dois transeuntes (Reis e «Eu») como uma paisagem sem soleiras, como nas palavras de Benjamin (1989). A trama de Tabucchi se passa num verão de sol escaldante, trânsito parado, cidade deserta e praia cheia de gente. «Dia mais indicado para encontrar pessoas que só existem na lembrança» (Tabucchi, 2007, p.18), afirma o Cauteleiro Coxo em *Requiem*. Em ambos os romances, os personagens principais captam a cidade sob um olhar de angústia, desassossego e uma certa perturbação, o que faz com que não compreendam os motivos que os levaram até aquele lugar. Reis, ao revisitar Lisboa, muitas vezes se pergunta porque retornou à cidade. O personagem de Tabucchi parece ter a mesma dúvida, como demonstra o trecho a seguir: «o problema é que não sei porque é que me encontro aqui, é como se fosse uma alucinação, não saberia explicar-lhe nem sei bem o que estou a dizer» (Tabucchi, 2007, p.16).

As duas obras apresentam narrativas existencialistas, uma vez que o desassossego dos personagens principais proporciona a reflexão sobre a vida e a tomada de consciência sobre si mesmo diante do mundo. Na trajetória dos protagonistas, o encontro com o fantasma de Fernando Pessoa parece ser a chave para o sossego da alma. Enquanto no romance de Saramago os encontros com Pessoa acontecem ao longo da trama e, aos poucos, Reis toma consciência de quem realmente é, no romance tabucchiano, o personagem principal tem um único encontro com o poeta já no final da trama. Os encontros com outros personagens permitem ao protagonista revisitar o seu passado, suas memórias e conseguir respostas para aquilo que aflige a sua alma, como se fosse uma preparação para o encontro decisivo.

Nesse intuito, o protagonista de *Requiem* percorre a cidade por doze horas até que chegue o horário do encontro com O Convidado, Fernando Pessoa, o que parece ser a motivação para a viagem por Lisboa e por suas recordações. Antes do encontro com o grande poeta, «Eu» faz um mapeamento de alguns lugares emblemáticos de Lisboa, ruas, monumentos e cafés, onde tem encontros com mortos e vivos. Percorre, assim, as suas memórias, indo até o inconsciente, numa tentativa de compreender o passado e ficar em paz consigo mesmo.

O personagem, à semelhança de Ricardo Reis, vive dividido entre dois mundos. Se Reis vive o dilema de permanecer na alienação ou encarar a realidade e ter coragem para agir, «Eu» vive entre o sonho e a realidade. De acordo com a velha cigana do romance tabucchiano, o personagem não pode viver nos dois mundos porque provoca alucinações: «Tu és como sonâmbulo que atravessa uma paisagem de braços estendidos e tudo aquilo em que tocas fica a fazer parte do teu sonho» (Tabucchi, 2007, p.27), afirma a cigana. Dividido entre esses mundos, «Eu», desorientado, percorre alguns pontos de uma Lisboa real sob o sol escaldante do último domingo de julho

e encontra personagens com quem parece ter algum tipo de acerto de contas devido a algo mal resolvido no passado. Os encontros, cercados por uma atmosfera onírica, ajudam o personagem principal a percorrer as suas memórias e encontrar respostas para questões que o desorientam. Nesse contexto, a Lisboa que é apresentada por Tabucchi aparece envolta por uma atmosfera enevoada, como uma alucinação, consequência não só do escaldante dia de verão, como acontece nos desertos, mas também devido à sensação que tem o personagem de estar vivendo num sonho, ou naquela «embriaguez que acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas» (Benjamin, 1989, p.186), uma vez que tem encontros com pessoas que só existem na sua lembrança. Nos dois romances, tais mundos parecem se complementar e contribuem para a construção da imagem da cidade, captada pelo olhar de cada um dos protagonistas.

Em *Requiem*, «Eu» inicia a primeira parte do périplo pela cidade, cujo destino é o Cemitério dos Prazeres, num táxi que percorre o Cais do Sodré, a Rua do Alecrim, esquina do Largo Camões, passa pela Estátua de Antonio Chiado, entra no café A Brasileira, indica o caminho até o cemitério, fazendo um mapeamento das principais ruas do Chiado até os Prazeres, como comprova o trecho a seguir:

É fácil, disse eu, entra no Largo Camões e aí, onde está a Joalheria Silva, apanha aquela rua que desce, é a Calçada do Combro, depois apanha a Calçada da Estrela, quando chega ao Largo da Estrela enfia pela Domingos Sequeira até Campo de Ourique, aí tem de procurar à esquerda a Saraiva de Carvalho que nos leva direitinhos ao Largo do Cemitério dos Prazeres. (Tabucchi, 2007, p. 24)

Nesse trajeto, como numa alucinação, percorre também as suas próprias memórias, revisita a sua infância, lembranças de outros verões vividos naquela cidade, permitindo compreender o que

Benjamin afirma sobre a embriaguez pela qual vagueia o *flâneur*. Segundo o autor, a «embriaguez anamnésica em que vagueia o *flâneur* pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido» (Benjamin, 1989, p.186). Assim, revisitando o seu passado, o personagem sente-se incomodado diante daquelas ruas desertas e de seus próprios pensamentos, não compreende ainda que aquele dia tórrido será de muita tribulação, mas também de purificação para conseguir ficar em paz consigo mesmo. É o que afirma a velha e sábia cigana que também acrescenta que aquilo que o personagem procura só existe na memória ou no sonho. Daí a necessidade dos encontros com personagens que já não pertencem ao mundo dos vivos. Era preciso percorrer a Lisboa das suas memórias, assim como visitar as suas próprias memórias desassossegadas para encontrar paz e permitir que seus entes queridos que já estão mortos também descansem em paz. Assim, vai até o Cemitério dos Prazeres, onde encontra seu amigo Tadeus. Em seguida, dorme na Pensão Isadora, por trás da Rua da Ribeira, onde, em sonho, encontra seu próprio pai já falecido. Tais encontros só foram capazes de acontecer devido ao mergulho no inconsciente do personagem, confundindo realidade, sonho e alucinação, refletindo o desassossego que percorre o seu ser.

A alma solitária e saudosa do protagonista vagueia sem destino pela cidade e vai ao Museu de Arte Antiga, onde o personagem reflete sobre a sua existência, ao contemplar o quadro *Tentações de Santo Antão*, de Bosch. Procurava ver se algo em si havia mudado desde a última vez que lá estivera ou talvez, inconscientemente, tivesse ido contemplar o quadro na esperança de encontrar a cura para o seu sofrimento, como acontecia com os peregrinos antigamente. Afinal, o «quadro antigamente tinha um valor taumatúrgico, disse o Pintor Copiador, os doentes iam em peregrinação para a frente

dele à espera de um acontecimento milagroso que pusesse fim ao seu sofrimento» (Tabucchi, 2007, pp. 73-74).

O personagem parece preso às suas próprias lembranças e, levado pelo seu inconsciente, numa tentativa de se libertar de seu passado, visita a Casa do Alentejo, lugar de recordações, como afirma o Maitre da Casa do Alentejo. A ida à Casa tinha o intuito de encontrar Isabel, personagem também já falecida e com quem tanto ele quanto seu amigo Tadeus tinham tido um relacionamento. O personagem sente-se angustiado com o fato de desconhecer o motivo de Isabel ter cometido suicídio. O livro não descreve o encontro com a ex-namorada, mas, sim, com o Maitre, com quem o protagonista joga uma partida de bilhar e reflete sobre política e consciência de classe. Encontrar Isabel também seria outra possibilidade de exorcizar aquilo que perturbava a sua alma.

Já à noite, com a lua alta, o protagonista perambula pela cidade e tem um último encontro antes daquele que era o motivo de sua visita a Lisboa. O dia tinha sido inquietante, assim como o encontro com esse penúltimo personagem, o Vendedor de Histórias, a partir do qual pode-se depreender a seguinte paisagem:

Estava realmente uma noite magnífica, de lua cheia, quente e mole, com alguma coisa de sensual e de mágico, na praça quase não havia carros, a cidade estava como que parada, as pessoas deviam ter-se demorado nas praias e só voltariam mais tarde, o Terreiro do Paço estava solitário, um cacilheiro apitou antes de partir, as únicas luzes que se viam no Tejo eram suas, tudo estava imóvel como num encantamento... (Tabucchi, 2007, p. 105)

O encontro acontece no Terreiro do Paço sob o luar e em frente ao rio, onde o Vendedor de Histórias oferece-lhe um conto que fala de um mundo mágico e com um final que permite o choro. De acordo com Benjamin (1989, p.209), «os pontos culminantes da cidade são as

suas praças onde desembocam radialmente muitas ruas, mas também as correntes de sua história». Não por acaso, após um dia com tantos encontros estranhos, o personagem encontra-se com um homem que vende histórias, exatamente ali naquela praça, onde também procura encontrar a sua própria história. Tal encontro parece ser exatamente aquilo que o protagonista precisava antes de encontrar o Convidado. Apetecia-lhe apenas ouvir uma história que não fosse a sua para poder mergulhar na sua própria imaginação e chorar. Mais uma forma de esconjuram o seu passado. O Terreiro do Paço também foi referido no *Livro do Desassossego*, local onde Soares, ao meditar, reflete sobre a sua vida, desejos e incertezas, talvez também uma forma de esconjuram as suas angústias. De igual modo, no Terreiro do Paço, Ricardo Reis, no romance de Saramago, procura traços da sua própria história ao contemplar os traços da praça. Nas três obras, a praça, tal como argumenta Benjamin, proporciona a reflexão da história de cada um deles.

À meia-noite, «Eu» retorna a Alcântara, para seu último e decisivo encontro. O local para o tão esperado acontecimento foi num restaurante pós-moderno, sugestão do Vendedor de Histórias, que assim o descreveu:

um lugar com muitos estilos, olhe, é um restaurante com muitos espelhos e com uma comida que não se percebe bem o que é, enfim, é um sítio que rompeu com a tradição recuperando a tradição, digamos que parece o resumo de várias formas diferentes. (Tabucchi, 2007, p. 108)

Lugar adequado para jantar com aquele que rompeu com a tradição e apresentou novas formas de fazer literatura: o Convidado, que, como já foi dito, trata-se de Fernando Pessoa.

Naquele lugar inquietante, com pratos e funcionários igualmente diferentes, é possível compreender o motivo da vinda de «Eu» a Lisboa: era necessário deixar de precisar do grande poeta. Assim como os

outros personagens, o Convidado povoava o inconsciente do protagonista e sua presença o desassossejava. Segundo o personagem, o desassossego do poeta juntava-se ao dele e produzia angústia. O encontro com o poeta permitiu compreender que tudo que aconteceu naquele estranho dia havia acontecido exatamente por ter o poeta o poder de sentir ou fingir aquilo que os outros sentem, tal como diz o conhecido poema «O poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a sentir a dor que deveras sente» (Pessoa, 1994, p.32). E era exatamente isso que o personagem principal precisava compreender: o importante é sentir. Era preciso sentir para poder se libertar dos fantasmas do passado e sossegar a alma. Tal feito só foi possível devido ao fato de o Convidado convocar o protagonista para uma visita ao seu inconsciente. Para isso, foi preciso voltar a Lisboa, perambular pelas suas ruas, pelo Cais do Sodré, Rua do Alecrim, Largo Camões e Cemitério dos Prazeres (também percorridos por Reis, na obra de Saramago), conduzindo-o ao seu próprio passado. Tal qual afirma Benjamin, no capítulo sobre o *flâneur* de Charles Baudelère: «A rua conduz o flandador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães, para um passado que pode ser enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular.» (Benjamin, 1989, p.185). Nesse retorno ao passado, o personagem deseja parar de fazer hipóteses sobre o papel do poeta e, conseqüentemente, da literatura na sua vida, buscando com isso o sossego. A literatura provoca o desassossego, assim como permite refletir sobre ele e encontrar formas de tranquilizar a alma.

4. Considerações finais

Em *O ano da morte de Ricardo Reis* e em *Requiem*, a presença de Fernando Pessoa permite o encontro com a cidade e com o inconsciente dos personagens. Ambos encontram no espaço

citadino uma forma de percorrer o seu próprio labirinto interno, comprovando o que diz Benjamin (1989, p.203): «A cidade é a antiga realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber, persegue essa realidade». Enquanto Reis perambula por uma Lisboa chuvosa e percorre o labirinto de seu ser, numa tentativa de reafirmar a sua própria identidade, «Eu» deambula por uma Lisboa tórrida e caminha pelo labirinto de suas memórias, numa tentativa de compreender o seu presente. Para ambos, Lisboa configura-se como o cais de chegada, mas de onde partem para as deambulações em busca da compreensão da sua existência no mundo e o(s) encontro(s) com o poeta português provoca(m) a reflexão que permite sossegar a alma.

Ricardo Reis e «Eu» são personagens desassossegados que percorrem a cidade de Lisboa como quem procura uma saída do labirinto de si mesmo. O olhar angustiado e perdido de cada um deles revela as nuances da cidade, que se apresenta como caótica e sombria numa das obras e escaldante e onírica na outra. Nas narrativas, a cidade de Lisboa não só é cenário no qual se passa a trama, nela cruzam-se os caminhos que levarão os protagonistas para a consciência de sua própria existência.

Conforme Onfray (2019, p.73), «Os trajetos dos viajantes coincidem sempre, secretamente, com as procuras iniciáticas que colocam a identidade em jogo.» Em consonância com tal ideia, nas duas obras, os protagonistas desassossegados fazem uma dupla viagem. Por um lado, viajam por dentro de Lisboa, quando percorrem a baixa lisboeta, as ruas do Chiado, praças, largos e monumentos, reconstruindo os lugares. Por outro, os personagens fazem uma viagem para dentro de si, uma vez que buscam, de alguma forma, compreender e sossegar a sua própria alma, revelando o eu interior e a cidade que habita o ser de cada um deles.

Referências bibliográficas

- Augé, M. (2012). *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Letra Livre.
- Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. Martins Fontes.
- Benjamin, W. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Brasiliense.
- Calvino, I. (1990). *As cidades invisíveis*. Companhia das Letras.
- Gomes, R. C. (1999). Cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotese: revista de estudos literários*, 3(2), pp. 19-30.
- Onfray, M. (2019). *Teoria da viagem*. Quetzal Editores.
- Oodóñez, S. F. (2009). *O olhar de Borges: uma biografia sentimental*. Autentica Editora.
- Pessoa, F. (1915). Chuva Oblíqua. *Revista Orpheu*, 2, pp 160-164.
http://www.pessoadigital.pt/de/pub/Pessoa_Chuva-Obliqua. Acesso em 12 de dezembro de 2022.
- . (1982). *Livro do Desassossego*. Assírio & Alvim.
- . (1994). *Odes de Ricardo Reis*. Ática.
- Saramago, J. (2016). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Porto Editora.
- Tabucchi, A. (2007). *Requiem – uma alucinação*. Dom Quixote.

(Página deixada propositadamente em branco)

**MESTASTÁSIO DESMETASTASIADO,
OU A TRANSFORMAÇÃO DE *ARTASERSE*
EM *O MAIS HEROICO SEGREDO***

**AN UN-METASTASIED METASTASIO, OR THE TRANSMUTATION
OF *ARTASERSE* INTO *O MAIS HEROICO SEGREDO***

Carlos Gontijo Rosa¹

Universidade Federal do Acre,
Centro de Educação e Letras
<https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>

RESUMO: Interessa a este trabalho compreender como o pensamento cultural espanhol, hegemônico no século XVII ibérico, chega até a dramaturgia portuguesa da segunda metade do século XVIII e quais as tensões entre esse pensamento e um Iluminismo emergente em um Portugal pombalino. Para tanto, será tomada em análise a peça *Artaserse*, de Pietro Metastasio, mas em uma tradução portuguesa anônima, intitulada *O mais heroico segredo ou Artaxerxe* (1773, Oficina de Manoel Antonio Monteiro). Busca-se, com isso, verificar adaptações que geram um descompasso entre a tradução portuguesa e o texto original metastasiano e o pensamento estético prevalente no período. Assim, chegaremos à conclusão de que, diferentemente do que defendem a Inquisição e a historiografia teatral, na segunda metade

¹ Pós-doutorando em Estudos da Linguagem na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com bolsa FAPESP (Processo n. 2019/20703-2). Atualmente em estágio de pesquisa no exterior na Universidade de Cambridge com bolsa FAPESP (Processo n. 2021/11276-3).

do século XVIII português, o teatro aurissecular ou derivado deste ainda carrega um grande apelo em relação ao público dos espetáculos.

Palavras-chave: teatro português, teatro do século de ouro, gracioso, adaptação.

ABSTRACT: This work is interested in understanding how Spanish cultural thought, which was hegemonic in Iberian 17th century, is received by Portuguese playwriting in the second half of the 18th century and which are the tensions between this thought and the emergent Pombaline Neoclassicism. For that, we analyse Pietro Metastasio's *Artaserse* in an anonymous Portuguese translation, entitled *O mais heroico segredo ou Artaxerxe* (1773, Manoel Antonio Monteiro publisher). We seek to verify certain adaptations, which cause a mismatch among Portuguese translation and the original play or the prevalent aesthetic thoughts of the period. Thus, it comes to conclude that, unlike what is defended by Inquisition and theatrical historiography, the Spanish Golden Age theatre or a theatre derived from this still exists in Portugal with a great popular appeal in the second half of the 18th century.

Keywords: portuguese theatre, golden age theatre, gracioso, adaptation.

A dramaturgia portuguesa, após a morte de Gil Vicente e a tentativa malsucedida de construção de uma escola vicentina, ficou à mercê, no século XVII, do poder cultural castelhano, que não apenas governou Portugal politicamente, mas interveio com muita força na produção cultural lusitana do período – como se pode ler nos textos de Francisco Manuel de Melo, por exemplo, nos seus *Apólogos dialogais* (1959 [1721]). No teatro, como se pode ver nos escritos de Lope de Vega e outros preceptores do Século de Ouro espanhol, há uma valorização do público popular em detrimento de critérios mais eruditos da elaboração dramática:

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,

saco a Terencio y Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
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. (Vega, 2021 [1609], p. 133,
v. 40-48)

Na primeira metade do século XVIII, quando o teatro áureo já declinava na Espanha, ainda em Portugal se escrevia e representava sob essa preceptiva, que dividia os espaços teatrais com a ópera italiana recém-chegada ao país. É nesse período que escreve o dramaturgo António José da Silva, o Judeu, que nos anos de 1730 chegou a representar oito produções autorais no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, uma delas (*Precipício de Faetonte*, representada em janeiro de 1738) quando já se encontrava preso nas celas do Santo Ofício, de onde saíra apenas para ser queimado em praça pública no ano de 1739.

Autor de «óperas joco-sérias», António José da Silva se utiliza de recursos da ópera, como as árias, mas a estrutura de suas peças é basicamente a mesma empregada pelos dramaturgos espanhóis do século anterior, a tragicomédia². Por isso, consideramos o Judeu como o último bastião dessa preceptiva (Gontijo Rosa, 2019). Isso porque, embora ainda circulem, nos palcos e nos impressos, textos escritos relativos ainda a esta mesma forma na segunda metade do século XVIII, os autores desse período não ganharam a proe-

² «O gênero tragicômico é um gênero misto que responde a três critérios: as personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas. apagando assim a fronteira entre comédia e tragédia. A ação, séria e até mesmo dramática, não desemboca numa catástrofe e o herói não perece. O estilo conhece «altos e baixos»: linguagem realçada e enfática da tragédia e níveis de linguagem cotidiana ou vulgar da comédia» (Pavis, 2010, p.420).

minência de um António José da Silva no panteão da dramaturgia portuguesa – posição que o Judeu divide com Gil Vicente, Almeida Garrett e outros poucos nomes memoráveis de acordo com um cânone hegemônico.³

É esse o caminho trilhado por esse «tipo» de dramaturgia até a segunda metade do século XVIII português, a qual, neste período, recebe o genérico nome de «teatro de cordel». José Camões, em «Prenúncio» à publicação *Teatro de cordel: a coleção do Teatro Nacional D. Maria II* (Faria, 2012), refere-se a esses «textos e autores inseridos num sistema de produção que aproxima a edição das práticas de teatro» (Camões, 2012, p.10). Tal denominação foi atribuída a um conjunto heterogêneo de textos:

Na acepção original portuguesa, a expressão [«teatro de cordel»] designa os textos teatrais impressos ou manuscritos em cadernos de aproximadamente 20 x 15cm, *in-quarto*, com 16 páginas (ou 32, raramente mais), que eram postos à venda pendurados em um barbante – o cordel – pregado nas paredes ou nas portas, pelas ruas de Lisboa. Os cegos, que tinham autorização para vendê-los, expunham não apenas teatro, mas também poemas, narrativas, vida de santos, folhetins, anedotas. Esse tipo de literatura aparece também em outros países da Europa, como Espanha e França (Guinsburg, Faria & Lima, 2006, p. 97)

³ O livro *O cânone*, publicado em 2020 pela editora Tinta da China, apresenta análises calcadas em obras de autores considerados canônicos da literatura portuguesa: «Se, com frequência, se aborda teoricamente a questão na universidade e na imprensa – de modo não problemático, aliás, pois parece ser consensual que o cânone é politicamente determinado, e deve, por isso, ser contestado –, as alterações de nomes de autores, na sequência dessa posição teórica mansamente insurreccional, são nulas. Um debate teórico vocal coexiste com uma quase absoluta ineficácia prática» (Feijó, 2021, p.12). Da lista, constam apenas seis nomes eminentemente teatrais: Almada Negreiros, Almeida Garrett, António José da Silva, Gil Vicente, José Régio e Miguel Torga.

Ou seja, o que se agrupa sob o termo «teatro de cordel» não foi aí reunido por uma estética própria, mas por sua materialidade – o que, por si só, já denota certo descaso da crítica com o conjunto das obras. Contudo, Carreira irá determinar que

o teatro de cordel caracteriza-se por um certo tipo de intriga e de linguagem que lhe são absolutamente peculiares [...]. Outro aspecto não menos importante é aquilo que numa terminologia moderna designaríamos por «sociologia do público consumidor». Com efeito, destinando-se essencialmente a ser representado, o teatro de cordel tinha o seu público específico: o povo miúdo de Lisboa. (1988, p. 20)

Assim, o que foi «juntado» pelos estudiosos posteriores de teatro encontra alguma organicidade no público ao qual era dirigido e na linguagem que se utiliza para se comunicar com esse público.

Mas, no mesmo período, surge também a Arcádia Lusitana, cuja preceptiva destoa daquela seguida pelo teatro que dominava os palcos. Sua existência gira especificamente entre os anos 1756 (ano de fundação da Arcádia Lusitana) e 1764, aproximadamente, mas os ecos dessa produção – ou do pensamento teórico proveniente do grupo erudito de autores – chegará até os nossos dias de maneira direta, pela influência em diversos outros movimentos estéticos posteriores, ou indireta, inclusive pela forma como se lê o século XVIII (Gontijo Rosa, 2022). Embora o teatro árcade não ocupe os palcos, é ele quem passa à história como a linguagem teatral prevalente na segunda metade do século XVIII, a reboque do que ocorre com a literatura. É aí onde se situa a tensão histórica do teatro português setecentista.

Nesse contexto, está a comédia⁴ *O mais heroico segredo, ou Artaxerxe*.⁵ A peça é a tradução/adaptação da ópera *Artaserse*, de Pietro Metastásio, feita por um anônimo.⁶ A edição utilizada será aquela publicada em 1758 na Oficina de Manoel Antonio Monteiro, mas, ainda no período, a peça também foi publicada em outras quatro edições (1764, 1773 e duas sem datação) e representada (1779), além de também ter sido objeto de censura inquisitorial em 1770. Há certo consenso entre os críticos de que esta tradução/adaptação foi realizada por Nicolau Luís da Silva, um «professor de meninos» a quem é atribuída grande parte do teatro de cordel publicado na segunda metade do século XVIII.

O próprio Metastásio sintetiza o argumento de *Artaserse* no «Argumento» apresentado no libreto da ópera

Artabano, chefe da guarda real de Xerxes, vendo dia após dia o poder do rei diminuir após sua derrota para os gregos, quis sacrificar toda a família real, inclusive o próprio Xerxes, à sua ambição de ascender ao trono da Pérsia. Aproveitando-se, pois, a comodidade que lhe assegurava a familiaridade e amizade de seu senhor, entra à noite no quarto de Xerxes e o assassina. Depois,

⁴ Naquela época, «comédia» designa quase todas as produções teatrais longas, sérias, cômicas ou tragicômicas; e não apenas textos engraçados.

⁵ Sobre a onomástica da personagem persa, no português corrente, usamos Artaxerxes como o nome da personagem, que é histórica, filho do Xerxes e neto de Dario, ambos monarcas do Império Aquemênida (nomeado no ocidente de Império Persa). O pai e o avô de Artaxerxes sofreram derrotas para o exército grego nas Batalhas de Salamina e Maratona, respectivamente, quando tentavam dominar o território helênico. Assim, a título de diferenciação, quando estivermos falando da personagem histórico-mítica, utilizaremos a forma Artaxerxes; quando falando da personagem da ópera de Metastásio, Artaserse; e quando falando da personagem da peça portuguesa, Artaxerxe.

⁶ Quanto à autoria da tradução, ela não consta em nenhuma das versões encontradas por nós ou por Carreira (1988). Este, entretanto, empreende uma busca entre nomes como Giuseppe Carlo Rossi, Francisco da Silva Innocêncio e José Maria da Costa e Silva, para os quais, por diferentes evidências, não resta dúvidas de que *O mais heroico segredo, ou Artaxerxe* tenha saído da pena de Nicolau Luís.

incita os príncipes reais, filhos de Xerxes, um contra o outro, de modo que Artaxerxes, um dos referidos filhos, manda matar seu próprio irmão Dario, acreditando-o parricida por influência de Artabano. Falta, para que se cumpram os seus desígnios de traidor, apenas a morte de Artaxerxes, a qual, preparada por ele e adiada por vários ACIDENTES (os quais se prestam no drama como ornamentos episódicos), finalmente não se pode executar, a traição sendo descoberta e salvo Artaxerxes – cujos desvelamento e segurança [respectivamente] é a ação principal do drama.⁷

Na ópera de Metastásio, além da disputa de poder pelo trono da Pérsia – a qual, se verá a seguir, não passa despercebida pela censura portuguesa –, há ainda a intriga amorosa entre Artaserse e sua irmã, Mandane, com os filhos de Artabano, Semira e Arbace, e a relação de amizade entre Artaserse e Arbace – todas relações que serão importantes para construção dos «ornamentos episódicos», mas também para o recrudescimento do conflito central na ópera.

Todas essas questões, presentes no original italiano, figurarão também na tradução/adaptação que, embora não diga expressamente como tantas outras do período, foi realizada «ao gosto português». Esse «procedimento», presente em muitas obras publicadas e/ou representadas no século XVIII (mas também já visível no século XVII e aparecendo, mesmo que cada vez com menos frequência,

⁷ Tradução nossa. No original: «Artabano, prefetto delle guardie reali di Serse, vedendo ogni giorno diminuirsi la potenza del suo re, dopo le disfatte ricevute da' Greci, sperò di poter sacrificare alla propria ambizione, col suddetto Serse, tutta la famiglia reale, e salire sul trono della Persia. Valendosi perciò del comodo che gli prestava la familiarità ed amicizia del suo signore, entrò di notte nelle stanze di Serse, e l'uccise. Irritò quindi i principi reali, figli di Serse, l'un contro l'altro, in modo che Artaserse, uno de' suddetti figli, fece uccidere il proprio fratello Dario, credendolo parricida, per insinuazione di Artabano. Mancava solo a compire i disegni del traditore la morte di Artaserse, la quale, da lui preparata e per vari accidenti (i quali prestano al presente dramma gli ornamenti episodici) differita, finalmente non può eseguirsi, essendo scoperto il tradimento ed assicurato Artaserse; il quale scoprimento e sicurezza è l'azione principale del dramma».

no século XIX), é indicado, mas não nomeado por Almeida (2007) quando analisa *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*, por exemplo, na passagem:

o tradutor português [Nicolau Luís] adapta a versão primitiva de *Belisario* efectuando muitas alterações que abrangem as modalidades de supressão (de cenas, falas e versos), de acrescentamento (de falas e versos; e de uma nova personagem secundária, Decio) e de redimensionamento do número de actos de três para cinco (o que o próprio Goldoni fará ao rever o seu texto para a publicação na Zatta), que arrastou como consequência um rearranjo na distribuição de cenas por acto. Nicolau Luís «inova» também ao introduzir na sua versão o motivo do Belisário cego e mendigo. (Almeida, 2007, pp. 341-342)

Se Almeida apresenta algumas ações que representam, na crítica geral, um certo processo «desgoldonizador» da peça de Goldoni; já a italiana Daniela Di Pasquale é mais enfática ao analisar as peças de Pietro Metastásio sob a óptica das traduções/adaptações portuguesas em seu *Metastasio al gusto portoghese*, onde constata que

No entanto, o caráter ibérico, atrasado em relação ao desenvolvimento da mentalidade mais pura do *Aufklärung* [Iluminismo] centro-europeu, ainda cederá por todo o Setecentos ao desejo de uma representação espetacular de puro efeito cênico e de atmosfera ligeira e fácil ao riso, herdada da *Commedia dell'Arte* e do vizinho teatro ibérico espanhol. (Di Pasquale, 2007, p.14)⁸

⁸ Tradução nossa. No original: «Tuttavia, il carattere iberico, in ritardo rispetto agli sviluppi della più pura mentalità dell'*Aufklärung* centro-europea, cederà ancora per tutto il Settecento al desiderio della rappresentazione spettacolare di puro effetto scenico e dell'atmosfera leggera e facile al riso ereditata dalla *Commedia dell'Arte* e dal vicino teatro barocco spagnolo».

Importante, contudo, é situar que historicamente o teatro de cordel vem sendo sistematicamente deixado de lado por pesquisadores da área, sempre seguindo o que preconizou Almeida Garrett no seu prefácio à peça *Um auto de Gil Vicente*, de 1838:

Drogas que se não fazem na terra, que remédio há senão mandá-las vir de fora! O marquês de Pombal mandou vir uma Ópera italiana para el-rei.

O povo compôs-se a exemplo do rei: traduziam em português as óperas de Metastásio, metiam-lhes graciosos, – chamava-se a isto *acomodar ao gosto português*; – e meio rezado, meio cantarelado, lá se ia representando. Vinha o entremez da *Castanheira* no fim, ou outro que tal: e que mais queriam? (Garrett, s/d, p. 160, grifo no original)

Tal perspectiva é reiterada por diversos críticos ao longo dos anos subsequentes. Entretanto, já de seu próprio momento histórico o teatro de cordel, um teatro nitidamente popular, como afirma Carreira (1988) na citação acima, sofre com a falta de aceitação nos espaços eruditos – como pode ser visto nas peças e textos de Manuel de Figueiredo, no livro de Luiz António de Araújo⁹ ou nos processos inquisitoriais da Real Mesa Censória, processo sobre o qual fala Camões:

A par do zelo pela pureza da língua, fica bem patente quer num caso quer no outro a emissão de juízos estéticos – *insulsíssimos*, alguma *jocosidade* – e a cautela que o teatro deve evidenciar na escolha temática. Não nos podemos esquecer que estamos em

⁹ *História crítica do teatro, na qual se tratam as causas da decadência do verdadeiro gosto, traduzida em português, para servir de continuação ao teatro de Manuel de Figueiredo, 1779* (já com a ortografia do título atualizada).

pleno iluminismo e que a consideração do teatro como Escola de educação cívica é o alicerce para a fomento da actividade.

Ainda assim, a censura é também espelho de evolução no gosto. Os critérios estéticos têm em conta não apenas os níveis e os desníveis de pejo e pudor, mas também se imiscuem nas opções artísticas dos autores. (2018, p. 19)

Assim, o processo «desmetastasiador» que a tradução/adaptação portuguesa *Comedia O mais heroico segredo, ou Artaxerxe, composta na língua italiana pelo Abade Pedro Metastasio* é acusada de realizar pode ser lido no parecer inquisitorial de 14 de dezembro de 1770 (grifo nosso):

A comédia intitulada *O mais Heróico Segredo ou Artaxerxe*, composta pelo abade Pedro Metastásio e traduzida com uma nova forma em a língua portuguesa, e já impressa nesta Corte em o ano de 1758, está muito desfigurada do seu original. *O tradutor lhe acrescentou dois graciosos que, em algumas passagens, rompem em expressões pouco sérias e menos decentes.* Acresce que na sobredita comédia se trata do homicídio do rei Xerxe, feito por um seu vassalo, o qual entra no escandalosíssimo projecto de matar também ao rei Artaxerxe. Todas as sobreditas razões persuadem não ser conveniente que a sobredita comédia se imprima, nem se represente. É pois o meu parecer que a sobredita comédia fique suprimida. Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos.

Lisboa, 14 de Dezembro de 1770

Frei Joaquim de Santa Ana e Silva

Frei João Baptista de São Caetano

Frei Francisco Xavier de Santa Ana

Esses *dois graciosos* de que fala o Frei Joaquim de Santa Ana e Silva são Ranheta, um guarda-portas do palácio, e Paquete, criado de Ernesto, o protagonista da peça.

Mas o protagonista não é o personagem histórico Artaxerxes, cujo nome figura inclusive no título? Sim, se estivermos falando do original italiano de Metastásio – em cujo «Argomento» não aparecem mais personagens do que Artaserse e seu antagonista, Artabano. Mas, já no título, a tradução portuguesa nos dá indícios de sua mudança, pois o foco deixa de ser como Artaxerxe resolve a intriga em que se vê envolvido, e passa a ser Ernesto, que carrega *o mais heroico segredo* – que é a informação de que foi seu pai (Artabano) quem matou o rei Xerxes e conspira para tomar o trono da Pérsia.

Os «ornamentos episódicos» identificados por Metastásio, portanto, ganham relevância nessa versão da ópera. É em torno da desconfiança que recai sobre Ernesto (no original italiano, Arbace) quanto à morte de Xerxes, com seus defensores (a irmã Semira e, em parte, o amigo Artaxerxe) e acusadores (a amada Eritrea – Mandane, no italiano – e, em parte, o pai), que giram os diálogos da peça. Muito dessa nova ênfase é dada pela inserção do casal de graciosos, Paquete e Pípia, que vão redobrar a importância de seus senhores, Ernesto e Eritrea, na intriga.

Já anteriormente, em estudos realizados sobre o dramaturgo português António José da Silva, o Judeu, e a importância da intriga secundária na estrutura da escrita dramática setecentista em Portugal, constatamos que

A princípio tomada como entremez inserido no meio da ação principal, as relações entre personagens ancilares ganham projeção dentro das tramas com a dupla intriga amorosa, elaborada a partir do espelhamento da ação principal, especialmente do romance entre os protagonistas, passando depois a constituir

peças razoavelmente autônomas, entremezadas no enredo principal. (Gontijo Rosa, 2019, p. 115)

Não por acaso, não é Artaxerxe, o príncipe e, aparentemente, o protagonista (ou primeiro *galán*) da peça, quem possui um serviçal, mas Ernesto. Por si só, esta característica já coloca Ernesto em maior evidência; o que é reforçado com uma análise mais detida da intriga e da construção dramatúrgica.

Retornando, então, à inserção dos dois graciosos mencionada pelo censor, seguimos o que pensa Carreira, de que Pípia não é discriminada como graciosa na *dramatis personae* da peça, mas o é na prática:

Na realidade, não são dois graciosos que foram acrescentados, mas sim três. (Pípia, se bem que tenha merecido só a menção de «lacaia», tem na realidade papel de «gracioso»). Isto leva-nos, desde já, a interrogarmo-nos sobre o eventual conhecimento de que o revedor teria do texto italiano, pois para constatar que a versão portuguesa está desfigurada, basta para tanto lê-la. Mas podemos dizer que não foi alterada. A «desfiguração» que o texto original sofreu foi mais na forma do que, propriamente, no fundo. Consideramos, de resto, esta tradução do *Artaserse* como um dos melhores exemplos do método empregue nas traduções/adaptações. (1988, pp. 203-204)

Se bem que não estamos completamente de acordo com como Carreira pensa as ideias de desfiguração e alteração, pois, para nós, existe uma alteração de fundo ao intercambiar o protagonista da narrativa; concordamos com sua colocação de que este é um dos melhores exemplos das traduções/adaptações de textos clássicos do teatro europeu ao «gosto português». Voltando ao veto proposto pelo inquisidor, é certo que ele não coaduna com a estética da peça,

uma vez que a reclamação acerca dos graciosos tem relação direta com a estrutura narrativa da peça, ou seja, é de ordem estética.¹⁰

Entretanto, sobre a inserção de graciosos e passagens cômicas nessas traduções/adaptações do teatro europeu «ao gosto português», diz Luciana Stegagno Picchio (1969, p.198) que são «destinadas a amenizar os textos, a torná-los aceitáveis a um público mais inclinado à farsa do que à tragédia, que preferia o esgar cúmplice à tirada oratória». Vejamos que a historiadora do teatro *entende* os motivos pelos quais os adaptadores adaptam, e não simplesmente traduzem as peças: existe um público ao qual ele precisa contemplar.

Aqui encontramos uma peça decisiva do pensamento de Bakhtin, que coloca como figuras ativas tanto o autor (enquanto autor-criador) quanto o público de um enunciado:

O próprio autor e os seus contemporâneos veem, conscientizam e avaliam antes de tudo aquilo que está mais próximo do seu dia de hoje. *O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade*. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e a ciência da literatura tem a incumbência de ajudá-lo nessa libertação. (Bakhtin, 2017, p. 16)

Os autores anônimos do teatro de cordel compuseram enunciados concretos que se relacionavam diretamente com o «aqui-agora» da enunciação. Mesmo enquanto tradução, eles consideraram o seu público, pois, uma vez que os textos usados como paradigmas dessas composições pertencem a (foram produzidos em) um contexto diferente, estão atentos às condições de enunciação, ou seja, o tradutor compõe um texto que responde às demandas do seu interlocutor. É um enunciado vivo, concreto, presente no mundo.

¹⁰ Há ainda o reclame do inquisidor sobre o rei ser morto, o qual, corroborados por Carreira (1988, p.209 e ss.), é mais de ordem política que estética, portanto alheia ao escopo deste texto.

O estudioso Laureano Carreira se debruçou sobre a produção teatral da segunda metade do século XVIII e teceu algumas observações acerca dessa tradução/adaptação, as quais evocamos como embasamento ou como mote para a discussão aqui pretendida, ambas ligadas à questão do interlocutor – essencial para entendermos a motivação para uma tradução tão adaptação.

Primeiro, ainda sobre o que diz Picchio e o inquisidor Joaquim de Santa Ana e Silva, Carreira afirma que:

O que se passa entre os criados não tem qualquer relação com o desenrolar da ação principal. A metamorfose da ópera de Metastásio em comédia portuguesa dá-se pois através de passos deste caráter ou, se se preferir, da introdução de intermédios jocosos entre partes sérias. (1988, p. 206)

Ele ainda fala que, se se retirarem as intervenções dos graciosos, não se perde nada da ação da peça. De fato, as intervenções dos graciosos têm formato de entremez, sem uma ligação muito direta ou uma participação efetiva na ação da peça, mas, como já apontamos acima, enquanto discutíamos o título, elas não são desprovidas de sentido. Elas vão auxiliar o espectador a construir o sentido da peça – no caso dos graciosos, isso é particularmente importante pelo público lisboeta da altura.

Diego Marín (1958) desenha, para as peças do Século de Ouro espanhol, três formas de ligação entre as intrigas principal e secundária. De acordo com essa classificação, o que Carreira pressupõe é que não haja uma *ligação mecânica*, que é aquela em que uma intriga depende da outra para o seu desenrolar. Essa, de fato, não há. Mas, daí a afirmar que as intrigas secundárias acrescentadas à peça seriam «frutos de um acaso» é desconsiderar que há outras formas de organização do texto teatral e que ele pode atender a necessidades diferentes daquelas pressupostas como ideais pela

crítica especializada. No caso de *O mais heroico segredo ou Artaxerxe*, há o que Marín (1958, p.161) chama de *ligação formal* entre as intrigas, no que diz respeito aos pares amorosos:

[a ligação formal] tem a missão principal de diminuir, com o efeito cômico ou amoroso, a nota grave do tema principal, seja este trágico, épico ou religioso. Em vez de ir se misturando, fica sobreposto de acordo com a fórmula lopesca do drama sério, chame-se tragédia ou tragicomédia.¹¹

Paquete e Pípia refletem o casal Ernesto e Eritrea, seus amos, por paralelismo (por sobreposição). Já Paquete e Ranheta, quando são presos, acusados de matar o rei, também se ligam à intriga principal por ligação formal, por paralelismo de motivo e por contraste à atitude de Ernesto, que também é preso pelo mesmo motivo.

A segunda questão é a condição de vida do público que leria ou assistiria à peça: estamos falando de uma produção de 1758, apenas três anos após o Grande Terremoto de 1755. Cito novamente Carreira:

Na realidade, quando dezenas de milhares de pessoas viviam em barracas e debaixo de tendas, qualquer outro estilo teatral era de difícil sobrevivência. A vida em si mesmo era já penosa. Como poderiam as pessoas suportar um teatro unicamente dramático, grave ou moralista? [...] Com efeito, só este gênero de teatro contém em si mesmo o seu correspondente social. O teatro dito de cordel não é fruto da imaginação dos Nicolaus Luíses da época. Pelo contrário, é uma inspiração ou exigência social. Os Nicolaus Luíses mais não fizeram do que transportar para a cena

¹¹ Tradução nossa. No original: «tiene por misión principal contrarrestar con un efecto cómico o amoroso la nota grave del asunto central, sea éste trágico, épico o religioso. En vez de ir mezclado, queda superpuesto conforme la fórmula lopesca del drama serio, llámelo tragedia o tragicomedia».

a incapacidade, ou impossibilidade, criadora, da qual eles eram os reais portadores. (1983, pp. 208-209)

Assim, diferentemente do que defendem a Inquisição e a historiografia teatral, na segunda metade do século XVIII, o teatro aurissecular ou derivado deste ainda carrega um grande apelo em relação ao público dos espetáculos. E, embora apenas as duas personagens masculinas acrescentadas ao texto tenham sido motivo de crítica ao censor inquisitorial que avaliou a peça, em 1770, acreditamos que as três personagens conferem uma cor local ao texto, de forma que ele seja «traduzido» não apenas para a língua portuguesa, mas para contemplar o entendimento e o gosto do público teatral lisboeta do século XVIII.

Referências bibliográficas

- Almeida, M. J. (2007). *O teatro de Goldoni no Portugal de Setecentos*. INCM.
- Anônimo. (1758). *O mais heroico segredo, ou Artaxerxe composta na língua italiana pelo Abade Pedro Metastasio*. Oficina de Manoel Antonio Monteiro.
- Bakhtin, M. (2017). A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*). In M. Bakhtin, *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas* (pp. 9-20). [Tradução de Paulo Bezerra]. Editora 34.
- Camões, J. (2018). A história do Teatro em Portugal através dos mecanismos de revisão. In F. M. Corradin, C. Gontijo Rosa & M. G. Domene. *Teatro português: presente e passado* (pp. 9-30). FFLCH/USP.
- . (2012). Prenúncio. In C. Faria (coord.), *Teatro de Cordel: a coleção do Teatro Nacional D. Maria II*. Bicho do Mato.
- Carreira, L. (1988). *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. INCM.
- Di Pasquale, D. (2007). *Metastásio al gusto portoghese: traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogallo del Settecento*. Aracne.
- Faria, C. (coord.). (2012). *Teatro de Cordel: a coleção do Teatro Nacional D. Maria II*. Bicho do Mato.
- Feijó, A. M. (2021). Cântone 1. In A. M. Feijó, J. R. Figueiredo, M. Tamen (eds.), *O cânone* (pp. 11-16). Tinta da China.
- Garrett, A. (1996). *Um auto de Gil Vicente*. Replicação.

- Gontijo Rosa, C. (2022). O labo B da história: o teatro popular da segunda metade do século XVIII nas Histórias do Teatro Português. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 12(4), pp. 1-31. <https://doi.org/10.1590/2237-2660118186vs01>. Acesso em: 16 dez. 2022.
- . (2019). Carnavalização no teatro ibérico barroco. *Bakhtiniana*, 14(3), pp. 101-135.
- Guinsburg, J., Faria, João Roberto de; Lima, Mariangela Alves de. (2006). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. Perspectiva/SESC-SP.
- Marín, D. (1958). *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*. University of Toronto Press.
- Melo, F. M. de. (1959). *Apólogos dialogais*. 2 vol. Prefácios e notas de José Pereira Tavares. Sá da Costa.
- Metastasio, Pietro. (2003 [1954]). Artaserse (1730). In C. di B. Brunelli, *Tutte le opere*, 1. Mondadori. Progetto Manuzio. 1. ed. eletrônica 20 de fevereiro de 2003. <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-m/pietro-metastasio-alias-pietro-trapassi/artaserse/>.
- Picchio, L. S. (1969). *História do Teatro Português*. [Tradução de Manuel de Lucena]. Portugália.

(Página deixada propositadamente em branco)

**O TEATRO DE FERNANDO PESSOA:
DRAMA SIMBOLISTA E POÉTICA DO DEVANEIO**

**FERNANDO PESSOA'S THEATER: SYMBOLIST DRAMA
AND POETICS OF DAYDREAMING**

Luciana Morteo Éboli

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,

Instituto de Artes

<https://orcid.org/0000-0003-3880-1244>

RESUMO: Este trabalho analisa a criação dramática de Fernando Pessoa a partir do seu *Teatro Estático*, publicado em Lisboa em 2017. Os textos analisados, alguns inéditos, são experimentos dramáticos cujas composições dialogam com a peça «O Marinheiro» (1915), publicada no primeiro número da Revista Orpheu. «O Marinheiro» pode ser considerada a primeira experiência de Pessoa para conceber uma nova forma teatral, no início do século XX, influenciada pelo Simbolismo. Ele absorveu e transformou as características desse movimento para dar origem à sua própria noção de teatro. É possível identificar na escrita teatral de Fernando Pessoa a influência de Maurice Maeterlinck (1862-1949), na qual a arte da cena figura no palco motivada pelas relações da personagem com sua vida interior. O drama simbolista, de natureza estática, substitui a ação pela situação ao tirar do homem sua capacidade de ação. Esta análise propõe o diálogo entre os dramas pessoanos e as correntes teatrais que os embasaram, fazendo o entrecruzamento entre a construção poética do autor e a presença da ideia de devaneio, de Gaston Bachelard. Ao escrever sua dramaturgia com base no caráter

estático, Fernando Pessoa evidencia os conceitos de devaneio e *anima* que emergem, com base nas ideias do teórico francês, das próprias imagens poéticas que suscitam esse devaneio. Assim, é a *anima* que sonha e canta, embalada pela profundidade da solidão, que caracteriza a dramaturgia de Fernando Pessoa, num universo dramático que se agrega às suas múltiplas e complexas formas de criação literária.

Palavras-chave: literatura portuguesa, Fernando Pessoa, dramaturgia, simbolismo, devaneio.

ABSTRACT: This work analyzes Fernando Pessoa's dramatic creation from his *Static Theater*, published in Lisbon in 2017. The analyzed texts are dramatic experiments whose compositions dialogue with the play «The Mariner» (1915), published in the first issue of the Orpheus Magazine. «The Mariner» can be considered Pessoa's first experience in conceiving a new theatrical form at the beginning of the 20th century, influenced by Symbolism. He absorbed and transformed the characteristics of this movement to give rise to his own notion of theater. It is possible to identify in Fernando Pessoa's theatrical writing the influence of Maurice Maeterlinck (1862-1949), in which the art of the scene appears on stage motivated by the character's relations with their inner life. The symbolist drama, of a static nature, replaces action with situation by taking away man's ability to act. This analysis proposes a dialogue between Pessoa's dramas and the theatrical currents that underpinned them, by intersecting the author's poetic construction and the presence of Gaston Bachelard's idea of daydreaming. By writing his drama based on static character, Fernando Pessoa highlights the concepts of daydreaming and *anima* that emerge, based on the French theorist's ideas, from the poetic images that evoke such daydreaming. Thus, it is the *anima* that dreams and sings, lulled by the depth of loneliness, which characterizes Fernando Pessoa's dramaturgy, in a dramatic universe that aggregates his multiple and complex forms of literary creation.

Keywords: portuguese literature, Fernando Pessoa, drama, symbolism, daydreaming.

*À beira-mar somos tristes quando sonhamos...
Não podemos ser o que queremos ser,
porque o que queremos ser
queremo-lo sempre ter sido no passado.
Quando a onda se espalha e a espuma chia,
parece que há mil vozes mínimas a falar.*

O Marinheiro, F. Pessoa'

1. O poeta e a trajetória dramática

Fernando Pessoa é conhecido por ser o grande poeta do modernismo em Portugal, e é indiscutível a relevância de sua presença na literatura, que se afirma através da originalidade de sua obra poética, da profundidade e intensidade da escrita, da multiplicidade criativa, do tamanho de sua produção. Mas ainda pouco se fala das incursões do poeta pela dramaturgia, menos conhecidas, mas não menos marcantes para os estudos da literatura dramática. Para além da sua facilidade em criar várias *personas* e da construção dos conhecidos heterônimos – o que por si só já evidencia a presença do caráter dramático em seu processo de criação – sabe-se que era profundo admirador de Shakespeare, impressionou-se com o belga Maeterlinck e foi influenciado pelo simbolismo francês no teatro. Isso fica evidente quando lemos as suas breves peças de dramaturgia, quase todas inacabadas, várias delas manuscritas e dispersas em seu espólio literário sobre o qual se debruçaram os pesquisadores após a sua morte, em 1935.

O fato é que a interação do poeta com a arte da cena começou muito cedo, ao nascer e morar próximo ao Teatro Nacional de São Carlos, no largo de mesmo nome, na aura dos grandiosos espetáculos que o teatro abrigou ao longo dos tempos. Assim, o movimento das

apresentações, da música e das óperas fez parte da vida de Fernando Pessoa até os cinco anos de idade, período em que viveu com sua família naquele lugar. Além disso, seu pai foi crítico musical e, à época, conviveu com o movimento de artistas e cantores, e supõe-se que levava o filho a frequentar o teatro.

Posteriormente, com a mudança da família para Durban, na África do Sul, teve oportunidade de, através dos estudos, receber uma formação aprofundada que seria base de seu conhecimento cultural e literário. A língua inglesa, a distância e a adaptação a outras culturas aprimoraram seu imaginário e reafirmaram as raízes de sua terra natal, para onde retornaria em definitivo aos dezassete anos.

Ao retornar a Lisboa, Fernando Pessoa continuou a escrever poesias em inglês e, para sobreviver, trabalhou como tradutor, atividade que sempre exerceu. Depois disso, ao retomar a escrita em língua portuguesa, no ano de 1908, compôs os primeiros fragmentos do seu *Fausto*: um drama em verso que tratava, segundo ele, «da luta da inteligência», obra inacabada cuja escrita retomaria diversas vezes, até perto de morrer.

No ano de 1912, estreia como crítico literário na revista *Águia*, ligada ao grupo Renascença Portuguesa, e no ano seguinte colabora com a *Teatro – Revista de Crítica*. Nesse mesmo ano escreve sua primeira peça de teatro completa, «O Marinheiro», cuja publicação aconteceria em 1915, na primeira edição da *Revista Orpheu*, marco da vanguarda literária em Portugal.

2. Poemas dramáticos e linguagem poética

Na obra dramática de Pessoa, o sentido poético sempre esteve presente. Para tanto, o próprio escritor afirma a força dessa linguagem em termos expressivos e de escrita. Sua inquietação estética

vem à tona ao estruturar uma nova forma de retratar a morte, o tempo, o amor, a natureza, e ao desdobrar a cena em diferentes vozes, estilos e interrupção da lógica:

Há três espécies de drama: o tipo sintético, que busca incluir em si, equilibrando-as, as três ordens de qualidades que ao drama são possíveis: o tipo analítico, que busca apresentar só as qualidades particulares e distintivas do drama; e o tipo, conforme possa ser, as qualidades desses dois tipos. O tipo sintético do drama atinge sua plenitude no drama em verso. Por ser em verso atinge o máximo da expressão verbal de um temperamento, que em verso se acentua muito mais que em prosa. Por ser drama reduz essa [expressão] verbal à objectividade. (Pessoa, s/d, *apud* Montalvor, 1966, p. 28)

Percebe-se, em sua concepção, a base de uma escrita que alcançaria, no poema dramático, de acordo com Tutikian (2014), a ênfase à fantasia hiper simbolista, ou seja, a um poema totalmente carregado de símbolos, de uma concepção metafísica do universo na qual os temas de sonho e de morte são os principais, além da criação de uma realidade oculta.

O verso difere da prosa não só materialmente, mas mentalmente. Se não diferisse, não haveria nem uma coisa nem outra, ou haveria só uma que fosse uma espécie de mistura de ambas. O estado mental que produz verso é diferente do estado mental que produz prosa. A diferença exterior entre a prosa e o verso é o ritmo; a diferença interior entre prosa e o verso será entre um estado mental que naturalmente se projecta em simples palavras, e um estado mental que naturalmente se projecta em ritmo feito com palavras. (Pessoa, s/d, *apud* Montalvor, 1966, pp. 29-30)

Em *Páginas de Doutrina Estética* (s/d), de Pessoa, obra citada por Montalvor, o poeta afirma que o ponto central de sua personalidade artística é ser um poeta dramático. Daí a constituição de uma expressividade dramática singular, da qual surge uma obra com características muito particulares, pois o próprio poeta afirmou: «tenho continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo», ou seja, conforme atesta Tutikian: «Fernando Pessoa é sempre a expressão dramática de uma busca» (2014, p.19). Esse movimento de escrita se evidencia na leitura de seus fragmentos dramáticos nos quais, mesmo os inacabados, projetam um sentido lírico em suas estruturas dialógicas e cênicas, ou, de outro modo, projetam a voz dramática em estruturas poéticas.

3. O contato com a estética simbolista

A estética teatral do simbolismo, corrente artística que surge na Europa no final do século XIX, a partir do artista belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), propõe uma nova abordagem dos conceitos de construção e ação na dramaturgia. É a partir do contato com essa nova estética que Fernando Pessoa, já no início do século XX, identifica novos modos de escrita do drama, através das sensações e da não-ação, e agrega isso a seus experimentos literários.

É no período da primeira guerra mundial que surge em Lisboa um movimento simbolista tardio, que forma o primeiro grupo modernista, o da geração Orpheu. No teatro, o dramaturgo mais enfatizado pelo movimento foi o próprio Maeterlinck. Assim, a influência e os reflexos do simbolismo foram intensos, pois oferecia um modo de expressão do espírito dos artistas do início do século XX, e sua estética e ideologia foram base para novos comportamentos e

perspectivas artísticas. Surge então um repertório que visa desvendar a realidade oculta sob a superfície e suas leis secretas; a comunicação intimista e não racional; a síntese da realidade através de sinais e símbolos; a expressão através do sonho.

Posteriormente, na década de 1960, o filósofo Gaston Bachelard analisa os processos de criação poética através do que chama de *Poética do Devaneio*. Nesta obra, percebe-se muitas das características da criação simbolista e, conseqüentemente, da dramaturgia pessoana.

Três exemplos retirados da coletânea intitulada *Teatro Estático*, publicada em Lisboa em 2017 e organizada por Filipa de Freitas e Patricio Ferrari, são utilizados aqui para identificar na escrita teatral de Fernando Pessoa a forte relação com as características da corrente simbolista: *O Marinheiro*, *Diálogo no Jardim do Palácio* e *Diálogo na Sombra*. Pessoa faz, assim, uma série de construções poéticas que trazem à cena diversos princípios da imaginação, do onírico e do devaneio. Em sua dramaturgia, as imagens surgem através das palavras das personagens, e o drama interior de cada uma delas aflora e constrói uma realidade sensível para além do real perceptível da cena. Nessa concepção, o protagonismo da linguagem se desvincula da ação da personagem para reproduzir estados de ânimo que dominam as almas, o que pode ser diretamente relacionado à estética da criação proposta por Bachelard.

A ação dramática, como define em geral a teoria do drama, é o conflito contínuo entre personagens e situações. Drama em grego significa ação. Diz-se que, quando uma peça não tem ação dramática, ela não tem choque entre personagens ou situações e, sem oposições, não há conflito. Em sua escrita dramaturgica, fica evidente a admiração de Fernando Pessoa pelo teatro de ação estática, através de uma dramaturgia que vem para alterar o conceito de ação dramática tradicional ocidental. Desta forma, transforma o conflito em ação interior das personagens: no teatro estático, a ação

se manifesta mais em impressões e falas do que em ações externas, de acordo com a definição do próprio poeta:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se há que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (Pessoa, 1914, *apud* Tutikian, 2014, pp. 271-272)

Sobre o simbolismo, Maurice Maeterlinck, preocupado com a relação entre a vida interior e sua figuração exterior no palco, concentra em sua dramaturgia uma sucessão de fatos atrelados às sensações, às alterações internas das personagens, à presença de forças invisíveis mais fortes do que qualquer ação externa. Segundo Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno* (2001), o teatro simbolista surge com o objetivo de representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino atrelado muitas vezes aos desígnios divinos. Ainda, conforme escreve Szondi, o drama estático tira do homem a sua possibilidade de ação. Na não-ação, ele persiste em sua passividade exterior.

Ao tratar do simbolismo no seu ensaio *Le tragique quotidien* [O trágico cotidiano] em *Le trésor des humbles* [O tesouro dos humildes], de 1896, Maeterlinck nega o significado tradicional de ação dramática e defende esse novo tipo de drama, de reflexões internas. Para ele, por exemplo, a morte domina o palco e representa

o destino humano apenas através do peso estático do transcorrer do tempo, sem necessitar de ações trágicas:

Vim a acreditar – disse ele – que um velho sentado em sua poltrona, simplesmente esperando junto à sua lâmpada, ouvindo inconscientemente todas as leis eternas que reinam em torno de sua casa... vim a acreditar que esse velho imóvel está vivendo na realidade uma vida mais profunda, mais humana e mais universal do que o amante que estrangula a sua amada, o capitão que conquista sua vitória ou o marido que vinga sua honra. (Maeterlinck *apud* Carlson, 1997. p. 288)

A evidência de que Pessoa se inspirou fortemente em Maeterlink, está no fato de que ambos tratam da forma estática, na expressividade artística, como um meio propulsor e criativo dentro do universo da escrita dramática. Assim, ainda que com suas particularidades, subvertem a concepção de ação dramática dinâmica e geradora de conflitos externos e a conduzem no terreno oculto e subterrâneo dos conflitos interiores das personagens.

4. Teatro e devaneio

Em *A Poética do Devaneio*, Gaston Bachelard enfatiza a ligação da palavra falada às motivações e desejos mais profundos da alma. Assim, o obscurantismo, o psiquismo humano e o inconsciente dialogam através de lembranças e sonhos inacabados. Ele diz, no início de sua obra: «A imaginação tenta um futuro. [...] Veremos que certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo» (Bachelard, 2009, p.8). Voltando a Fernando Pessoa, o diálogo entre os dramas pessoanos e as correntes teatrais que os embasaram, possibilita o

entrecruzamento entre a construção poética do autor e a presença da ideia de devaneio: «as imagens poéticas suscitam nosso devaneio, fundem-se nele, tão grande é o poder de assimilação da *anima*» (Bachelard, 2009, p.61).

No *Teatro Estático* de Fernando Pessoa, também o isolamento e a incapacidade de agir são os principais motivos para que as personagens se expressem e justifiquem seus diálogos, o que leva ao princípio de devaneio de Bachelard:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação. (2009, p. 13)

No drama *O Marinheiro*, texto teatral mais conhecido de Fernando Pessoa, publicado em Portugal em 1915, no primeiro número da revista *Orpheu*, vê-se as possibilidades de uma construção cênica baseada no simbolismo, e possibilita a relação com a ideia de criação poética a partir do devaneio. Como base, o instrumental poético do autor e a linguagem metafórica do texto possibilitam o acesso a impressões e sentidos para além do diálogo cênico. Ainda assim, as diversas montagens da peça atestaram suas possibilidades dramáticas e a construção cênica de novas realidades, da mesma forma que as montagens de Maeterlink.

A correlação do sonhador ao seu mundo é uma correlação forte. É esse mundo vivido pelo devaneio que remete mais diretamente ao ser do homem solitário. O homem solitário possui

diretamente os mundos por ele sonhados. Para duvidar dos mundos do devaneio, seria preciso não sonhar, seria preciso sair do devaneio. O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetraram-se. Estão no mesmo plano de ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de denunciar se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho. (Bachelard, 2009, p. 152)

A peça *O Marinheiro* se passa num espaço fechado, com a indicação de que é um quarto circular. Há um ambiente sombrio, como um castelo medieval, e o sentido de opressão é acentuado por uma janela única, estreita e alta, que mostra, ao fundo, um pouco de mar. A descrição do ambiente se complementa com tochas acesas e um caixão central, onde se vê uma donzela de branco, que permanecerá velada por outras três jovens. Ao mostrar a imagem de uma nesga de mar distante, percebe-se que a liberdade fica quase sem alcance. Fernando Pessoa estabelece, portanto, desde essa primeira descrição as características próprias do teatro simbolista: a escuridão da alma, o mergulho interior, o sentir-se sem saída, por vezes trágico e sem volta. E diz Bachelard:

De fato, parece-nos incontestável que uma palavra permanece ligada aos mais longínquos, aos mais obscuros desejos que animam, em suas profundezas, o psiquismo humano. O inconsciente murmura ininterruptamente, e é escutando esse murmurar que logramos apreender-lhe a verdade. Por vezes desejos dialogam em nós. Desejos? Talvez lembranças, reminiscências feitas de sonhos inacabados... (Bachelard, 2009, p. 55)

Na peça, com a situação inicial criada a partir da indicação cênica, imagina-se a luz fraca do fogo em contraste com um pequeno

raio de luar. Para as três personagens em cena, três jovens, resta aguardar a passagem do tempo. O poeta coloca nesta espera a construção de uma outra realidade, uma expansão do imaginário, onde o tempo cronológico se perde no tempo das impressões. Há a presença de uma atmosfera onírica, na qual, conforme afirma Bachelard (2009), o contador de sonhos é capaz de desfrutar de seu sonho como de uma obra original, ou: «há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário» (Ibid., p.13).

O Marinheiro – Primeira jovem: [...] as horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa? (Pessoa, 2017, p. 32)

No devaneio das personagens existe um país distante, um lugar mágico onde outrora foi possível ser feliz: «Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...» (Pessoa, 2017, p.33). O ímpeto de falar do passado se desfaz com a impossibilidade de contar o tempo. Não há relógio, apenas estados de alma e percepções vagas de um tempo presente.

O Marinheiro – Primeira jovem: Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar pela janela... Sei que de lá se veem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... [...] quando virá o dia?

Terceira jovem: Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre... (Pessoa, 2017, p. 33)

Para Bachelard (2009), o passado da alma está longe, e a alma encontra o seu repouso nos universos imaginados pelo devaneio. Também na peça, a tentativa de criar lembranças cria conflitos entre realidade e tensão interior. Diz a Primeira jovem:

Do lado de lá onde mora minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... a floresta não tinha outras clareiras senão nossos pensamentos. (Pessoa, 2017, p. 35)

As cenas, intercaladas por pausas, conforme as rubricas do autor, permanecem na inércia, sem nenhuma indicação de ação externa por parte das personagens. Apenas há tentativas de romper esse estado estático, com diálogos que transitam entre o filosófico e o poético. Assim, fala a segunda irmã: «Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece que durmo...» (Pessoa, 2017, p.36).

As personagens tentam recordar a vida e o passado, para contrastar com a presença da morte, da jovem velada. Em seguida, uma delas propõe que se cante para passar o tempo, mas a Terceira é contrária à iniciativa: «Quando alguém canta, eu não posso estar comigo» diz ela. O tom poético, a alegoria com as palavras, a atmosfera de sonho, tudo leva às expressões dos estados interiores das personagens e suas percepções existenciais.

Mas o devaneio não perduraria se não tivesse a nutri-lo as imagens da doçura de viver, as ilusões da ventura. O devaneio de um sonhador é suficiente para fazer sonhar todo um universo. O repouso do sonhador é capaz de pôr em repouso as águas, as nuvens, a brisa fina. (Bachelard, 2009, p. 60)

5. Situações dramáticas e sensações

Um outro exemplo de escrita teatral de Fernando Pessoa, *Diálogo no Jardim do Palácio* é composta por fragmentos de texto. Estava registrada nos manuscritos encontrados em papel timbrado da *Revista Águia* e escrita na parte externa de um envelope, em toda a sua extensão de frente e verso. Foi composta em dois momentos, entre 1913 e 1914. Aqui, o poeta explora a intimidade e as sensações de duas personagens que divagam sobre o futuro encontro amoroso de uma delas com seu o grande amor, e projetam nas falas suas fantasias e impressões:

[...] o devaneio reúne o ser em torno do seu sonhador. Dá-lhe ilusões de ser mais do que ele é. Assim, sobre o *menos-ser* que é o estado de relaxamento no qual se forma o devaneio se desenha um relevo – um relevo que o poeta saberá inflar até torná-lo um *mais-ser*. (Bachelard, 2009, p. 146)

Num outro momento, a personagem, na esperança pelo encontro, questiona:

eu que amo, se penso nisso, sei eu bem a quem amo? Onde é que começa o nosso engano? Gostava [gostaria] de ter um livro que explicasse a vida para ver como as coisas são e porque é que as nossas almas sentem... (Pessoa, 2017, p.67)

E depois, conforme breve indicação cênica, sentam lado a lado, dão as mãos e uma delas diz: «escuta...escuta-me bem... Olha para ti e pergunta à tua alma o que é que queres...» (Pessoa, 2017, p.68). Segundo a *Poética do Devaneio*: «para as coisas, como para as almas, o mistério reside no interior. Um devaneio de intimidade – de uma intimidade sempre humana – abre-se para quem penetra

nos mistérios da matéria.» (Bachelard, 2009, p.68). Esse caminho do devaneio, em sua construção poética que transforma o diálogo cênico em linguagem metafórica pode ser identificado na escrita teatral do poeta, na não-ação que mostra o reverso das personagens.

Na segunda parte do drama, escrita no ano de 1914, o encontro acontece. Agora a personagem da parte anterior se chama A. O seu grande amor se chama B. O casal dialoga com uma linguagem formada por impressões e imagens, próprios do teatro simbolista. Diz A:

... fui-me esquecendo de ti e de mim... depois que me esqueci de tudo, então, o meu corpo cessou. Quis abrir os olhos, mas tive um grande medo e não os abri. Depois cessei ainda mais...fui pouco a pouco nem tendo alma. (Pessoa, 2017, p. 73)

No transcorrer desse breve drama o diálogo afasta os amantes, que passam a ter menos interlocuções e mais pensamentos individuais: «eu acho que há muito, muito, a explorar nas nossas sensações. Há grandes interiores de continentes dentro de nós, com mistérios a desvendar». (Pessoa, 2017, p. 74)

Um terceiro exemplo da escrita dramática de Fernando Pessoa, no qual é possível identificar o trânsito entre a estética simbolista e a *Poética do Devaneio* é o fragmento *Diálogo na Sombra*, peça escrita em 1914. Ao construir uma breve situação dramática estática, tem como tema os conflitos gerados entre as sombras e o sombrio da alma, a partir do breve diálogo entre as personagens chamadas de A e E. O poeta, assim, desenvolve a tensão entre o que é aparente e o que é obscuro, para revelar o íntimo de cada personagem que, juntas, formam uma espécie de dupla personalidade: «muitas vezes é em algum outro lugar, longe daqui, que o devaneio vai buscar o nosso duplo. Ou, mais frequentemente ainda, num outrora para sempre desaparecido.» (Bachelard, 2009, p.76).

Personagem A: Quisera saber como és feito por dentro... Como é a tua vontade por dentro, que coisas há naquela parte do teu sentir que tu não medes que sentes. [...] Olho-te e amo-te e não te possuo nunca. Floriram as rosas do meu jardim... Acompanho-te e perco-te sempre que olho pra ti.

Personagem E: Eu próprio não me acompanho... como poderás tu acompanhar-me? Vejo meus pés andarem como quem vê passar um cortejo humano nas distâncias e na noite... reparo na minha sombra como numa face desconhecida que espreitou de fora a janela da minha moradia... não compreendo nada. (Pessoa, 2017, pp. 115-116)

No universo teatral de Fernando Pessoa, há uma certa quantidade de fragmentos dramáticos, textos inacabados, fotos de manuscritos, que registram com extrema relevância parte das ânsias dramáticas do poeta nessa fase de atividade como escritor. É de se imaginar o quanto o exercício dramático teria aberto possibilidades para que fizesse nascer e se afirmasse com força e personalidade sua obra poética.

6. Na teatralidade do sonho

Na dramaturgia do simbolismo do final do século XIX e início do XX, a presença das sensações é prioridade na encenação. As referências da cena provocam os imaginários e os devaneios do público, como consequência da palavra poética e da expressão do onírico. Portanto, cada uma das três peças exemplificadas nesta análise, suprimem a teatralidade aparente em detrimento da existência do personagem a partir de seu mundo interior e sua expansão para o exterior. Conforme Roubine (2003), ao contrário do naturalismo, onde por meio da representação o real deve ser mostrado, analisado e compreendido, «o palco simbolista visa promover o sonho» (Ibid., p.125).

Na incursão de Fernando Pessoa pelo gênero teatral, o resultado é uma fusão do teatro transgressor da estética simbolista aliado à profunda sensibilidade do poeta, o que resulta numa escrita ímpar na dramaturgia de língua portuguesa do século XX. Ao escrever uma dramaturgia com base no caráter estático, o poeta evidencia os conceitos de devaneio e alma, que podem ser relacionados às ideias de Bachelard, e das imagens originadas no devaneio. Assim, é a alma que sonha, embalada pela profundidade da solidão, que caracteriza o universo dramático pessoano.

Munido desta chave [o leitor] pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (Pessoa, *apud* Montalvor, s/d, p. 23)

E aqui cabe dizer que, se o palco simbolista teve como objetivo dar expressividade ao sonho, a originalidade e genialidade de Fernando Pessoa, a partir da admiração que nutria por essa estética, fizeram com que ele transmutasse o sonho através do devaneio. Com isso, imprimiu em sua obra dramática características únicas e capazes de demarcar o onírico através de palavras e sensações que falam de alma para alma.

Referências bibliográficas

Bachelard, G. (2009). *A poética do devaneio*. [Trad. Antonio de Pádua Danesi]. Martins Fontes.

Carlson, M. (1997). *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. [Trad. Gilson César Cardoso de Souza]. UNESP.

- Pessoa, F. (1966). *Poemas dramáticos*. [org. Luiz Montalvor]. Ática.
- . (2003). *Teatro estático*. [org. Filipa de Freitas e Patricio Ferrari]. Tinta da China.
- Roubine, J.-J. (2003). *Introdução às grandes teorias do teatro*. [Trad. André Telles]. Zahar.
- Tutikian, J. (2014). Sobre os poemas dramáticos. In J. Tutikian (org.), *Fernando Pessoa: poesias inéditas & poemas dramáticos*. L&PM.

**ÀS MARGENS DO DOURO: ESPAÇO LITERÁRIO
E PERSONAGENS FEMININAS NOS ROMANCES
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

**ALONG DOURO'S RIVERBANKS: NARRATIVE
SPACE AND FEMALE CHARACTERS
IN AGUSTINA BESSA-LUÍS'S NOVELS**

Fernanda Barini Camargo

Universidade Estadual Paulista

<https://orcid.org/0000-0001-5104-6808>

RESUMO: A pluma de Agustina Bessa-Luís escreveu substancialmente sobre um espaço literário recheado de enigmas, inseparáveis do contexto a que pertencem: o das figuras rurais, do ambiente rústico, da ideia de propriedade, da colheita, das superstições e das genealogias. Se, numa ponta, tais motivos mostram-se alicerces cruciais para a expressiva materialidade pictórica que a narrativa da escritora apresenta, noutra revelam-se fortalecedores das personalidades femininas da ficção de Agustina. Embora a sua obra também apresente espacialidades com dimensões transnacionais, a força do Douro encontra em seus romances espaço privilegiado. Nesse sentido, com o objetivo de investigar a água como matéria feminina na literatura de Agustina Bessa-Luís, este trabalho propõe uma análise das relações entre o rio Douro e algumas de suas protagonistas.

Palavras-chave: Agustina Bessa-Luís, personagens femininas, água, rio Douro, literatura escrita por mulheres.

ABSTRACT: Agustina Bessa Luís's pen substantially wrote about a literary space filled with enigmas, inseparable from the context they belong, that of the rural figures, the rustic environment, the idea of landowning, the harvest, the superstitions, and the genealogies. If on one end these motives represent crucial foundations for the expressive pictorial materiality that the writer's narrative presents, on another they prove to be reinforcing the female characters of Agustina's fiction. Although her work also shows spatialities with transnational dimensions, the strength of the Douro River finds in her novels a privileged space. In that sense, with the aim of researching water as a female matter in Agustina Bessa-Luís's literature, this work proposes an analysis of the relationships between the Douro River and some of the novelist's protagonists.

Keywords: Agustina Bessa-Luís, female characters, water, the Douro River, literature written by women.

Aqueles que se dedicaram à leitura dos romances de Agustina Bessa-Luís certamente sabem que o espaço ficcional, mais precisamente o espaço duriense, serviu-lhe de fecunda fonte de inspiração. As páginas da escritora conduziram os olhares de seus leitores a Entre-Douro-e-Minho, em *A Sibila* (1954), a Viseu em *Eugénia e Silvina* (1989) e ao Nordeste Transmontano em *Vale Abraão* (1991), para citar apenas alguns de seus volumes nos quais as margens do Douro constituíram espaço ficcional oportuno para a revelação de personagens femininas esfíngicas, transgressoras e desestabilizadas da fábula romanesca.

Abro longos parênteses aqui para frisar que, embora Agustina seja saudada como grande ficcionista do Norte, e verifique-se unanimidade em seu cosmorama crítico considerar a força do Douro como uma das chaves de leitura essenciais de sua obra, a autora também criou composições nas quais há incursões em dimensões transnacionais. A esse exemplo, convoco *Breviário do Brasil* (1991), coletânea de ensaios acerca da experiência vivida durante a comitiva

de intelectuais portugueses, que em 1989 viajou por quase vinte cidades brasileiras; *A Quinta Essência*, romance publicado no ano em que a China reassumiu a soberania sobre Macau (1999), uma narrativa que deslinda as relações luso-chinesas, as quais servem de pano de fundo à viagem de José Carlos a Macau, com o intuito de conquistar a filha de um dos capitães de Abril. A propósito doutros itinerários lusitanos, fora do Portugal nortenho, *A Corte do Norte* (1987) centra-se num mistério a ser desvendado na Ilha da Madeira; *Doidos e Amantes* (2005) debruça-se sobre o escândalo de que foi vítima Maria Adelaide Coelho da Cunha, filha do fundador do *Diário de Notícias*, em Lisboa; e, no gênero dramático, os diálogos de *Party: Garden-party dos Açores* (1996), escritos para o filme de Manoel de Oliveira, têm como palco o relvado açoriano. Concluo¹ os parênteses com *Um Outro Olhar sobre Portugal* (1995), livro belíssimo no qual textos de Agustina dialogam com fotografias do fotógrafo e realizador Pierre Rossollin e com quadros da pintora portuguesa Maluda.

Isto posto, de volta às fronteiras nortenhas, escreveu a pluma de Agustina majoritariamente sobre o Norte, numa concepção de espaço literário recheada de enigmas, inseparáveis do contexto a que pertencem: o das figuras rurais, do ambiente rústico, da ideia de propriedade, da colheita, das superstições, das genealogias e das relações de subalternidades. Se, numa ponta, tais motivos mostraram-se alicerces cruciais para a expressiva materialidade pictórica que a narrativa da escritora apresenta, noutra revelam-se fortalecedores das personalidades femininas de sua ficção. Em seu estudo sobre a paisagem vegetal nos romances de Agustina Bessa-Luís, Maria do Carmo Mendes (2016, p.35) ressalta, em funções diversas para as

¹ Os leitores que têm familiaridade com a obra de Agustina sabem de sua longa extensão. Desse modo, esses são apenas alguns exemplos em que se constata uma mudança de rota do Norte, na direção de outros sítios ficcionais.

representações dos jardins num panorama da narrativa agustiniana, que o domínio da natureza na literatura da ficcionista interessa menos pelo detalhamento de sua panóplia floral ou orgânica e mais pelas relações que esses espaços engendram com as figuras humanas que neles transitam.

Relativamente à associação entre figura feminina e rio, «A Mãe de um Rio», conto de *A Brusca* (1971), constitui-se exemplo emblemático. A caracterização da natureza faz-se fundamental nesse texto, porque constrói a ideia de que a mãe do rio é uma extensão do espaço natural. No conto, a autora orquestra uma dialética entre espaços – a natureza, ligada à entidade feminina pagã, ou seja, à figura da Mãe, em oposição ao espaço da civilização construída, conectado à entidade masculina, isto é, ao imaginário cristão do Pai. À semelhança de «Gênesis», o narrador enuncia a sua apresentação da mãe do rio, entidade feminina com estatuto de deusa mãe que habita a Serra da Nave. A personagem fala com os animais e é detentora de grande sabedoria. Embora o rio guardado por ela tivesse por origem o centro da Terra, ramificando-se rumo a regiões distantes, o alcance de suas águas não fazia de sua guardiã um ser admirado pelo povo de Alvite, a aldeia próxima. Contrariamente, ela era hostilizada pelos aldeãos. O rio da deusa, todavia, marcava as mulheres do povoado pela fria temperatura, na qual elas mergulhavam as suas mãos para retirar água. Por causa dessa atividade, elas adquiriam nas unhas uma coloração azulada e tinham as «mãos queimadas e endurecidas» (1998, p.11). O rio estabelecia um elo feminino.

A leitura dos livros de Agustina Bessa-Luís confronta-nos com perspectivas intrigantes do espaço duriense. Há no texto agustiniano uma evidente preocupação em criar topografias e suas identidades no contexto dum Douro de onde sobressai um universo matriarcal, mítico e perverso. Importam-lhe as relações de poder, as análises de conduta e os avatares femininos que subvertem a estrutura

patriarcal na qual a sociedade se organiza. Significativos são os espaços domésticos, enquanto ambientes onde as transformações sociais se dão. Ao retratar relações difíceis, cuja unidade reside na conflitualidade, a romancista descreve de maneira cáustica mulheres que se admiram e se hostilizam mutuamente, as quais mantêm, com homens que consideram parvos, relacionamentos truncados.²

Diferentes épocas vividas pela gente nos arredores do Douro foram retratadas por Agustina. Qualificado como região que, ao contrário do Tejo e do Mondego, «não teve cantores» (2009, p.9), assim é apresentado o rio luso-hispânico pelo narrador em *Fanny Owen*:

O rio Douro ficou banido da lírica portuguesa com a sua catadura feroz pouco própria para animar os gorjeios dos bernardins, que são sempre lamurientos e que à beira de água lavam os pés e os pecados. E, no entanto, trata-se de um rio majestoso como não há outro. Eu vi-o em Zamora e não o reconheci; diz-se que as margens eram carregadas de pinheiros e daí o seu nome *dum* que quer dizer madeira.³ Mas entra em Portugal à má cara. Enovela o caudal sobre penhascos, muge e ressoa como um touro com molhela de couro preto a subir uma calçada. Não creio que os

² De acordo com Mendes, nos romances de Agustina Bessa-Luís, «enquanto as personagens femininas são geralmente retratadas como determinadas, tenazes e resistentes a múltiplas adversidades que definem uma sociedade tendencialmente patriarcal, as personagens masculinas são tipicamente apresentadas como fracas e inconstantes» (2016, p.63).

³ Em *Eugénia e Silvina*, confere-se outra etimologia atribuída ao Douro: «Douro provém (e não há nada em contrário sobre este assunto) da palavra celta *our*, que quer dizer curso de água, o mesmo que *daour*, em bretão. Não significa, portanto, ouro, nem o seu leito foi alguma vez aurífero» (Bessa-Luís, 1990, p.7). A esse lugar, atribui-se uma identidade mítico-espiritual: «A Beira, calha dizer que faria parte dum território que não pertencia aos celtiberos, mas sim aos dados como celtas. De facto, os *berones*, que se situaram no vale do Ebro, são classificados como celtas, assim como os cidadãos de Deobriga (de Brigit, deusa celta), entre os vales do Ebro e do Douro; e os Nemetani, que Ptolomeu designa ao norte da Lusitânia, na margem direita do Douro» (Ibid., p.8). Encontra-se assim, às margens do rio, um território de «augúrio celta que tudo confunde: destino, obra, e criação momentânea, de que o português muito uso faz» (Ibid., p.7).

poetas o habitem; e, no entanto, Dante tê-lo-ia amado e preferido como preferiu os estaleiros incandescentes de Veneza e os túmulos abertos das arenas de Arles, para descrever o inferno. (Bessa-Luís, 2009, p. 9)

O narrador prossegue com a descrição das margens durienses, caracterizando a topografia e a gente, cujos descendentes, na Santa Cruz do Douro, em Baião de 1845, protagonizaram amores funestos:

[...] havia nas margens do Douro uns nativos especiais que se alimentavam de bacalhau cozido com ovos à ceia, refeição com tradições de mesmice gastronómica. Às nove da noite, e à luz metálica dos gasómetros ou das velas em castiçais de dois braços, sentava-se à mesa o lavrador do Douro, homem no geral de génio ponderado e de trato soberbo. Tinha quatro filhas e dois rapazes, um deles morgado, entroncado e bebedor; antes dos vinte anos ficava órfão e deixava a herança nos botequins da Régua onde se jogava o monte com obstinação que, de não ser viciosa, seria espartana. (Bessa-Luís, 2009, p. 10)

Essa juventude ociosa que ali habita, boêmia e de inteligência byroniana, «com mais coletes que ideias» (Ibid., p.10), protagoniza o grande desenlace trágico que recai sobre Fanny, José Augusto e Camilo Castelo Branco. Doze anos depois, lemos, em *Vale Abraão*, o seguinte:

A margem esquerda dos rios não apetece tanto, seja porque o sol a procura em horas mais solitárias, seja porque a povoa gente mais tristonha e descendente de homiziados e descontentes do mundo e das suas leis. A região demarcada do Douro, que ocupa quase na sua totalidade a margem direita, prova pelo menos que o reflexo solar tem efeito no negócio dos homens e lhes determina

a morada. Porém, há na curva que apascenta o rio pelo rechão areento, ao sair da Régua, um vale ribeiro de produção ainda de vinhos de cheiro e que se estende, rumo à cidade de Lamego, comarca que pertence, até às águas medicinais de Cambres. É o Vale Abraão, com suas quintas e lugares de sombra que parecem acentuar a memória dum trânsito mourisco que de Granada trazia as mercadorias do Oriente e, porventura, os gostos de pomares de espinho e dos vergéis de puro remanso. Almansor teve residência em Lamego e escreveu aí a história da campanha com os seus aliados, os condes moçárabes. Talvez por isso, porque corre um fio de tinta desde a fronteira duriana até às águas do Tedo e do Távora, os poetas e os letrados obstinados produzem as suas obras naquele território que, antes do trato da Índia, conheceu verdadeiro esplendor agrícola e comercial. (Bessa-Luís, 2019, pp. 7-8)

A persistência da romancista em tratar de famílias que habitam os entornos durienses, enquanto espaços que abrigam um imaginário rural e mítico, componente de sua própria experiência vivida, faz com que esse ambiente se precipite sobre outros elementos da narrativa, tais como a cadência do tempo e a composição das personagens. No centro diegético de Agustina estão as várias representações desse espaço de dimensão cósmica que, enquanto núcleo duro, resguarda quintas e solares onde as fábulas se desenrolam. Em *Fanny Owen*, intitulam capítulos a Quinta do Lodeiro e o Vilar do Paraíso; a primeira, casa que se assemelhava a um «jazigo, com um velho piano desafinado e alcovas que cheiram a morte» (2009, p.19), habitação «sem flores, sem luz, sem sol, sem natureza» (Ibid., p.28), de propriedade de José Augusto; contrapõe-se ao segundo, o *home* inglês da infância e adolescência de Fanny, adornado por «objetos familiares, móveis, retratos, a vista do jardim do Paraíso com as duas gigantescas japoneiras de folhas rajadas de branco» (Ibid., p.158). O critério narrativo explorado pela ficcionista é um

movimento do macro (o rio Douro e os seus arredores) ao microambiente, constituído por uma caracterização que contrasta o Inferno (Lodeiro) ao Éden (Paraíso). Assim, Fanny cumpre a trajetória do conforto rumo ao lóvão de condenação à infelicidade, a qual se espelha pelo deslocamento espacial.

Da abrangência do Douro, em direção às habitações e suas particularidades, caminha-se pela província e se conhece o solar da Malhada em *Eugénia e Silvina*, o Salto da Senhora em *Joia de Família* (2001), a casa apalaçada dos Bahia, semelhante ao teatro de Manaus, em *A alma dos Ricos* (2002), a casa da Vessada, em *A Sibila*, bem como o Romesal, a quinta de Vale Abraão, a quinta das Jacas, a Caverneira e a quinta do Vesúvio em *Vale Abraão*.

Paralelamente ao percurso de Ema,⁴ escreve-se, nesse romance, sobre a trajetória do Douro vinícola em uma perspectiva de sua decadência devida ao aparecimento das multinacionais na região. O que se vê na queda da protagonista é a passagem por lugares que fundamentalmente marcam a sua existência e uma profunda insatisfação (ou tédio) romântica com tudo e todos que a cercam. Frustrada com esse universo, Ema tenta corrompê-lo de diversas maneiras, mantendo-se alheia a ele até tornar-se alguém que «já não era deste mundo» (2019, p.273) – «perante a suspeita de que havia algo de irremediável em todas as coisas e que não era possível vivê-las senão com uma morte sentida como tal (por exemplo, os sonhos de poder e de amor fora de qualquer mal-entendido) [...]» (Ibid., p.140).

⁴ Convém ressaltar que a escrita do romance ocorreu através de um pedido do cineasta Manoel de Oliveira, quem desejava adaptar para o cinema o *Madame Bovary* (1856), de Flaubert. Assim, Agustina escreve sua fábula romanesca da bovarinha, ou pequena Bovary, portuguesa. Emma Bovary passa a Ema Cardeano Paiva e Charles transforma-se em Carlos, a sua versão portuguesa. Ao contrário da protagonista flaubertiana, a personagem agustiniana não é afeita à leitura de romances românticos, tampouco é abandonada pelos seus amantes – é ela, na verdade, quem os deixa.

Por esse caminho, o narrador nos apresenta desde o Romesal, espaço que fervia de sons, flores, gentes, e animais, ambiente onírico da infância da protagonista, à claustrofobia e castração da sociedade que circunda o Vale Abraão e a sua quinta, proporcionando à personagem central um processo de metamorfose (nas Jacas), um adensamento das paixões (na Caverneira) e a consumação da tragédia no Vesúvio. Se numa ponta, vemos a queda de Ema e as suas oscilações de comportamentos em lugares diversos, cujas determinações ligam-se a cores, objetos, iluminação, arquitetura, referências plásticas e mítico-religiosas, há, noutra ponta, a caminhada do Douro em direção à ruína, para a qual as quintas representam estágios. Analogamente, as orientações de Ema e do Douro encaminham-se para o infortúnio.

1. A Sibila da Vessada

Em *A Sibila*, por sua vez, a ação transcorre presa majoritariamente à casa da Vessada – habitada entre o século XIX o XX – pertencente a uma família agarrada à terra. A Vessada é uma residência secular, cujo percurso – da decadência ao reerguimento – é retratado de maneira imbricada à trajetória do clã Teixeira. Estamos diante da família de Quina, cuja versão diminutiva do nome próprio intitula o livro, em que os homens são avessos ao trabalho. Os filhos de Maria e Francisco são «fatais para a casa da Vessada» (Bessa-Luís, 2000, p.53), por serem negligentes e preguiçosos. Assemelham-se ao patriarca, quem dissipa os rendimentos dos Teixeira. Distinguem-se deles as filhas Joaquina e Estina, e a mãe, Maria, responsáveis pela recuperação dos bens e pelo ressurgimento triunfal da propriedade. Ao longo do tempo, a casa da Vessada passa às mãos de Quina (Joaquina), promovendo o seu enriquecimento e, por consequência, abrindo-lhe as portas

da fidalguia; oportunidade que faz disseminar a sua notoriedade de mulher sábia, capaz até de predizer o futuro. Vemos aí uma associação triangular constante na literatura agustiniana: propriedade da província – feminino – mistério. Facilmente, percebemos no espaço o seu valor simbólico. Quanto à entrega da Vessada às mulheres, Agustina Bessa-Luís expressa, através da experiência espacial, a passagem de um estado de tensão – enquanto Francisco ainda vivia – a um estado de liberdade e de conforto sentido pelas mulheres da casa, com o falecimento do patriarca:

Maria sentiu bem que a sua vida espiritual sofrera um destes danos que nada pode reparar; mas dir-se-ia que um grande suspiro de alívio se comunicou entre aqueles corações, que um painel que fechava o horizonte acabava de cair e, para lá, era campo aberto, era caminho arroteável e livre. (Bessa-Luís, 2000, p. 39)

O «painel» que as impedia de ver o horizonte é representado pela figura do pai. Embora a sua ausência tenha sido sentida, ela significa uma desobstrução a fim de que o universo feminino seja, finalmente, consolidado. Para que ele seja erguido, a casa mostra-se fundamental. Vessada significa terra fértil e regada, ou seja, a quinta leva no nome uma maneira de vivenciar o tempo – a sua capacidade de perecer e de voltar à vida, incessantemente, cujo cariz assegura a unidade narrativa do romance e estreia as suas páginas:

– Há uma data na varanda desta sala – disse Germana – que lembra a época em que a casa se reconstruiu. Um incêndio, por alturas de 1870, reduziu a cinzas toda a estrutura primitiva. Mas a quinta é exactamente a mesma, com a mesma vessada, o mesmo montado, aforados à Coroa há mais de dois séculos e que têm permanecido na sucessão directa da mesma família de lavradores. (Bessa-Luís, 2000, p. 7)

A narrativa é anunciada com uma fala de Germa, sobrinha da protagonista e herdeira da propriedade. Escreve Agustina que apesar do incêndio de que fora vítima, a Vessada mantém o aspecto centenário. Mudam-se as gerações, mas a residência resiste. O enunciado recupera componentes valorosos para a construção da ideia de campo, de seus rituais e de suas práticas, tais como a menção à «vessada», ao «montado»⁵ e aos «lavradores», enquanto proprietários do casarão. Um olhar para o conjunto da obra de Agustina permite-nos afirmar, considerando os pormenores do ensaio de poética histórica de Bakhtin, *As Formas do Tempo e do Cronotopo*, que a Genealogia é, para a autora, um cronotopo.

A unidade do lugar aproxima e funde o berço e o túmulo (o mesmo microcosmo, a mesma terra), a infância e a velhice (a mesma mata, o mesmo riacho, as mesmas tílias, a mesma casa), a vida das diversas gerações que habitaram o mesmo lugar. (2018, p. 194);

espaço e tempo são interdependentes. Demonstro como o motivo da rusticidade contextualiza a casa da Vessada. Graças a esse motivo, a expressão de tempo em *A Sibila* destoa da celeridade do ambiente urbano. Em Agustina, como sentencia Catherine Dumas (2002, p.75), o tempo é «inacabado». O espírito do lugar desse romance, um espaço feminino eremítico, é descrito pelo abade com ares de sobrenatural:

[...] a Vessada onde estavam reluzentes a chuva, resumando uma frescura ligeiramente depressiva, inquietante, pois tudo parecia demasiado circunscrito, fechado e sem horizonte, naquele vale

⁵ Alusão a um terreno destinado à criação de porcos.

onde a água cachoava sem fazer torrente, onde as árvores tinham parado de crescer [...]. (Bessa-Luís *apud* Dumas, 2009, p. 99)

A obtenção de tal efeito de sentido reivindica a presença líquida conforme matéria feminina. Disso trata Bachelard ao convocar a obra de Paul Claudel:

Claudel vai tomar o elemento líquido, que não escoará mais, levando a dialética do ser à própria substância. Quer ele apreender o elemento enfim possuído, afagado, conservado, integrado em nós mesmos. Ao hieraclitismo das formas visuais sucede o forte realismo de um fluido essencial, de uma maciez plena, de um calor igual a nós mesmos e que não obstante nos aquece, um fluido que se irradia, mas que deixa ainda assim a alegria de uma posse total. Em suma, a água real, o leite materno, a mãe inamovível, a Mãe. (Bachelard, 2018, pp. 130-131)

Tais aspectos próprios do espaço habitado, banhado pela água, particularizam a Vessada. Trata-se da casa abrigo de um espírito de clã feminino. Ao comentar a relação entre as Teixeira e o marido de Estina, realça o narrador que «perante as três mulheres, o seu profundo respeito ao espírito de clã, ele permaneceu sempre como um intruso» (Ibid., p.55). Mesmo a presença do patriarca serve de resistência para que a quinta progrida e, concomitantemente, opera como marca temporal dum tempo de privações em oposição à abundância gerada pelo trabalho das mulheres, as quais aprenderam a ser «mulheres sós, sem a confiança dum ombro másculo a que arrimassem [...]. Por isso, o seu carácter não podia deixar de adquirir acentos viris, assim como as suas mãos tinham calos e nodosidades [...]» (Ibid., p.53). Com a finalidade de demonstrar uma força feminina estruturante, o narrador utiliza uma configuração espacial: «Eis Quina e Maria, lado a lado, e não frente a frente» (Ibid.,

p.55). Ambas constituem, desde que Estina deixa a residência para se casar, os dois pilares de sustentação da Vessada. Desse modo, observa-se como apesar de «os nomes das casas transmitirem-se pelos filhos varões», «os seus costumes são herança de mulheres» (Ibid., p.191). Tal lógica justifica a perpetuidade através do nome da mãe:

Maria, que era a parte vigilante, a chama oculta sob a cinza do lar, mas fulcro de continuidade e de calor, mereceu do destino uma irónica compensação, pois seria o seu nome que se perpetuaria no único dos filhos que deixaria descendência. Seria com o nome dela que a casa da Vessada continuaria [...]. (Bessa-Luís, 2000, p. 33)

Idosa, chega a vez de Quina legar a propriedade da família ao seu sucessor. Não obstante a pressão de seu filho de criação, Custódio, cuja preocupação era se garantir amparado pela herança, a escolha da sibila é tornar Germa a próxima senhora da Vessada. Porque «aquela casa não era sequer a ela, Quina, que pertencia. Era a um nome, a uma raça; pecaria, [...] se, à conta de quaisquer cláusulas ou sofismas, consentisse ali um estranho» (Ibid., p.232). A estrutura contínua referida remete à organização do romance, cujo ponto de partida é um diálogo, na sala do casarão, entre Germa e o seu primo Bernardo, numa ocasião em que a jovem já obtivera a Vessada por testamento. Balançando-se numa antiga *rocking-chair* que pertencera à sua tia, desempenha a função de detonador, para que a história de sua ascendência seja evocada. O romance principia no tempo presente, inclinando-se ao passado e, no seu balouçar, retorna à sua posição inicial – Germa «embalando-se na velha *rocking-chair*» (Ibid., p.251).

Ela [Germana] tinha o espírito de parecer vulgar. Um dos seus prazeres consistia em analisar-se como o conteúdo de todo um

passado, elemento onde reviviam as cavalgadas das gerações, onde a contradança das afinidades vibrava uma vez mais, aptidões, gostos, formas que, como um recado, se transmitem, se perdem, se desencontram, surgem de novo, idênticos à versão de outrora. (Bessa-Luís, 2000, p. 8)

O retrato das gerações que se seguem encontra na casa o seu refúgio. «Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido» (Bachelard, 1989, p.28). Assim, não se pode dissociar o tratamento do tempo em *A Sibila* do abrigo proporcionado pela Vessada, lugar onde a genealogia se acastela. Todos os acontecimentos que preenchem o romance, do início ao fim, têm, como centro de força no espaço, a Vessada. Ela é o berço da família Teixeira e o seu receptáculo na morte.

Utilizando a peça pertencente ao mobiliário da quinta para explicar um caráter inacabado na obra de Agustina, Catherine Dumas explica que o balouçar representa a materialização da temporalidade intermitente. Trata-se de um elemento do *décor* ocupado por um feminino icônico que transmite o seu legado infinitamente. «A *rocking-chair* onde se baloiçava Germa, na *Sibila*, diz-nos, sabiamente, desse movimento ondulante do tempo...» (Baldaque, 2020, p.17). Nesse sentido, a reflexão de Dumas leva-nos a reforçar a observação sobre a importância do espaço, simbolizado por um de seus componentes. Se o movimento da *rocking-chair* direciona-nos a pensar a temporalidade eterna do romance, outrossim conduz-nos à causa desse efeito: a transmissão, através das mulheres nortenhas, de um insondável espólio patrimonial feminino.

Em *Home: a Short History of an Idea*, Witold Rybczynski, arquiteto e professor da Universidade da Pensilvânia, assevera que a despeito de ter sido criada pelos gregos, a cadeira seguiu ignorada por séculos. «Durante a Idade Média, a função primária da cadeira

era cerimonial⁶» (1987, p.81). Sentar-se consistia num privilégio concedido a figuras importantes. Eis, segundo o pesquisador, a origem do termo *chairman*, cujo significado remete à ideia de dignificação do sujeito, corporificada pelo espaço destinado a ele. «Essa associação do assento à autoridade permaneceu como parte integral das culturas europeia e americana [...]» (ibid.). Exemplos desse percurso histórico são os vínculos metafóricos que culturalmente fazemos ao relacionar notoriedade ao assento, tais como aqueles mencionados por Rybczynski: a cadeira do juiz, o nome do cineasta em letras garrafais impressas no encosto de sua cadeira, ou ainda quando referimos posições profissionais do ambiente acadêmico ao afirmar que um professor ocupa a cadeira de Literatura Portuguesa no departamento. Em 3 de agosto de 1968, a cadeira torna-se emblemática na história de Portugal. Extraordinário e insólito é o episódio em que a peça do mobiliário do forte de Santo António da Barra, no Estoril, celebrizou-se por derrubar Salazar e, portanto, por tê-lo removido, após 40 anos de poder, doutra cadeira – a de primeiro ministro, estabelecendo-se como marco do termo da ditadura salazarista.

Esclarece Rybczynski que, não obstante a sua atribuição às atividades cotidianas, as cadeiras tiveram, no século XVII, em virtude da corte de Luís XIV, novos desdobramentos. Nesse período, a mobília e a decoração eram práticas elevadas ao estatuto de arte, de maneira que o utilitarismo dos móveis deu lugar à sua feitura minuciosa e ao seu aspecto de ornamento. Toda a organização dos interiores tornou-se esteticamente estratégica e, uma vez que a finalidade do mobiliário passou a se definir pelo embelezamento

⁶ «During the Middle Ages the prime function of the chair was ceremonial». (Rybczynski, 1987, p.81). Tradução nossa.

⁷ «This association of the seat itself with authority has remained an integral part of European and American culture [...]». Ibid.

do espaço, a sua serventia estava mais na fruição plástica do que em sua aplicabilidade.

Nesse sentido, o uso que Agustina faz da *rocking-chair* em *A Sibila* é metafórico. A sua utilidade é de assento de cerimônia⁸, destinado àquelas que se transformam nas Senhoras da Vessada. Com efeito, ocupar tal espaço significa exercer poder. Além disso, pelas razões acima expostas, a posição concedida pela *rocking-chair* revela-se na posse da casa secular e num certo domínio do tempo, cuja expressão é estendida devido à representação da genealogia. Diremos então, que o móvel cadencia o tempo do romance. Embora a forma do tempo não seja una, porque ela se manifesta em deambulações do passado e retornos ao presente, o que lhe confere unidade é o espaço, ou melhor, a quinta familiar duriense, a qual comprime o tempo.

2. A Malhada

Outro dos clãs femininos conhecidos na obra de ABL está em *Eugénia e Silvina*. O clã das Eugénias habitara a Malhada, onde nasce o elo entre ele e Silvina. Como vimos em *A Sibila*, esse romance também concentra no espaço da casa gerações sucessivas de mulheres. Em conformidade com a narrativa anterior, as personagens femininas avançam, paulatinamente, por lugares masculinos. Contudo, esse volume de Agustina conduz-nos a uma direção diversa daquela que encontramos no texto sibilino.

Remotamente, o território onde é edificada a Malhada fora povoado por descendentes dos druidas, ligados à cultura celta e ao culto à divindade feminina pagã, enraizada na natureza, à semelhança

⁸ «[Quina] gostava, sim, de sentir-se uma pequena soberana [...]». (Bessa-Luís, 2000, p.73).

do que vimos em «A Mãe de um Rio». Na povoação de Ranados, havia a «morada das mestras» (Bessa-Luís, 1990, p.44), «mulheres bentas e de virtude» (Ibid., p.44). Nutriam um poder mágico e a sabedoria de substâncias medicinais graças ao contato com a água – que no conto de *A Brusca* constituía o meio usado pela mãe do rio para chegar às mulheres de Alvite e, em *A Sibila*, fertiliza a vessada. Assim, «a aliança da mulher com a materialidade da água, fauna e flora, fundura e pureza, significa uma aliança com o meio natural inalterado» (Dumas, 2009, p.101). A conexão entre o feminino e a materialidade do elemento água aparece precisamente na casa em *Eugénia e Silvina*, porque em seu entorno está localizada a Fonte das Feiticeiras, cujas águas de poderes curativos fazem relacionar essas mulheres de características sibilinas ao casarão das Eugénias – como se observa quando o narrador comenta a relação entre a baronesa Eugénia Cândida e Maria da Natividade, uma das Mestras que tornara a amiga fértil: «as Mestras conheciam, acima de tudo, essa disposição natural para a infelicidade. Digamos que a tinham percebido na casa da Malhada» (1990, p.57).

A Malhada, propriedade famosa da baronesa da Silva, não menos famosa virago que desafiou D. Miguel e os seus sequazes, deve o nome ao título que se dava aos liberais. A baronesa, Eugénia Cândida, proprietária já sumptuosa na sua herança de solteira, casara com um comerciante que ganhou nos negócios e com as rendas da Mitra uma fortuna considerável. Era contado entre os seis maiores ricos de Viseu, e, como se pode calcular, não eram gente de brasão de armas. O título recebeu-o Eugénia Cândida pela dedicação que teve para com a causa liberal, chegando a ser presa e a sofrer humilhações; como os filhos, notoriamente Francisco António, que faleceu emigrado em Paris. Este tirou o brasão dos Silva Mendes, por Alvará de 1818, e foi a interessante personagem, por casamento e por concubinato, que deu origem

a uma casta de homens e mulheres verdadeiramente formados conforme o romance mais exigente. A sua filha natural, Eugénia, educada pela avó baronesa, casou com Henrique Nunes Viseu, seu primo, e morreu depressa; a filha de ambos foi a primorosa dama da Malhada, Eugénia Viseu, que a lenda informa e, com ela, o inventário da sua fortuna. (Bessa-Luís, 1990, p. 30)

O fragmento permite-nos concluir que o clã abordado no romance é protagonizado por mulheres com inclinação para a liderança feminina, a exemplo de sua matriarca. A obstinação febril da baronesa pela emancipação em relação ao partido absolutista, representado por D. Miguel, reverberará no parricídio realizado por Silvina, quase um século depois. O equilíbrio entre o poder feminino e o poder masculino torna-se não apenas uma realidade distante, mas insustentável. Tal realidade agrava-se quando a visita das Mestras se ausenta da Malhada. Segundo o narrador, «isso era triste, se não sintomático» (Ibid., p.56), porque «as mestras tinham sido a primeira fileira da mulher em vias de emancipação». Todavia, as gerações que habitarão a residência ainda manifestarão uma orientação pelas suas origens, na potência feminina que as mobiliza, pois carregam em si o legado das Mestras. Eugénia de Viseu, a bisneta da baronesa, apresenta uma beleza que a todos encanta, traz a virgindade com um caráter mítico e caracteriza-se pela erudição. Produz, desse modo, um efeito arrebatador naqueles que a rodeiam. A presença de uma herança desse passado faz-se sentir no casarão, comprado por João Alves Trindade.

A Malhada, que ele conhecera no seu esplendor, iluminada e festiva em noites de r cita musical, era o seu objectivo. Viver dentro daquelas paredes que tinham ainda a marca dos quadros e velhos cord es da campainha que pareciam galard es reais, era restituir-se ao passado [...]. (Bessa-Lu s, 1990, p. 196)

Novamente, o que aqui se encontra é uma visão da casa como reduto da memória. Entendendo a Malhada como refúgio de uma família cujas figuras mais importantes são mulheres (de mesmo nome), a possibilidade de compra da residência por João Trindade é um ato de violação dessa ermida feminina – gesto pelo qual ele pagará um alto preço. O atrativo memorialístico da edificação, que exerce no comprador o seu fascínio, é um componente que torna a habitação uma construção arquitetônica anacrônica. Entre as características do solar, está o estilo pombalino, cujo sem-número de janelas enfileiradas confere à propriedade um aspecto «desgracioso» (1990, p.8). A aparência antiquada da arquitetura obsoleta também aparece nas salas sem serventia aos modos de vida do século XX – onde outrora hospedava-se «um concílio de mestras [...] em dia de Verão canicular» (Ibid., p.48). Os aposentos abandonados ostentavam móveis preservados por «guarda-pós» (Ibid., p.8), protegidos da luz solar graças às janelas fechadas – que traziam ao ambiente um ar de luto enquanto simultaneamente denunciavam o pesar ocasionado pelo parricídio vindouro.

A maneira pela qual o narrador descreve a Malhada caracteriza um lugar estacionado no tempo, invulnerável aos modismos e às transformações das épocas. Por essa razão, mesmo com o passar dos anos, o solar ainda parece tomado pelo passado e pela paixão política que o singulariza através do estigma de «jacobino», como espaço emotivo, sinistro e propenso às turbulências sanguíneas. Além disso, a concepção ficcional do espaço privilegia a presença da água e a infraestrutura ampla e labiríntica do solar enquanto condições perfeitas para um crime.

A descrição de percursos possíveis para desvendar o assassinato acentua o grande número de recintos sob os telhados do solar, apresentando-o como território sedutor para a execução do assassinato, pelos muitos esconderijos que abriga – cômodos que noutras épocas serviram de alçapões para proteger e ocultar perseguidos políticos.

Ademais, reforça a dificuldade de investigá-lo, ao apontar os locais desconsiderados pela perícia. O tratamento da espacialidade nos romances de Agustina Bessa-Luís confere a esses espaços atributos instigadores para os rumos tomados pela ação. Ao confrontarmos *A Sibila* com *Eugénia e Silvina*, percebemos que as fábulas de um e de outro livro caminham por direções divergentes. Num caso, o da continuidade, noutra, o da ruptura. Diferentemente da *Sibila*, em *Eugénia e Silvina* a ruptura com o padrão das Eugénias funda um porvir de libertação. Silvina, ao contrário da pureza e da sublimidade de sua antecessora Eugénia, dá o remate ao patriarcado na obra, matando o próprio pai, João Trindade. A parricida lava o sangue do pai justamente nas águas que, antes nas mãos das Mestras, eram curativas. A Malhada torna-se, desse modo, o terreno de afirmação do pagão feminino. Novamente, a orgânica da água assinala no território o caráter feminal, uma vez que «o líquido água ganha espessura também quando submetido à metonímia do leite e do sangue» (Dumas, 2009, p.101).

Segundo Gaston Bachelard, uma das imagens poéticas da água compreende o seu entendimento como líquido nutritivo, isto é, como o leite. Em consequência de tal intuição sensível, o pensador denomina a metáfora referida de «água maternizada». «O elemento líquido aparece então como um ultraleite, o leite da mãe das mães» (2018, p.130). Na senda de Catherine Dumas, vemos o clímax do romance – a purificação do sangue de João Teixeira ou o sangue que Silvina agora tem nas mãos – enquanto façanha propícia para a dominação feminina a partir do gesto sacrificial: a vida do pai entregue às Mestras. A obtenção de tal efeito de sentido reivindica a presença líquida conforme matéria feminina.

Em Agustina Bessa-Luís, verificamos que as imagens de fluidez, vinculadas à água e a outros líquidos, preparam uma escrita do feminino. Há visivelmente a transferência para as águas do Douro dos mesmos atributos ferinos utilizados para caracterizar as mulheres.

Ademais, as águas durienses são descritas como emblemas tanto do feminino quanto da maternidade. Em «O Rouxinol», Capítulo I de *Vale Abraão*, a descrição das recordações que Ema, órfã aos seis anos, tem da mãe, perpassam os objetos pessoais do Romesal, sem, no entanto, deter-se neles. A sua memória pousava, deveras, num «cheiro adocicado de leite»,⁹ pois era essa a substância aplicada aos seus ouvidos *lhe atenuarem a dor* – o leite materno, enquanto se recostava no seio quente da mãe. A ausência do laço perene «com o ventre de onde viera»¹⁰ parece suavizar-se pelo vínculo com o Douro – que *lhe seduz em sua plasticidade de «ventre inchado»* (p. 41). A aliança materna aprofunda-se em todos os estados da água, como lemos nas linhas abaixo, relativas às lembranças que Ema guarda do funeral de sua mãe:

A primeira informação do amor foi coada pelo ralo daquele confessionário meio improvisado da sala de jantar para o oratório. Viu a mãe, amortalhada no vestido de noiva, pois só há sete anos tinha casado. Morreu em março, e um nevão caiu na terra gretada das vinhas, o azul crepuscular do céu surpreendeu Ema. Era como um aviso lutuoso, de que a neve ia cair. Abrandou o frio, e Ema foi levada para fora de casa, na alegria da nevada. Ela riu-se, sentindo nos cabelos as pétalas da neve. Como a mãe, no dia do casamento, em que nevara também. (Bessa-Luís, 2019, p. 215)

A ausência da alma da mãe a habitar o próprio corpo faz-se presente na neve que recai sobre o telhado do Romesal, chegando a abrandar o frio – não pela matéria, claro, mas pelo calor do amor filial. A meteorologia poética causada pela neve leva a protagonista a interpretar o seu desenho nos cabelos como pétalas – outro sím-

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

bolo do feminino agustiniano. No romance, lemos Paulino Cardeano ver a filha desabrochar (Ibid., p.36), tal qual leremos, quinze anos mais tarde, a respeito de Maria Rosa, n'*A Ronda da Noite* (2006).

Avançando na mesma linha de reflexão, encontramos nas ideias de Gaston Bachelard (2018) o entendimento de que a água é a imaginação da matéria líquida por excelência, a despeito de sua coloração.¹¹ Enquanto maior constituinte fluido dos seres vivos, bem como elemento nutritivo fundamental, a água é metonímia paradigmática da natureza. Segundo Bachelard (p.120), «sentimentalmente, a natureza é uma projeção da mãe». Ao desvincular a cor do líquido como determinante para a sua interpretação imagética, o filósofo reforça a interpenetração das imagens do *duo* água/leite e, pelo fato de que este é a primeira substância nutritiva bucal do homem, defende um cunho maternal e feminino para uma semântica da água. Persevera, assim, a compreensão do emprego da neve para reiterar o elo filial de Ema, pois a brancura da neve, água em estado sólido, remete simultaneamente à alvura láctea. Elaborar-se, portanto, a imagem de uma água leitosa ou a ideia de outra água – o líquido amniótico uterino. Nesse sentido, justifica-se a sensação de bem-estar que a água proporciona à bovarinha, e convida-a à memória.

Noutra passagem, acometida por pensamentos perturbadores, Ema decide enfrentar a noite fria, a qual não teme, no retorno ao Vesúvio. O caminho pedregoso e assustador faz-lhe sentir a presença de «trezentas bruxas nas cercanias», uma delas à chegada do Vesúvio (Ibid., p.137). O elo sibilino de que Ema não pode se desembaraçar atrai-la-á à Senhora do Vesúvio:¹²

¹¹ A água de cunho feminino pode referir-se ao leite e até mesmo ao sangue menstrual.

¹² Identificada como «A Senhora», a denominação refere-se a Dona Antónia Adelaide Ferreira (1811-1896), conhecida como «Ferreirinha», que foi uma empreendedora portuguesa do século XIX, tendo se dedicado à produção de vinho do Porto e sido bem-sucedida no cultivo das vinhas.

Havia dois tempos que a projectavam; um na sua verdade normativa de burguesa pronta à repetição de todos os actos, inclusive o da maternidade; outro que se exprimia por sinais como que desesperados e casuais, como a noite em que voltou sozinha de Carlão e achou um cão à espera dela no caminho onde não tinha maneira de se orientar. Sendo a salvação, era também o presságio da sua perda, porque o Vesúvio, onde o rio tinha uma profundidade tumular, era o seu destino. Lumières pensava que, um dia, Ema seria chamada a precipitar-se na cratera da água amansada pelas barragens, mas não por isso menos sinistra e provocadora. O Vesúvio atraía-a, como atraía a Senhora e lhe propusera a morte, voltando o barco e deixando-a debater-se com o seu frio ânimo de negociante que com tudo assinala uma demarcação, adiando assim a fatalidade, criando limites ao costume e ao azar. (Bessa-Luís, 2019, p. 186)

A descrição das águas, quando Ema detém o seu olhar no Douro, descreve-as como águas escuras.¹³ No fragmento acima são, além de ensombrecidas, profundas – dado o seu carácter sepulcral. O aspecto duriense converge para a análise de Gaston Bachelard sobre as águas profundas na poesia de Edgard Allan Poe – «uma água profunda, mais profunda, mais morta» (2018, p.48). De acordo com as ponderações do pensador francês, «a água, na imaginação de Edgar Poe, é um superlativo, uma espécie de substância de substância, uma substância-mãe».¹⁴

Nesta meditação acerca do tratamento da água duriense na literatura de Agustina Bessa-Luís, delineiam-se caminhos que também conduzem para a investigação de possíveis interpretações para as

¹³ «Pousou as mãos abertas nos joelhos, sentada na cama; ouvia correr a água na banheira, e aquele som estalando na superfície da água fez-lhe lembrar a massa escura do rio [...]» (p.81).

¹⁴ Ibid.

casas que se organizam na horizontalidade das margens do Douro. Imperiosamente, o rio sibilino e feminino suscetibiliza as quintas que o povoam. Do mesmo modo, quando se torna receptáculo do destino e dos atributos das protagonistas, correlaciona-se com o seu entorno, pois, afinal, é para ele que todas as janelas e varandas se voltam.

3. Conclusão

Através de um recorte panorâmico de alguns dos romances de Agustina Bessa-Luís, constatamos não apenas a sua engenhosidade da linguagem, mas como tal qualidade fundamenta a sua estrutura narrativa em que o espaço (duriense), categoria narratológica diuturnamente considerada extradiegética ou menor nos estudos literários, revela-se vital enquanto chave de leitura da literatura agustiniana, porque indubitavelmente institui relação visceral com os demais constituintes de sua prosa de ficção, a exemplo do tempo e das personagens femininas.

Nesta investigação, procurou-se desenvolver uma leitura da representação do espaço ficcional duriense nos romances de Agustina, isto é, da presença narrativa das águas do Douro, relacionado ao âmbito da domesticidade e da construção das personagens femininas. Esse nosso empreendimento de pesquisa confrontou prioritariamente teorias de Gaston Bachelard com a representação doméstica duriense na prosa de ficção da romancista portuguesa, dadas a pertinência do Douro; da relação entre fábula/ história, trama/ discurso e espaço ficcional; da composição das personagens e da voz narrativa escolhida para enunciar tais obras de ficção, para que chegássemos a uma inquirição de que participassem tanto o pensamento bachelardiano, quanto os estudos da narrativa literária. Inevitavelmente, singramos o mar dessas indagações com o remo da interdisciplinaridade.

Quem lê os romances de Agustina Bessa-Luís dificilmente pode negligenciar a força do feminino sibilino que atravessa toda a sua obra. Debruçando-nos sobre a umbilical relação entre personagens femininas, as águas durienses e as casas rústicas da ficção em sua literatura, constatamos a recorrência de uma casa de alma feminina, segundo as ponderações de Gaston Bachelard (2019) acerca da maternidade da casa e da água enquanto imagem poética. Elegemos, para demonstrar o modo literário pelo qual tais durienses se erigem no romance agustiniano, dois casos considerados por nós prototípicos em sua produção – a *Vessada* – também pelo êxito perene de *A Sibila* (1954) como o romance mais lido da escritora, e a *Malhada*, para apontar como a existência de uma casa ficcional duriense pode receber um destino distinto, o de ruptura com as Eugénias que precederam Silvina, e não o de continuidade com uma genealogia, apresentando, sem embargo, a mesma essência da casa anterior.

Referências bibliográficas

- Bachelard, G. (1989). *A poética do espaço* (1ª ed.). [Tradução de Antonio de Padua Danesi]. Martins Fontes.
- . (2018). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* (3ª ed.). [Tradução de Antonio de Pádua Danesi]. Martins Fontes.
- Baldaque, M. (2020). *Sapatos de Corda: Agustina*. Relógio D'Água Editores.
- Bakhtin, M. (2018). *Teoria do romance II: as Formas do Tempo e do Cronotopo*. [Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra]. Editora 34.
- Bessa-Luís, A. (1987). *A Corte do Norte*. Guimarães Editores.
- . (1990). *Eugénia e Silvina* (2ª ed.). Guimarães Editores.
- Bessa-Luís, A., Maluda & Rosselin, P. (1995). *Um outro olhar sobre Portugal*. ASA.
- . (1998). *A mãe de um rio* [conto]. Guimarães Editores.
- . (1999). *A Quinta Essência* (2ª ed.). Guimarães Editores.
- . (2000). *A Sibila*. Pontes Editores.
- . (2001). *O Princípio da Incerteza: Joia de família*. Guimarães Editores.
- . (2003). *O Princípio da Incerteza: A Alma dos Ricos* (5ª ed.). Guimarães Editores.
- . (2005). *Doidos e Amantes* (2ª ed.). Guimarães Editores.

- . (2009). *Fanny Owen*. [Opera Omnia]. Guimarães Editores.
- . (2016). *Breviário do Brasil*. Tinta da China.
- . (2019a). *Vale Abraão* (8ª ed.). Relógio d'Água.
- . (2019b). *Party. A casa: diálogos*. [Prefácio de António Preto]. Relógio D'Água.
- Dumas, C. (1982). Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. *Revista Colóquio Letras*, (70), pp. 31-38.
- . (2002). *Estética e Personagens nos Romances de Agustina Bessa-Luís*. Campo das letras.
- . (2009). Águas Dormentes, Águas Fluente: Metáfora e Escrita do Feminino. In: I. P. de Leão (Org.), *Estudos Agustinianos* (pp. 95-105). Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Mendes, M. do C. (2016). *Idades da Escrita: Estudos sobre a Obra de Agustina Bessa-Luís*. Labirinto de Letras.
- Rybczynski, W. (1987). *Home: a short history of an idea*. Penguin Books.

**CONSTANÇA MANUEL: PERSONAGEM
HISTÓRICA NEM TÃO COADJUVANTE ASSIM**

**CONSTANÇA MANUEL: HISTORICAL CHARACTER
NOT SO SUPPORTING**

Flavia Maria Corradin

Universidade de São Paulo,
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
<https://orcid.org/0000-0002-4803-9321>

RESUMO: Um dos temas mais tratados ao longo destes últimos 669 anos, quando o assunto enfoca Literatura, História ou Cultura portuguesas, é a relação entre Pedro e Inês de Castro, aia, que acompanhava a esposa de Pedro, Constança Manuel de Villena, em sua viagem a Portugal. Intenta-se aqui examinar a figura de Constança Manuel, personagem que vem sendo relegada a plano subalterno ao longo da história e mitologia portuguesas. Para tanto, pretendemos considerar informações historiográficas, confrontando-as, sob a óptica da intertextualidade, com textos literários que privilegiam a figura de D. Constança Manuel com o objetivo de examinar como tal personagem histórica foi relida ao longo do tempo de modo a revelar seu papel na história de Espanha e de Portugal, além de revelar como a ficção ressignificou tão intrigante figura. Para tanto, intentamos tratar, sob a óptica da intertextualidade, das narrativas *Agnes de Castro, or, the Force of Generous Love* (1688), de Aphra Behn, *Constança Manuel in Infantas de Portugal* (1998), de Júlia Nery, e *Constança, a princesa traída* (2015), de Isabel Machado,

bem como das peças de teatro *Ignez de Castro* (1894), de Maximiliano de Azevedo e *O eunuco de Inês de Castro: teatro no País dos Mortos* (2011), de Armando Nascimento. Motivada e intrigada pela infeliz princesa, dedicamos este artigo a tentar elucidar, por meio da historiografia e da literatura, aspectos que envolvem aquela que sendo a esposa legítima, sempre foi vista como a outra na relação Pedro e Inês.

Palavras-chave: mito, História, intertextualidade, personagem feminina, Inês de Castro.

ABSTRACT: One of the most discussed themes over the last six centuries, when the subject focuses on Portuguese Literature, History or Culture, is the relationship between Pedro and Inês de Castro, aia, who accompanied Pedro's wife, Constança Manuel de Villena, on her trip to Portugal. The intention here is to examine the figure of Constança Manuel, a character who has been relegated to a subordinate position throughout Portuguese history and mythology. Therefore, we intend to consider historiographic information, confronting them, from the perspective of intertextuality, with literary texts that favor the figure of D. Constança Manuel with the objective of examining how this historical character was reread over time in order to reveal his role in the history of Spain and Portugal, in addition to revealing how fiction re-signified such an intriguing figure. Therefore, we intend to deal, from the perspective of intertextuality, with the narratives *Agnes de Castro, or, the Force of Generous Love* (1688), de Aphra Behn, *Constança Manuel in Infantas de Portugal* (1998), de Júlia Nery, e *Constança, a princesa traída* (2015), de Isabel Machado, bem como das peças de teatro *Ignez de Castro* (1894), de Maximiliano de Azevedo e *O eunuco de Inês de Castro: teatro no País dos Mortos* (2011), de Armando Nascimento. Motivated and intrigued by the unfortunate princess, we dedicate this article to trying to elucidate, through historiography and literature, aspects involving the one who, being the legitimate wife, was always seen as the other in the relationship between Pedro and Ines.

Keywords: myth, History, intertextuality, female character, Inês de Castro.

*Não se possui ninguém e, sendo arte a única forma de posse
Verdadeira, o que importa é recriar um ser e não prendê-lo.*

Marguerite Youcenar *apud* Júlia Nery

1. Considerações iniciais

Um dos temas mais tratados ao longo destes últimos 669 anos, quando o assunto enfoca Literatura, História ou Cultura portuguesas, é a relação entre Pedro, infante, depois Rei de Portugal (*Coimbra, 8 de abril de 1320/+ Estremoz, 18 de janeiro de 1367), e Inês de Castro (*Reino da Galiza, 1325/+ Coimbra, 7 de janeiro de 1355), uma das aias, que acompanhava a esposa de Pedro, Constança Manuel de Villena, em espanhol, Constanza Manuel de Villena (*Castillo de Garcimuñoz, Espanha 1316/+ Santarém ou Lisboa, 1345 ou 1349), em sua viagem a Portugal. Este tema, como sabemos, transformou-se em mito ao longo dos séculos que se seguiram. Esta intervenção não pretende tratar essencialmente da relação Pedro e Inês, cujo assunto, com certeza, ainda é objeto de resmas de papel ou, num universo pandêmico, de muitos *bytes* na rede. Intenta-se aqui examinar a figura de Constança Manuel, personagem que vem sendo relegada a plano subalterno ao longo da história e mitologia portuguesas. Para tanto, pretendemos considerar as escassas informações historiográficas reunidas nas *Crônicas de Fernão Lopes* (nascido entre 1380 e 1390, foi guarda-mor da Torre do Tombo entre 1418 e 1459; teria falecido pouco depois de deixar o cargo), notadamente naquelas que trata dos reis Pedro I e Fernando, e na *Crônica Geral de Espanha*, de 1344, relato histórico compilado por Pedro Afonso, conde de Barcelos e filho natural do rei D. Dinis de Portugal. A referida narrativa foi redigida em 1344 e reelaborada à volta de 1400. O texto original, de 1344 em português, se perdeu, mas a refundição de 1400 e as traduções para o

castelhano das duas versões ainda existem. Para além de tais relatos, pretendemos examinar dois textos literários que privilegiam a figura de D. Constança Manuel com o objetivo de observar como tal personagem histórica foi relida ao longo do tempo de modo a revelar seu papel na história de Espanha e de Portugal, além de apontar como a ficção ressignificou tão instigante figura.

Para tanto, intentamos tratar das narrativas *Agnes de Castro, or, the Force of Generous Love* (1688), de Aphra Behn (*Canterbury, UK, 1640/+ London, UK, 1689), *Constança Manuel in Infantas de Portugal* (1998), de Júlia Nery (* Lisboa, 1939) e *Constança, a princesa traída* (2015), de Isabel Machado (*Lisboa), bem como da peça de teatro *Ignez de Castro* (1894), de Maximiliano de Azevedo (* Funchal, 1850/+ Lisboa, 1911). Tais textos, dentre muitos outros, são objeto de um projeto que vimos desenvolvendo há algum tempo na Universidade de São Paulo, que visa a examinar o mito inesiano sob a óptica da intertextualidade. No entanto, a obscura figura de D. Constança tem-nos chamado especial atenção. Motivada e intrigada pela infeliz princesa, dedicamos esta comunicação a tentar conhecê-la, por meio da historiografia e da literatura, destacando aspectos que envolvem aquela que sendo a esposa legítima, sempre foi vista como a outra na relação Pedro e Inês.

2. O que nos conta a História

Consideremos que a fixação do que poderíamos chamar de fato histórico em torno da relação amorosa entre Pedro e Inês foi determinada, primeiramente, por Fernão Lopes (*1380?/+1460?), na crônica do Senhor Rei Dom Pedro Oitavo Rei Destes Regnos, escrita à volta de 1434, a pedido do rei D. Duarte, onde o cronista mor do reino, segundo consta, partiu de documentos escritos, sem prescindir, porém, do relato testemunhal, da tradição oral e

de outras crônicas mais antigas como a de Pero López de Ayala, que, ao falar de Pedro, o Cruel, de Castela, também se refere ao primo, Pedro de Portugal, uma vez que o Pedro castelhano é filho da irmã do Pedro português, D. Maria, e de Afonso XI, de Castela. Mais tarde, Rui de Pina (*1440/+1522), em suas *Crônicas*, ao tratar de D. Afonso IV, também fala do caso amoroso entre o infante D. Pedro e D. Inês de Castro, embora desde o século XVI já se discuta o valor historiográfico do que está ali narrado, além de o cronista também ser acusado de plagiar manuscritos de autoria de Fernão Lopes. Neste contexto, a figura de D. Constança Manuel passa completamente despercebida. A ela, no entanto, faz-se referência, ainda que de modo bastante suscinto e fragmentário, na *Crónica Geral de Espanha*, de 1344, notadamente quando trata de Afonso XI. Daí transcrevemos um dos fragmentos em que há referência à figura da infeliz princesa, preservando certa «historicidade» e «sobriedade retórica», que parecem caracterizar a técnica historiográfica do Conde de Barcelos:

Mas es de saber en este lugar que este casamiento que deximos, de doña Costança e del infante don Pedro de Portugal, fue cometido por la reína doña María, muger del rey don Alfonso de Castilla. E la razón fue esta. Esta doña Costança, nieta del infante don Manuel, fue primeramente desposada con el rey don Alfonso, ante que con él casase esa reína doña María. E por esta razón entendía ella que, si esta doña Costança casase con su hermano el infante don Pedro, que estaría ella más cierta e más segura de su casamento.

Estas informações deixam patente a ideia veiculada na contemporaneidade acerca de que as lacunas deixadas pela História, nomeadamente a História pretérita, devem ser preenchidas com o apoio da historiografia contemporânea de modo a resgatar-lhe os

vácuos deixados pelo tempo, com o apoio de outros saberes. Assim, a vida de D. Constança Manuel acaba por constituir-se num prato cheio para o universo artístico, ou pelo menos aponta caminhos, já que trabalha essencialmente com o verossímil, isto é, com aquilo que poderia ter acontecido, na medida em que aristotelicamente mimetiza a realidade histórica.

Em linhas gerais o que se sabe acerca de D. Constança pode ser assim esboçado: nascida provavelmente à volta de 1316-1318, filha de um nobre castelhano detentor de muitas posses e de enorme poder político, João Manuel, e de Constança de Aragão (filha de Jaime II, de Aragão, e de sua segunda esposa, Branca d'Anjou). Ainda menina, com cerca de 7 anos, casou-se com e enviuvou de João, o Torto, que conspirara em aliança com o sogro contra Afonso XI, de Castela, tendo sido assassinado pelo rei castelhano. Foi acordado o segundo contrato nupcial da moça, agora o noivo é o próprio Afonso XI. O rei de Castela a pretere em favor de Maria, de Portugal, filha de Afonso IV e Beatriz de Castela, união que lhe parecia mais vantajosa no momento. Assim, nenhum dos dois matrimônios de Constança foram consumados, embora a jovem permaneça na «posse» do rei, que a mantém presa durante 8 anos em seus domínios. Em 1336, João Manuel e Afonso IV contratam o matrimônio de Constança com o infante D. Pedro, casamento este que teria sido apoiado pelo rei castelhano, que, no entanto, continua impedindo a ida de Constança para Portugal. No âmbito da Reconquista, sem a adesão dos outros reinos cristãos, que compunham a Península Ibérica, Afonso XI troca D. Constança Manuel pelo apoio do rei português. Assim, em 1340 a nubente é trasladada para Portugal, onde se realizou a cerimônia de seu casamento com o infante português em 24 de agosto. Da união nascem três crianças: Luís (*27 de fevereiro de 1340/+ 6 de março de 1340); Maria, Infanta de Portugal (*6 de abril de 1342/+ 137?); Fernando (*Coimbra, 31 de outubro de 1345/+ Lisboa, 23 de outubro de 1383), que se tornará o 9.º rei de Portugal. Teria falecido em 1345,

em decorrência do parto de seu último filho, ou em 1349, conforme a historiografia atual aponta, vitimada pela peste. Do séquito de D. Constança Manuel, como sabemos, fazia parte a galega D. Inês de Castro, que se tornará amante de D. Pedro.

Embora tenhamos traçado um percurso bastante resumido, tudo o que mais se sabe da vida de Constança Manuel está intimamente ligado aos seus infortúnios, gerados, no mais das vezes, pela posição de seu pai, que a usou como moeda de troca em prol de poderio político e/ou econômico ou pela infidelidade dos maridos.

3. *Agnes de Castro*, Aphra Behn

Especial atenção, quando se trata de enfocar a personagem de D. Constança Manuel, deve ser dada à narrativa *Agnes de Castro*, inserta no volume V de *Works of Aphra Behn*, editada por Montague Summers, provavelmente em 1688.

A autora inglesa, se não é tão conhecida fora das fronteiras europeias e norte-americanas, é citada por Virginia Woolf em seu ensaio *A Room of One's Own* (1929), que exige a abertura de um espaço para escritoras em uma tradição literária dominada pelo homem, conforme aponta o excerto:

Todas as mulheres juntas deveriam deixar flores caírem sobre o túmulo de Aphra Behn ... pois foi ela quem lhes deu o direito de falar o que pensavam ... Behn provou que dinheiro poderia ser ganho escrevendo com o sacrifício, talvez, de certas qualidades agradáveis; e assim, gradualmente, a escrita tornou-se não apenas um sinal de loucura e uma mente distraída, mas tinha importância prática.

[...]

A narrativa *Agnes de Castro*, composta a partir da máxima –

*Tho' Love, all soft and flattering, promises nothing but Pleasures; yet its Consequences are often sad and fatal. It is not enough to be in love, to be happy; since Fortune, who is capricious, and takes delight to trouble the Repose of the most elevated and virtuous, has very little respect for passionate and tender Hearts, when she designs to produce strange Adventures*¹. –,

é tida como «*sweet sentimental tragedy*». Nela Aphra Behn dedica especial atenção à figura de D. Constança Manuel, ambientando-a nos dias que sucedem ao nascimento de D. Fernando até sua morte, ocorrida pouco depois. Portanto, a exemplo do que era comum até há poucos anos, D. Constança teria morrido em 1345, em decorrência do parto do filho. No entanto, a autora deixa entrever que a morte da infanta foi consequência de seu amor por Pedro, uma vez que seu passamento deixaria caminho livre para que o viúvo vivesse seu verdadeiro amor por D. Inês de Castro. Repleta de lances que fogem ao mais comum do que costumamos ver no mito inesiano, com a inclusão de personagens, cartas, conluios, a narrativa acaba por construir personagens distintas dos modelos. Pedro, embora apaixonado pela galega, segue fiel em seu casamento com a esposa. Temos aqui um infante de Portugal, cuja característica marcante é a melancolia, bem dentro do arquétipo do português, o que o distingue de outras marcas que a história lhe consagrou, nomeadamente ser justiceiro, femeeiro, gago... Constança é descrita a partir de sua extrema «*Beauty, Wit, and Generosity*», dotes que levaram a que o marido lhe devesse estima e respeito, até mesmo um certo tipo de amor. Sua sagacidade acabou por fazê-la perceber

¹ O Amor, todo suave e lisonjeiro, não promete nada além de Prazeres; no entanto, suas consequências são frequentemente tristes e fatais. Não basta estar apaixonado, ser feliz; já que a Fortuna, que é caprichosa e se deleita em perturbar o Repouso dos mais elevados e virtuosos, tem muito pouco respeito pelos Corações apaixonados e ternos, quando ela pretende produzir Aventuras estranhas. Tradução nossa.

que ele não a amava e divide sua dor com a ama e amiga Inês de Castro. Depois de diferentes estratégias, Constança acaba por saber que era Inês a dona do coração de Pedro. Se a princípio, a infanta, movida pela «dor d'alma» se revolta contra sua aia, muito rapidamente seu sentimento se transforma em tristeza e ternura. Daí a glosa que a narrativa desenvolve a partir do mote inicial. Tanto Inês como Constança são descritas como belas, puras, inocentes, bondosas, generosas... são, portanto, a encarnação do protótipo da mulher-anjo, que tudo fazem para ver a felicidade da outra e também do amado. Se Inês pretende abandonar Coimbra ou se submeter a um casamento arranjado (com D. Álvaro, o mesmo Álvaro Gonçalves que será um de seus executores, não por questões de Estado, mas por vingança por ter sido rejeitado pela galega) para deixar o caminho livre para o amor de Pedro e Constança, esta, em seu leito de morte, entretanto, afirma:

Agnes is beautiful enough to inspire the most ardent Passion, and virtuous enough to deserve the first Fortunes in the World. I ask her, once more, pardon for the Injustice I have done her, and recommend her to you, as a Person most dear to me. Promise me, my dear Prince, before I expire, to give her my Place in your Throne: it cannot be better fill'd: you cannot chuse a Princess more perfect for your People, nor a better Mother for our little Children. And you my dear and faithful Agnes (pursu'd she) listen not to a Virtue too scrupulous, that may make any opposition to the Prince of Portugal: Refuse him not a Heart of which he is worthy; and give him that Friendship which you had for me, with that which is due to his Merit. Take care of my little Fernando, and the two young Princesses: let them find me in you, and speak to

*them sometimes of me. Adieu, live both of you happy, and receive my last Embraces.*²

Estamos, pois, diante, de duas heroínas, que, antecipando o melodrama romântico, não medem esforços para verem seus entes queridos felizes. Pena, o mito foi constituído e eternizado com outro final. Assim, como, já apontara Vasco Pereira da Costa, o desígnio que recai sobre Pedro, Constança e Inês está marcado, e a exemplo do *fatum* grego, para que a eternização do mito se complete, a ordem natural das coisas tem que ser retomada: Constança morre em consequência do parto de D. Fernando em 1345, de peste em 1349, de amor em qualquer tempo, Inês será assassinada, Pedro será o 8º rei de Portugal e nunca mais se casará, mas gerará um outro sucessor, D. João, que inaugurará, em 1383, a dinastia de Avis.

4. *Constança Manuel*, Júlia Nery

Infantas de Portugal, de Júlia Nery, traz para a ribalta quatro infantas, cujas vidas são marcadas por infortúnios de toda sorte, bem ao gosto do que pretende a Nova História, no sentido de resgatar, dos subterrâneos da História, personagens, que foram deixadas à

² Agnes é bela o suficiente para inspirar a mais ardente paixão e virtuosa o suficiente para merecer as primeiras fortunas do mundo. Peço-lhe, uma vez mais, perdão pela injustiça que lhe fiz, e a recomendo a você, como uma pessoa muito querida para mim. Prometa-me, meu caro Príncipe, antes que eu expire, dar a ela meu lugar em seu trono: não pode ser melhor preenchido: você não pode escolher uma princesa mais perfeita para seu povo, nem uma mãe melhor para nossos filhinhos. E tu minha querida e fiel Agnes (a perseguiu) não ouças uma Virtude demasiado escrupulosa, que pode fazer qualquer oposição ao Príncipe de Portugal: Não lhe recuse um Coração de que seja digno; e dê-lhe aquela Amizade que você teve por mim, com o que é devido ao seu mérito. Cuida do meu pequeno Fernando e das duas jovens princesas: deixa que me encontrem em ti e fale-lhes às vezes de mim. Adeus, vivam felizes os dois e recebam meus últimos abraços. Tradução nossa.

margem. Especificamente no caso de D. Constança Manuel, que protagoniza uma das narrativas do livro, estamos diante de uma mulher, que, como vimos, parece ter nascido marcada para a desdita, uma vez que todos os infortúnios por que passou não foram suficientes para o esquecimento de que a História a relegou. Também, quando invadimos o mito inesiano, talvez uma das mais decisivas marcas do ser português, encontramos uma personagem esquecida, já que, embora legítima esposa do futuro rei português, acaba sendo a outra, aquela que é vista como uma personagem histórica, literária, mítica menor, como aponta o narrador do conto *Teorema*, de Herberto Helder, Pero Coelho: «Só a mulher do rei, D. Constança, é do céu. Pudera, com a sua insignificância, a estupidez, o perdão a todas as ofensas. Detesto a rainha». Tal visão, marcada pelo sofrimento, pelo desamor, pelo fado que a condiciona, faz com que ela viva no «semi-silêncio» à margem da História. No entanto, quando Júlia Nery constrói sua Constança, desentranha-lhe «o caminho [...] por dentro dos pensamentos» uma vez que «o silêncio tinha o comprimento do seu medo e a largura da sua esperança» (Nery, 1998, p.57). Assim, a situação da Constança neryana espelha-se na metáfora do «treino resignado do falcão», cujo «iludido voo de liberdade» (Nery, 1998, p.62) se repete todos os dias, sempre com a assistência da prisioneira que, a partir da janela de seu quarto no Castelo de Toro, se vê refletida na ave. A liberdade da moça chega com a permissão de seguir para Portugal e com a consumação do casamento, depois de tantas frustrações. A agora infanta de Portugal vivia uma mistura de gozo extremo camuflado pelo seu recolhimento, flagrado na «imagem de submissa vulnerabilidade» (Nery, 1998, p.66). A aparência tranquila e casta escondia uma essência efervescente no deleite do amor carnal. A dicotomia que marca D. Constança na óptica de Júlia Nery revela uma personagem completa e complexa, cuja aparência de dama inocente, pura, casta, insignificante e estúpida como a descreve Pero Coelho, esconde, no entanto, uma mulher,

cuja carne reclama o prazer. Aparência e essência, mulher-anjo e mulher-fatal, espírito e carne, esposa e concubina: dois lados de uma mesma personagem ficcional que, no entanto, podem muito bem preencher as lacunas deixadas pela personagem histórica.

5. *Constança: a princesa traída por Pedro e Inês*, de Isabel Machado

No romance histórico, *Constança: a princesa traída por Pedro e Inês*, de Isabel Machado, a ação se inicia no Castelo de Toro, quando a protagonista tem cerca de 10-12 anos. Já prisioneira do marido, Constança e Afonso XI se encontram. A jovem está ávida para ser amada por ele, de modo a tornar real aquela vida vicária que desde sempre viveu nas mãos do pai:

Por tantas vezes inventara a minha vida, sabendo-me nascida para um destino de grandeza. Mas a realidade sempre me mostrara como não passavam de ilusão os sonhos que se construía sobre ambições que não eram nossas. (Machado, 2015, p. 15)

É pela voz da protagonista que conhecemos o seu curto, mas tormentoso passado, é também por meio dela que tomamos ciência da consciência de uma menina ainda não saída da infância: era mera moeda de troca nas mãos do pai.

Os capítulos se seguem e vão mesclando a 1ª pessoa, quando Constança narra sua história, e uma terceira pessoa onisciente, ao conhecemos a situação dos reinos castelhano e português, ou os desígnios traçados pelo pai, João Manuel, para a filha.

O sofrimento levou-a a tornar-se forte diante do fado que lhe era imposto, afinal era uma castelhana, um reino marcado «pelo poder das mulheres» (Machado, 2015, p.43). Atentemos que a narrativa

também exalta o imenso poder decisório de outra castelhana: D. Beatriz, rainha de Portugal.

No romance, mais uma vez por conta de interesses paternos, Inês de Castro é trazida para o convívio de Constança, tornando-se sua aia e amiga íntima, muito mais do que João Manuel desejara. A vingança de João Manuel e Afonso IV de Portugal contra Afonso XI de Castela é o pano de fundo que concerta o casamento entre Pedro e Constança. Como aponta Isabel Machado, Constança «é uma sombra, ficou apagada da memória dos portugueses, apesar de ter sido a protagonista involuntária de um dos maiores mitos da história de Portugal». Carregada de trágica melancolia, a protagonista se transforma, quando traída, em uma «mulher arguta, orgulhosa [...] capaz de vários extremos». Na perspectiva do romance, Constança é que teria, por exemplo, engendrado e convencido o sogro, Afonso IV, a transformar Inês em madrinha de seu primogênito, D. Luís, criando um laço de parentesco entre Pedro e a amante, que impediria, de acordo com a Igreja, um relacionamento entre ambos. Ou ainda, quando propõe o exílio de Inês para Albuquerque, e também ao articular o envenenamento da rival, que acaba por não levar a cabo. Percebemos que a passividade aparente da moça castelhana se transforma em uma mulher decidida que quer tomar conta de um destino que nunca foi seu.

6. *Ignez de Castro*, Maximiliano de Azevedo

A peça de teatro *Ignez de Castro*, de Maximiliano de Azevedo, estrutura-se em torno de cinco atos, promovendo um transcorrer temporal de cerca de 16 anos. No primeiro ato, organizado como uma espécie de prólogo, contracenam personagens históricas e ficcionais. A exemplo do que já ocorria nas tragédias gregas, este «prólogo» pretende captar a atenção do espectador, além de apontar o pano

de fundo histórico que motivou a ação da peça propriamente dita, flagrada no segundo, terceiro e quarto atos, onde se desenrolam os acontecimentos imediatamente anteriores e posteriores à morte de Inês de Castro. Só para fechar a questão, o quinto ato da peça ambienta-se seis anos depois da ação principal, quando, também em diálogo com a tragédia grega, funciona como uma espécie de epílogo, em 1361, há o traslado do corpo de Inês para Alcobaça e a lendária cerimônia do beija-mão.

Foquemos nossa atenção, portanto, no primeiro ato da peça, onde se faz uma espécie de rememoração dos fatos que motivam sua ação central: é aqui que aparece a personagem de Constança Manuel. Localizando temporal e espacialmente a fábula, o prólogo alude aos infortúnios que marcaram a vida de D. Constança antes de chegar a Portugal, passando, a partir da cena V, a focalizar e dar voz à infeliz princesa. Este primeiro ato transcorre em novembro de 1345, logo depois de a infanta ter dado à luz Fernando, seu segundo filho homem. Estamos, pois, conforme apontava a história, nos momentos que antecedem a morte da infanta que teria morrido em consequência do parto do infante.

Fraca, a infeliz princesa sai para um passeio acompanhada do sogro. Na volta, sua saúde piora muito e ela se recolhe para seus aposentos. Neste momento conversam, num aposento contíguo, Pedro e Inês. Ele se declara loucamente apaixonado pela galega, que o rejeita em nome da amizade que nutre pela infanta. A moribunda, já ressentida com a relação entre o marido e a aia, ouve parte da conversa e acaba desfalecendo nos braços de Inês. Depois de recobrar momentaneamente a consciência, o diálogo travado entre as duas, bem ao gosto do Oitocentos, dá-nos a conhecer duas mártires românticas, que vão acabar morrendo pelo amor de um mesmo homem. Se no início da cena XI, do ato I, Constança se mostra raivosa e ciumenta em relação à rival, paulatinamente este sentimento vai-se diluindo e retorna a mulher anjo, boa, pura

de alma e de coração, na medida em que reconhece que só Inês pode fazer a felicidade de Pedro. Estamos, pois, diante de uma visão nitidamente melodramática, onde uma situação originalmente ambientada no medievo é relida com as cores do Romantismo, que defende a máxima de que o amor tudo redime.

Releva notar ainda a ação secundária, onde contracenam personagens, no mais das vezes fictícias, que dão, no mais das vezes, o tom cômico e irônico à peça.

7. Considerações finais

Os textos examinados dialogam com a história, com o mito inesiano e com o contexto de produção, conformando a personagem de D. Constança Manuel às exigências e condicionamentos epocais. Assim, estamos diante, no caso dos textos de Aphra Behn e Maximiliano Azevedo, de heroínas construídas a partir do modelo epocal que trazem à tona, de forma mais ou menos incisiva, mulheres que pretendem interferir na construção de seu destino. Se a Constança inglesa abre caminho para a concepção da Constança romântica de Maximiliano de Azevedo como buscamos apontar, ambas optam pela resignação em prol da felicidade de Pedro, o que nos permite colocá-las no rol de personagens que a partir do livre-arbítrio traçam seu caminho ainda que de modo a tangenciar o trágico. Livre-arbítrio e tragédia parecem ser conceitos excludentes, já que, se o primeiro se baseia na escolha, o segundo, incide na predestinação, porém a ambiguidade inerente às Constanças behniana e azevidiana parece contribuir para a construção de uma princesa marcada pelo oxímoro, de modo a antecipar a construção de vindouras Constanças.

Já as personagens construídas por Júlia Nery e Isabel Machado poderiam ser lidas sob a óptica junguiana se considerarmos seus

processos de empoderamento. A traição derradeira sofrida pela personagem acaba por ceder espaço para que o seu lado sombrio venha à tona, na medida em que o obscuro, o destrutivo, o nocivo, o marginal acabe por dominar o eu melancólico, passivo, submisso que caracteriza a personagem histórica. O involuntário assume uma voz voluntária e decisiva. Ainda pensando na sombra que vem à tona, podemos agregar o conceito arquetípico dos arrebatamentos instintivos, que afloram quando cutucados. Lembremos com Machado de Assis: «se te lembras bem da Capitu/Constança menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca».

Ainda que tenhamos partido de uma personagem histórica cuja formação está vincada no medievo ibérico, não podemos nos esquecer de que, ao trazê-la para a contemporaneidade, a ressignificamos a partir de condicionamentos contextuais que conformam as Constanças de Nery e Machado, já que as autoras são mulheres, cuja vivência necessariamente dialoga com o contexto em que estão inseridas, de modo a que a construção de suas personagens acabe sendo moldada a partir de questões que as determinam.

Deste modo, o diálogo intertextual se dá não apenas com a personagem histórica nascida em Castillo de Garcimuñoz, em princípio do Trezentos, mas também com outras Constanças construídas ao longo do tempo, e também com seu contexto de produção: Portugal, final do século XX/início do XXI, período pós-salazarista em que a mulher, relegada a uma condição para lá de subalterna, notadamente durante o Estado Novo, acaba por exigir expressar seus desejos, vontades, necessidades... sua visão de mundo ainda que num universo extremamente machista e patriarcal. A voz de Constança emerge das linhas de Júlia Nery e Isabel Machado, assumindo uma voz social que lhe fora calada ao longo dos últimos seis séculos. Não nos podemos esquecer, no entanto, de que o essencial permanece no silêncio do tempo histórico, conforme aponta Vasco Pereira da Costa, autor de outro texto que dialoga com o mito inesiano, para quem:

...a história [de Pedro e Inês] está mais que contada, os poetas liricaram-na, os historiadores historiaram-na, os prosadores prosaram-na, os dramaturgos teatralizaram-na. E de tanto a trabalharem ela surgiu sempre outra [...]. Sempre outra, não digo bem, porque, afinal, nada alterou o destino da gente que fez esta história: é sabido que qualquer autor que a retome, ressuscitando o tempo e as vidas [...] será obrigado ao final [...] a calar o tempo. (Costa, 1987, p. 51)

Assim, conforme esperamos ter deixado claro, os títulos analisados, inscritos em vários momentos da história e da literatura portuguesas, releem D. Constança Manuel de modo a retirar-lhe dos escombros do mito inesiano, trazendo-a para a ribalta por meio dos diferentes discursos que lhe dão voz ao longo destes 668 anos.

Referências bibliográficas

- Azevedo, M. de. (1908). *Ignez de Castro*. Imprensa Luzo-africana.
- Behn, A. (1688). *Agnes de Castro, or, the Force of Generous Love*. <https://www.gutenberg.org/files/29854/29854-h/29854-h.htm>. Acesso em 15/jun./2021.
- Costa, V. P. da. (1987). *Pedro e Inês*. Memória Breve. Instituto Açoriano de Cultura.
- Miranda, S. (2013). *Reconstituição do ms. L da Crónica Geral de Espanha de 1344 (2ª Parte)*. [Dissertação de Mestrado]. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9403/1/ulfl144050_tm.pdf. Acesso em: 13/set./2021.
- Lopes, F. (1993). *As crónicas de Fernão Lopes*. Gradiva.
- . (s.d.). *Crônica do Senhor Rei Dom Pedro Oitavo Rei destes Regnos*. Livraria Civilização Editora.
- Machado, I. (2015). *Constança: a princesa traída por Inês e Pedro*. Esfera dos Livros.
- Nery, J. (1998). *Infantas de Portugal*. Notícias Editorial.
- Woolf, V. (1929). *A Room of One's Own*. http://seas3.elte.hu/coursematerial/PikliNatalia/Virginia_Woolf_-_A_Room_of_Ones_Own.pdf. Acesso em: 18/jun./2021.

(Página deixada propositadamente em branco)

**ENTREMEZES IBÉRICOS: O RISO EM DIFERENTES
LÍNGUAS. *LOS GOLOSOS* PERCORREM PORTUGAL,
CASTELA E MAIORCA E CHEGAM
ATÉ AO NOVO MUNDO¹**

**IBERIAN *ENTREMEZES*: LAUGHTER IN DIFFERENT
LANGUAGES. *LOS GOLOSOS* TRAVEL THROUGH PORTUGAL,
CASTILE AND MALLORCA AND REACH THE NEW WORLD**

María Rosa Álvarez Sellers

Universitat de València,
Facultad de Filología, Traducción y Comunicación
<https://orcid.org/0000-0003-3192-4057>

RESUMO: O entremez é um género breve, mas não é um género menor. É parte importante do espetáculo teatral no Século de Ouro, ocupando um espaço próprio entre os atos da *Comedia Nueva* e demandado por um público que gosta de rir com argumentos, personagens e desenlaces tipificados em torno da burla, da manipulação e do engano. Em Portugal, a maior parte dos entremezes – sem contar os de Manuel Coelho Rebelo, que escreve em português e em espanhol – são anónimos. Assim sendo, a crítica não lhes dedicou especial atenção, ao contrário do que aconteceu em Espanha. Mas a abundância destes entremezes, que deviam ter tido circulação manuscrita ou impressa, evidencia a popularidade do género entre o público lusitano. Se o teatro foi um firme ponto de união entre as culturas ibéricas, o género cómico não deixou de contribuir para a convergência de padrões dramáticos. O curioso é descobrir que existe uma tradição ibérica de

temas comuns que podemos encontrar em entremezes escritos em espanhol e em português, como é o caso da «campainha encantada» ou do «dia de compadres». Mas há também motivos e argumentos que partilham ambos os lados da Península e percorrem Portugal, Castela e Maiorca, como acontece com o entremez de *Los golosos*, do qual existem versões em espanhol – mesmo no Novo Mundo –, em português e em catalão que vamos contrastar e estudar com o propósito de verificar a sua inserção numa tradição cômica ibérica na qual participam as três línguas.

Palavras-chave: entremez, teatro do Século de Ouro, *Los golosos*, Portugal, Castela, Maiorca.

ABSTRACT: *Entremez* [interlude] is a brief but important genre. It was a key part of Golden Age theatre, having its own place among the acts of *Comedia Nueva*. It was demanded by an audience that liked to laugh with plots and characters typified around mockery, manipulation and deceit. In Portugal, most *entremezes* – excluding those by Manuel Coelho Rebelo, who writes in Portuguese and Spanish – are anonymous. Therefore, the critics did not pay special attention to them, which was just the opposite that happened in Spain. However, the abundance of these *entremezes*, which had handwritten or printed circulation, demonstrates the popularity of the genre among the Portuguese audience. If theatre was a strong point of union between the Iberian cultures, the comic genre also contributed to the convergence of dramatic patterns. The question is if there is an Iberian tradition of common topics that can be found in *entremezes* written in Spanish and Portuguese, such as the «campainha encantada» [enchanted small bell] or the «dia de compadres» [mates' day]. Having said that, there are also subjects and arguments that share both sides of the Peninsula and travel through Portugal, Castile and Mallorca, as happens with the *entremez* of *Los golosos* [the sweet-toothed]. There are versions in Spanish – even in the New World – in Portuguese and in Catalan, that this research will contrast and study with the aim of verifying their inclusion in an Iberian comic tradition in which the three languages participate.

Keywords: *entremez* [interlude], Golden Age Theatre, *Los golosos*, Portugal, Castile, Mallorca.

O paradigma teatral que triunfa na Península Ibérica no século XVII, a *Comedia Nueva*, incluía uma obra dividida em três atos ou *jornadas*, mas o palco nunca ficava vazio nem a representação era interrompida: entre elas, desenvolvia-se um teatro breve e cómico composto por géneros diversos – entremezes, bailes, *jácaras* ou *mojigangas* –, onde a burla e o absurdo conformavam um universo transgressor e alternativo à comédia ou à tragédia.¹ Contudo, não se tratava de géneros menores, como prova o seu sucesso tanto no teatro como na imprensa e o interesse despertado entre os dramaturgos da época.²

Foi o grande especialista Luis Quiñones de Benavente, que converteu a música e as canções em elementos habituais e reuniu quarenta e oito peças em *Jocoseria. Burlas, veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos* (1645), aprovado por Vélez de Guevara, que também escreveu entremezes,³ assim como Quevedo, Jerónimo de Cáncer, Agustín Moreto, Calderón de la Barca ou Cervantes, autor de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615).

O entremez, portanto, é parte importante do espetáculo teatral no Século de Ouro, ocupando um espaço próprio entre os atos da *Comedia Nueva* e procurado por um público que gosta de rir com argumentos, personagens e desenlaces tipificados. O seu caráter cómico não o impediu de ser cultivado por destacados dramaturgos, mas só em Espanha, porque em Portugal a maior parte dos

¹ Segundo Rodríguez e Tordera (1983, p.25), por volta de 1545-1550, «el término entremés ha alcanzado su plena acepción dramática al aludir a los pasos o pasajes heterogéneos en relación con el asunto principal y que animados por la presencia de personajes populares se representaban al principio o en medio de una obra de carácter serio, sin conexión argumental necesaria con ella».

² Como sentença Asensio (1971, p.9): «Teatro menor no significa teatro inferior».

³ *La burla más sazónada, La sarna de los banquetes, Los atarantados e Antonia y Perales* foram publicados a título póstumo em *Flor de entremeses* (1657) (Lobato, 2003, I, p.102).

entremezes é anónima,⁴ o que faz pensar que pudessem ter sido considerados de menor categoria pelos seus autores e motivou depois que a crítica não lhes dedicasse especial atenção, ao contrário do que aconteceu em Espanha. No entanto, o facto revelador do seu sucesso é terem sido escritos em português, razão pela qual não poderiam ser representados pelas companhias espanholas, e possivelmente deveriam sê-lo por atores lusitanos.

É evidente que o teatro constituiu uma ponte de união entre as culturas ibéricas, constatável também no género cómico. Assim, é tão curioso como relevante observar que existe uma tradição ibérica de motivos comuns que encontramos em entremezes escritos nas duas línguas, como acontece em *La campanilla* (anterior a 1661)⁵ de Agustín Moreto e *A campainha encantada*, anónimo, conservado numa coletânea de finais do século XVII ou princípios do século XVIII (Álvarez Sellers, 2017) ou em *El día de compadres* (1664) do Maestro León Marchante e o *Novo entremez de dia de compadres* (Lisboa, 1772, na oficina da Viúva de Ignacio Nogueira Xisto; Lisboa, 1794, na oficina de António Gomes), também anónimo (Álvarez Sellers, 2019; 2020), embora não sejam desenvolvidos da mesma maneira. No caso das campainhas estamos perante versões diferentes de uma mesma anedota cómica sobre um objeto mágico,⁶ enquanto

⁴ Sem contar os entremezes de Manuel Coelho Rebelo, que publica *Musa entretenida de vários entremezes* (Coimbra, 1658, por Manoel Dias) e escreve em português e em espanhol. Ver Álvarez Sellers (2023b).

⁵ Moreto indica os atores que vão fazer os papéis principais, o que permite intuir a data de representação do entremez: «Solo con dudas podemos aproximar a 1661 la representación de los entremeses de *Los gatillos* y *La campanilla*, en los que actuaron Manuela [Escamilla] y [Antonio] Escamilla», pues «La compañía de Escamilla representó en las fiestas del Corpus de Madrid de ese año, como dijo RENNERT, 1909, p. 465. Quizá se podrían poner en relación con ella estos entremeses» (Lobato, 2003, I, p.23).

⁶ O motivo do objeto mágico aparece noutros entremezes, como *Las brujas fingidas y berza en boca*, atribuído a Quiñones de Benavente, onde se faz crer ao criado bobo de um velhote que se colocar uma couve na boca se tornará invisível, e em *Las brujas* de Moreto é um unguento que possui a propriedade de tornar invisível e imortal um alcaide simples.

no caso do dia de compadres se trata de uma tradução com leves adaptações por questões culturais e provavelmente também por imposições da censura, dado que as duas edições passaram por esse crivo (Álvarez Sellers, 2023a).⁷

Contudo, vemos que estes quatro entremeses apresentam um aspeto em comum: a importância dada à comida como fator de provocação da gargalhada. Tanto os vilões das duas peças das campanhas encantadas como Zumaque e Perico (*El día de compadres*) e o estudante e o peralta (*Novo entremez de dia de compadres*) têm um único objetivo: desfrutar de um lanche alheio, comer à custa dos outros sem serem convidados. E essa será também a única preocupação dos criados que protagonizam as diferentes versões de um tema cuja popularidade e aceitação é provada pelas diversas línguas em que foi tratado. Falamos de «os gulosos» que, junto do «engaño y escarnio de los criados al amo viejo y tacaño», constituirão os dois motivos de riso mais repetidos (García Lorenzo, 2019, p.123).

Os gulosos percorrem toda a Península e chegam até ao Novo Mundo. Existem testemunhos em espanhol, português e catalão. Conservam-se dois manuscritos na Biblioteca Nacional em Madrid intitulados *Los golosos* (15403/1 e 14516/29),⁸ atribuídos tanto a Luis Quiñones de Benavente como a Jerónimo de Cáncer, e no século XVIII publica-se uma versão anónima destes textos, *Entremés de Perico y Marina por otro título Los golosos* (solto, Sevilha, Imprensa Real, s.a.) (García Lorenzo, 2019, p.123).⁹ Em 1659 publica-se em Madrid por Andrés García de la Iglesia *Los golosos de Benavente*, incluído em *Once entremeses* e atribuído a Jerónimo de Cáncer (Gómez Sánchez-Ferrer, 2014 e García Lorenzo, 2019, p.124). Além

⁷ Na edição de 1772 consta «Com licença da Real Meza Censoria», e na de 1794 «Com licença da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros».

⁸ Para conhecer as variantes ver Gómez Sánchez-Ferrer (2015).

⁹ Agradeço ao Prof. Abraham Madroñal, da Université de Genève, a cedência do texto.

disso, em *Floresta de entremeses y rasgos del ocio* (Madrid, 1680, Viuda de Joseph Fernández de Buendía) e depois em *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro Don Manuel de León Marchante* (I em 1722 e II em 1733, ambos os tomos em Madrid, por Gabriel del Barrio) – onde figura também *El día de compadres* (I, pp. 412-418) –, publica-se *Los pajes golosos*, do Maestro León Marchante. Com este último título aparece em 1793 um entremez anónimo no outro lado do Atlântico, no México, mas não se trata do mesmo (Madroñal, 2017). Recentemente foi descoberto em Lisboa no Arquivo Nacional da Torre do Tombo um manuscrito (Ms. Livraria 109) (Madroñal, 2017, p. 330) que contém um novo testemunho em espanhol, *Entremés de los golosos*, protagonizado por Perico e Marina, e uma versão portuguesa, *Entremez dos golosos*, que apresentam muitos pontos em comum, mas não as mesmas personagens.¹⁰ A expansão do argumento não alcançou só o oeste da Península, pois conhecemos duas versões escritas na variante maiorquina do catalão, *Los golosos* (Ms. 1108, ff. 40v-42v., Biblioteca Pública de Mallorca)¹¹ e *Entremès de dos golosos* (Anónimo, 1971).¹²

¹⁰ Agradeço ao Prof. José Camões, da Universidade de Lisboa, a cedência de ambos os textos.

¹¹ Serrà Campins (1995, pp. 62-63) assinala que faz parte de um volume factício de 42 fólios: os ff.1-24 e 33-42, de 240 x 195 mm., são de uma mão da primeira metade do século XVIII e os ff. 25-32, de 210 x 150 mm., são de uma outra mão da segunda metade do século XVIII.

¹² Garcías Estelrich (1999, p. 220) indica que os entremezes cómicos maiorquinos procedem de uma tradição literária iniciada na literatura greco-latina que continua de forma ininterrompida desde a Idade Média e é transmitida de forma oral e escrita. No século XVIII mantêm-se as convenções formais e temáticas do género, geralmente escrito num catalão cheio de dialectalismos; «el teatro burlesco, por sus propios caracteres, siempre se representó en improvisados escenarios al margen de la Casa de las Comedias» (1999, p. 219) de Palma de Mallorca, mas destaca a popularidade do teatro breve nesse mesmo palco: «Del repaso de los programas teatrales cogimos que con frecuencia la comedia en cuestión no era el reclamo esencial de la función. A menudo le robaban el protagonismo el baile, la tonadilla, el sainete o la actuación de un cómico concreto» (1999, p. 218).

De todos os testemunhos citados o mais distante seria o de León Marchante, *Los pajes golosos*, protagonizado pelo Barón de Breñigal e D. Toribio, dois fidalgos ridículos que falam de ginjas, torrões e mel e tratam de escarmentar os pajes fazendo-lhes crer que morrerão se comerem de um frasco cheio de calda. O apetite é maior do que o risco, porém; os pajes pensam depois que estão a morrer por ter comido e recebido pancada dos seus amos, cuja tentativa de burla foi inútil:

BARÓN. Tengo estos pajes difuntos.
LOS DOS. Todo ha sido fingimiento,
 y sepan, que los golosos
 comen, aun después de muertos.
MÚSICOS. Pues oiga una tonadilla,
 que los vuelva el alma al cuerpo. (1680, p. 175)

Contudo, *Los pajes golosos* do Maestro León parece ser o modelo do *Entremès de dos golosos* em catalão, que conserva a personagem de D. Toribio, os criados comem a caixa dos torrões e é reproduzida a mesma situação do veneno simulado; no entanto, acrescenta-se o facto de lhes atar as mãos atrás ou em cruz porque devem levar um presente a umas freiras. Acabam espancados pelo amo e também com música, pois Llorenç desculpa-se com o auditório cantando:

LLORENÇ. [...]
 (*Canta.*) [...]
 Si qualque falta hem feta
 esta vegada,
 des bon cor des qui escolten
 creiem perdonada.
 Llepa qui llepa,

si l'amo i don Toribio

paguen la festa. (Anónimo, 1971, p. 87)¹³

Mais próximo dos entremezes de *Los golosos* em português (Ms. Livraria 109) e em catalão (Ms. 1108, ff. 40v-42v.) encontra-se *Los golosos de Benavente* (Madrid, 1659), cujo título poderia dever-se a uma contaminação com os apelidos de Quiñones de Benavente, a quem foi atribuído, mas García Lorenzo (2019, pp.124-125), que o edita, considera que é da autoria de Jerónimo de Cáncer. O *Entremés de los golosos* em castelhano encontrado na Torre do Tombo (Ms. Livraria 109) é uma transcrição praticamente literal de *Los golosos de Benavente*, mudando algumas palavras e eliminando alguns versos, mas as personagens e a história são as mesmas: um velhote (*vejete*) quer enviar através do seu criado Lorenzo um pastel ao boticário, através da criada Marina umas natas à sua amada Inês e, através de Perico, um jarro de vinho ao padre; para evitar que os criados comam os presentes ata-lhes as mãos, mas eles decidem ajudar-se uns aos outros para burlar o amo:

PERICO. En mí vive el refrán «de poco medro...»
También me maniató como a vosotros
sin podernos valer unos a otros.
Mas yo lo haré de modo
que todos tres nos lo comamos todo.
Marina y yo en el plato de Lorenzo,
Lorenzo el de Marina. (García Lorenzo, 2019, vv.
79-85)

PERICO. De mí viene el refrán de poco medro.

¹³ Traduzimos do catalão: «Se qualquer falta fizemos / esta vez, / do bom coração dos que ouvem / cremos perdoada. / Lambe quem lambe, / se o amo e D. Toribio / pagam a festa».

MARINA. ¿También te maniató?

PERICO. También me maniató, como vosotros,
mas yo lo haré de modo
que en breve tiempo se lo comamos todo.

LORENZO. ¿De qué modo?

PERICO. Marina y yo en el plato de Lorenzo
y Lorenzo y yo en el plato de Marina. (Ms.
Livraria 109, f. 139v.)

E, ao contrário de León Marchante e do *Entremès de dos golosos*, que fecham com música ou canto a ação, escolhem o outro final prototípico do género: acabam por dar pancada ao velhote, que tinha subido às costas de Lorenzo para lhes mostrar como é que se batia. A trama é idêntica em *Perico e Marina por otro título Los golosos*.

Pancada que também receberá o escudeiro no texto português da Torre do Tombo, *Entremez dos Golosos*. A sua intenção é a mesma, enviar presentes – um pastelão, arroz, natas e um jarro de vinho – aos amigos, e para isso ata as mãos dos quatro criados, Gonçalo, Trulho, Rapedo e Garato, mas cada um de uma maneira – adiante, ao cachaço, detrás das costas e a uma forquilha nas costas –, pois acredita o amo que «Assim se enganam golosos» (Ms. Livraria 109, f. 15). Mas não sabe das habilidades de Gonçalo:

eu procurarei traças e modos
com que todos com os dentes
possamos comer estes presentes. (Ibid., f. 15v.)

Não só comem, também se desatam e fazem logo uma dança «à saúde dos donos dos presentes» (Ibid., f. 16v.) engolidos. Sai o escudeiro e pede explicações, mas como no caso de Lorenzo, Perico e Marina, todos rejeitam a culpa e acusam-se mutuamente; o escudeiro põe-se às costas de Gonçalo para lhes ensinar «como se açoitam

os rapazes» (Ibid., f. 18) e será açoitado por todos. Embora este entremez seja mais comprido ao estabelecer um paralelismo entre as situações – cuja repetição lembra a estrutura de desfile do *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente – e apresentar um desenvolvimento maior dos caracteres, que falam para os manjares, comprovamos que a sua arquitetura é idêntica a *Los golosos de Benavente* e à cópia em espanhol da Torre do Tombo, pois acrescenta um criado, mas os alimentos coincidem, assim como o engano final tanto ao velhote como ao escudeiro, que são burlados e espancados:

Põe-se o Escudeiro às costas de Gonçalo e ele o segura, e os mais o açoitam.

GONÇALO. Tenham mão!

RAPEDO. Agora se pagam todas.

ESCUDEIRO. Não há quem me acuda?

TODOS. Muito açoute nele que se não bulha. (Ibid., f.

18)

Recolhem-se às pancadas.

Assim sendo, observamos que o entremez mais original é a versão maiorquina de *Los golosos* (Ms. 1108, ff. 40v.-42v., Biblioteca Pública de Mallorca), cuja edição estamos a preparar. Agora os criados especializaram-se num ofício: Llorenç é cozinheiro (*cuiner*) e Juan é comprador. O seu amo lamenta-se porque todos os dias enganam a senhora, que lhes confia a tarefa de fazer o almoço; mas, por sua vez, os criados queixam-se de que ela os trata «cruelment, a tapinades, / i si no són bastonades» (Ms. 1108, f. 40v. / vv. 23-24), isto é, à pancada, e que eles parecem «estafetes» (Ibid., f. 41 / v. 52), «o correio que vai a cavalo de um lugar a outro» (DCVB) e passam fome. Curiosamente, os alimentos transportados são agora típicos da cozinha maiorquina: «llangonissa» (Ibid., f. 40v. / v. 34)

(linguiça), «greixonera»¹⁴ (Ibid., f. 41 / v. 71), «taronges» (Ibid., f. 41 / v. 76) (laranjas), «rollos i cascates»¹⁵ (Ibid., f. 41v. / v. 118) ou «menjar blanc»¹⁶ (Ibid., f. 41v. / v. 121), e devem ser entregues no convento à filha do senhor, sor Potenciana, que os repartirá entre as freiras amigas. Para evitar que os criados comam tudo durante o caminho, o amo ata-lhes as mãos atrás das costas, mas não suspeita do engenho deles:

JUAN. Sens haver de deslligar,
 del mateix modo q[ue] estam,
 menjaram quant aportam. (Ibid., f. 41v. / vv. 144-
 146)¹⁷

Com efeito, depois de dar conta das viandas, culpam os cães, os gatos e os pássaros que encontraram, alegando não terem conseguido proteger a comida por estarem de mãos atadas – o mesmo fazem no outro texto maiorquino, *Entremès de dos golosos*. Contudo, a freira prometeu-lhes que, quando voltassem, teria preparados dois pratos de «bunyols de vent»¹⁸ (Ibid., f. 42 / v. 183). Desta vez o amo decide que eles vão com um prato na mão mas crucificados, pois pensa que se trata de uma escusa: «i com han buidat los plats, / surten en dos mil raons» (Ibid., f. 42 / vv. 197-198).¹⁹ O curioso é que as posturas dos criados atados permitem ao autor recorrer

¹⁴ Cozido típico feito no forno dentro de uma panela de barro que pode levar peixe ou carne de porco (DCVB).

¹⁵ Bolos com forma circular e um buraco no meio (DCVB).

¹⁶ Espécie de bolo feito com leite, açúcar, farinha de amido e farinha de arroz (DCVB).

¹⁷ Traduzimos do catalão: «Sem se ter de deslligar, / do mesmo modo que estão, / comeremos quanto levamos».

¹⁸ Doce típico com um buraco no centro feito com farinha e frito em azeite. Em Maiorca e Menorca fazem os «bunyols de vent», que não têm buraco e podem ser recheados com creme ou outro doce (DCVB; DRAE).

¹⁹ Traduzimos: «e como esvaziaram os pratos, / apresentam dois mil razões».

ao imaginário religioso para fazer piadas²⁰ a primeira vez que foram ao convento:

LLORENÇ. Qui no s'admirarà
q[ue] com St. Sebastià
anam lligats fent camí? (Ibid., f. 41v. / vv. 137-
139)²¹

E também nesta segunda tentativa, onde se comparam com os ladrões que foram crucificados junto a Cristo:

LLORENÇ. Si aquest càstic no nos quadra
per causa del menjar blanc,
qui dels dos tindrà més tranc,
per figura del mal lladre?²²
Juan, tu qui ets bon tracista,
pensa en ton enteniment
com fer el devallament²³
per surtir d'aquest conflicte.

JUAN. Oh, com mostres ser grosser,
demanant com ho farem!
Lo q[ue] aportam menjaram
sens abaixar de creuer.
Menjaras an es meu plat,
i jo an es teu menjaré.

LLORENÇ. Jo crec q[ue] se porà fer,

²⁰ Também no *Entremès de dos golosos*: «Toca, jo seré es Jesus, / fe tu de Mon Cirineu» (p.85). Traduzimos: «Toca, eu serei Jesus, / faz tu do meu Cireneu».

²¹ Traduzimos: «Quem não se admirará / que com S. Sebastião / vamos ligados fazendo caminho?».

²² O bom ladrão é São Dimas, que se arrependeu dos seus crimes, e o mau ladrão é Gestas, que não se arrependeu (*DCVB*).

²³ Alusão à descida de Cristo da cruz.

acosta't, bé has pensat. (Ibid., f. 42v. / vv. 199-214)²⁴

No fim, o senhor volta a surpreendê-los com os pratos vazios e dá-lhes muita pancada, ao contrário do que acontecia no entremez de *Los golosos de Benavente*, no de *Perico e Marina* e nos dois da Torre do Tombo, onde os agredidos eram os amos.

O mesmo final que o entremez de *Los golosos* de Maiorca terá o entremez de *Los pajes golosos* descoberto por Abraham Madroñal no México (2017, p. 328), e os criados serão amarrados, um por detrás, Lorenzo, e outro com os braços em cruz, Pablo, mas mesmo assim conseguirão beber o vinho e comer a conserva.

A análise dos diferentes testemunhos permite estabelecer a sua inserção numa tradição cômica comum. O motivo dos criados gulosos percorre a Península de este a oeste e chega até ao Novo Mundo, prova da sua efetividade para fazer rir. A trama é em essência a mesma: o amo que envia os criados com alimentos que quer oferecer como presente, mas não confia em que os pratos cheguem aos seus destinatários, já que sabe da glotonaria dos serventes. É por isso que concebe um ardil para que não consigam comer: atar-lhes as mãos às costas ou em cruz. Contudo, o engenho dos criados e a mútua colaboração fazem do senhor o «burlador burlado» e, com exceção da versão de León Marchante, das duas maiorquinas e da americana, é precisamente o amo quem acaba por ser agredido por aqueles que queria castigar. Além disso, a personagem do criado *Lorenzo* ou *Llorenç* aparece em todos menos no entremez de León

²⁴ Traduzimos: «LLORENÇ. Se aqueste castigo não nos convém / por causa do *menjar blancb*, / quem dos dois terá mais tranco, / por figura do mau ladrão? / Juan, tu que és bom tracista, / pensa no teu entendimento / como fazer o descendimento / para sair deste conflito. / JUAN. Oh, como mostras ser grosseiro, / pedindo como o faremos! / O que levamos comeremos / sem baixar da cruz. / Comerás no meu prato, / e eu no teu comerei. / LLORENÇ. Eu creio que se poderá fazer, / aproxima-te, bem pensaste».

Marchante e no entremez português; por sua vez, os dois entremezes maiorquinos acrescentam uma particularidade: a presença de freiras como destinatárias dos presentes, personagens frequentes em entremezes lusitanos (Camões, 2014; 2017), mas que não aparecem na versão portuguesa do tema dos golosos.

Temos, então, duas frentes, formadas cada uma delas por quatro entremezes: por um lado *Los golosos de Benavente*, *Entremés de Perico y Marina*, por otro título *Los golosos* (Sevilha) e *Los golosos* tanto em português como em castelhano da Torre do Tombo, que acabam por dar pancada ao amo; por outro lado, *Los pajes golosos* novo-hispano, *Los golosos* e *Entremès de dos golosos* maiorquinos e *Los pajes golosos* de León Marchante, onde os agredidos são os criados; este último entremez acrescenta a chegada dos músicos, ausente dos restantes, embora Llorenç também cante para concluir o *Entremès de dos golosos*.

No entanto, o facto de haver variação no desenlace e algumas diferenças no tratamento da anedota não subtrai importância à constatação da existência de uma tradição ibérica que partilha motivos de riso que funcionam perante públicos que falam línguas diferentes, mas que gostam de ver sobre o palco situações, personagens e piadas de provada eficácia. E a abundância e dispersão geográfica dos testemunhos, que chegam mesmo a ultrapassar os limites da Península, prova que a associação da fome com o engano, do engenho com a burla, foi um dos temas favoritos.

Referências bibliográficas

- Álvarez Sellers, M. R. (2017). Música, magia y risa: el entremés de *La campanilla* de Moreto y *A campainha encantada*, entremés anónimo portugués. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (15), pp. 137-160.
- . (2020). El entremés de *El día de compadres* y su versión portuguesa: *Novo entremez de día de compadres*. In A. Bernat, A. del Olmo Iturriarte, F. J. Díaz de Castro & M. de L. Pereira (eds.), *Como el camino empieza. Palabra e imagen para*

- Perfecto E. Cuadrado* (pp. 29-44). José J. de Olañeta, Editor. [Colección Medio Maravedí].
- . (2023a). Dos entremezes espanhóis aos portugueses: traduções, versões, adaptações. *Ponto. História do Teatro em Portugal*, (1), pp. 77-91.
- . (2023b). Juan Rana en entremeses portugueses: *Dos caras siendo una y Um soldado e sua patrona*, de Manuel Coelho Rebelo. *Itinerarios*, (37), pp. 127-144.
- Anónimo. (1971). Entremès de dos golosos. In A. Serrà Campins (ed.), *Entremesos mallorquins del segle XVIII* (pp. 75-87). Edicions 62.
- . (s.d.). *Entremès de los golosos*. Ms. Livraria 109, ff. 137-140. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- . (s.d.). *Entremès de Perico y Marina, por otro título Los golosos*. Imprensa Real, [s. XVIII]. Madroñal, Abraham, ed. No prelo.
- . (s.d.). *Entremez dos golosos*. Ms. Livraria 109, ff. 1-18. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.
- . (s.d.). *Los golosos*. Ms. 1108, ff. 40v.-42v. Biblioteca Pública de Mallorca. Álvarez Sellers, María Rosa, ed. No prelo.
- Asensio, E. (1971). *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Gredos.
- Camões, J. (2014). Comunicação freirática. *Sinais de cena*, (22), pp. 9-14.
- . (2017). Monjas portuguesas entremesiles: desvíos a la norma. In A. Bognolo, F. del Barrio de la Rosa, M. del V. Ojeda Calvo, D. Pini & A. Zinato (eds.), *Serenísima palabra* (pp. 417-426). Edizioni Ca'Foscari, Biblioteca di Rassegna Iberística 5.
- Cáncer, J. de. (2019). *Entremés de los golosos de Benavente*. In L. García Lorenzo (ed.), De ediciones y autorías: *Entremés de los golosos de Benavente*, de Jerónimo de Cáncer. *Atalanta*, (7/2), pp. 126-130.
- Diccionari català-valencià-balear (DCVB)* [em linha]. Institut d'Estudis Catalans. <https://dlc.iec.cat/>.
- Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* [em linha]. <https://dle.rae.es/>.
- Garcías Estelrich, D. (1999). Diez calas en el teatro mallorquín setecentista. *BSAL (Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: revista d'estudis històrics)*, (55), pp. 211-226.
- Gómez Sánchez-Ferrer, G. (2014). Los «Once entremeses» de Andrés García de la Iglesia: de teatro y pliegos sueltos. *Rilce*, (30:2), pp. 402-425.
- . (2015). Dos manuscritos poco frecuentados del entremés de *Los golosos*: BNE Mss. 15403/1 y BNE Mss. 14516/29 (con algunos detalles sobre la colección de entremeses Mss. 15403). *Hispania Félix. Revista rumano-española de cultura y civilización de los Siglos de Oro*, (VI), pp. 189-201.
- León Marchante, M. (2019). *El Día de Compadres / Dia de Compadres – Entremezes ibéricos dos séculos XVII e XVIII*. [In M. R. Álvarez Sellers & A. Nunes (eds.)]. Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- . (1680). Los pajes golosos. In *Floresta de entremeses y rasgos del ocio* (pp. 166-174). Viuda de Joseph Fernández de Buendía.
- Moreto, A. (2003). *La campanilla*. In M. L. Lobato (ed.), *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Reichenberger. [vol. I : Estudio, p. 1-134; vol. II : Edición crítica, p. 582-591].

- Madroñal, A. (2017). *Los pajes golosos*, un entremés novohispano del siglo XVIII inédito y desconocido. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, (5.1), pp. 327-344.
- Rodríguez, E. & Tordera, A. (1983). *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. Tamesis Books.
- Serrà Campins, A. (1995). *Entremesos mallorquins*. Barcino.

EROS E CRONOS NA OBRA DE AUGUSTO ABELAIRA

EROS AND CRONOS IN AUGUSTO ABELAIRA'S WORK

Eugenio Lucotti

Università Ca' Foscari Venezia,
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
<https://orcid.org/0000-0002-4772-9742>

RESUMO: O presente ensaio pretende refletir sobre as conexões entre a esfera pública e privada representadas na obra de Augusto Abelaira (1926-2003). A atividade literária do autor abarca quase totalmente a segunda metade do século XX e é constituída principalmente por romances que privilegiam a dimensão dialógica sobre a ação, para reconstruir o conflito de ideias e as dinâmicas relacionais entre as suas personagens. Nestas obras, cuja proximidade temática e formal configura aquilo que o próprio autor define um *romance único*, destaca-se a tematização do Eros e da dimensão histórica do homem. O duplo plano, individual e coletivo, é a trama onde se inscreve uma reflexão em que os âmbitos político e existencial estão mutuamente vinculados na tentativa, frustrada, por parte dos protagonistas de se desprenderem do pano de fundo asfixiante da realidade contingente, onde predominam a estagnação e o *bolor*, título de um dos romances mais icônicos de Abelaira. A erosão das ilusões de felicidade no âmbito do casal encontra a sua correspondência na incapacidade de as personagens compreenderem a realidade insatisfatória que os rodeia e consequentemente intervirem na mesma. Desencadeia-se, então, um conflito ímpar entre o seu ideal de plenitude e a contingência que resiste a todas as tentativas de transformação, em que

não parece haver saídas. A partir da representação das isotopias do universo erótico e do ideal utópico, salienta-se a universalidade do questionamento, constantemente colocado pela escrita abelairiana, das possibilidades de ação à disposição do homem.

Palavras-chave: Augusto Abelaira, Eros, História, inação, utopia.

Abstract: The primary objective of this essay is to reflect on the connection between public and private scopes represented in Augusto Abelaira's (1926-2003) work. Abelaira's literary production was published along the second half of 20th century and consists mostly of novels in which dialogue is a privileged device, rather than action, in the creation and definition of its characters, emphasizing their debates and ideas as well as their relations. The author conceives his work as a «one book», of which every novel only stands for a part: in this framework, the focus on both erotic life and historical condition of their characters is always an essential part of the diegetic universe. Both individual and collective levels constitute a scenario in which the subject tries to react to the paralysis of Portuguese political, social, and cultural life during Salazar's dictatorship: a reality that they perceive as stagnating and made of *bolor* (mould), quoting the title of one of the most iconic novels by Abelaira. The characters' disenchantment about love and the possibility of reaching their fulfilment mirrors their incapability in understanding the reality that surrounds them and in transforming it. This situation generates a permanent tension between an ideal of plenitude and contingency, a conflict without any solution. The erotic universe and the utopic ideals are, then, the starting point for a reflection on the possibilities and value of human action in a reality that denies the subject a concretization of their ambitions.

Keywords: Augusto Abelaira, Eros, History, inaction, utopia.

1. Introdução

Trago à memória os grandes romances que conheço e julgo poder afirmar que todos eles contribuem para a intranquilidade

dos leitores (no plano ético, se assim posso dizer), mas contribuem também, por instantes, para uma certa paz (no plano estético, digamos assim). (Abelaira, 1978b, p. 14)

Com estas palavras em prefácio aos *Desertores*, Augusto Abelaira (1926-2003), que frequentemente entrega aos seus paratextos esclarecimentos poéticos, indica na tensão entre ética e estética a qualidade mais específica da literatura, nomeadamente do género romanesco. Trata-se de uma ideia de escrita que, pelo menos programaticamente, exclui do seu horizonte tanto o entretenimento como a pedagogia, visando primariamente a um efeito produzido pela dialética instaurada com o autor, uma reacção que deve partir do leitor em contacto com a obra. O fruidor muda a sua maneira de olhar para o mundo numa sempre renovada tomada de consciência, na qual o autor participa de maneira mais ou menos consciente, através da tentativa de conhecimento e compreensão que se inscreve no ato de criação literária, «um apelo à memória do leitor, tentativa de enriquecer essa memória, de alterar um pouco o significado dela» (Abelaira, 1979, p.248). O objetivo do presente ensaio é verificar as linhas mestras desta estratégia gnosiológica, da forma como é aprontada por Abelaira, para destacar a partir dos núcleos temáticos do Eros e da História a interpretação a que o autor chega acerca da condição do ser humano no mundo e alegadamente na realidade portuguesa.

Escritor formado no humanismo racionalista e nos ambientes da esquerda – «meu mestre português fora António Sérgio temperado pelo marxismo», afirma no prefácio às *Boas Intenções* (1978a, p. 13) –, no princípio da sua carreira Abelaira coloca-se abertamente no campo da oposição intelectual ao salazarismo, ao mesmo tempo polemizando com as posições mais dogmáticas da estética neorrealista. A coesão interna da sua produção romanesca aprecia-se, de facto, pela caracterização das suas personagens, tendencialmente

de extração burguesa e pertencentes à geração de 45, cuja posição social se intui pelas ideias de que são porta-vozes mais do que pela sua atuação no mundo social. Abelaira constrói um universo delimitado a partir do qual julga ser possível avaliar o movimento da sociedade na sua inteireza; com efeito, o frequente recurso ao diálogo permite recortar os aspetos da consciência dos personagens que são funcionais à expressão duma postura determinada face ao real. Contradizendo parcialmente Bakhtin, segundo o qual «no romance devem estar representadas todas as vozes ideológico-sociais duma época, ou seja, as línguas que de qualquer maneira são essenciais para uma dada época; o romance deve ser o microcosmo da pluridiscursividade» (2001, p. 218)¹, Abelaira isola a língua da sua classe social e leva-a ao grau máximo de expressividade para salientar sem estímulos exógenos as contradições nela existentes. No específico contexto português, que exclui materialmente a pluridiscursividade bakhtiniana, a observação pormenorizada duma língua que concretamente se coloca no entremeio entre o poder e quem o sofre, entre *doxa* e afasia, oferece o ponto de vista que mais se aproxima de uma visão global da complexidade da sua época.

Apesar do seu íntimo desejo de transformação, a burguesia lisboeta torna-se paradigmática em relação a toda a realidade portuguesa em virtude da sua (in)capacidade de ação e dos entraves – até psicológicos – que determinam o fracasso das suas aspirações. É neste húmus que o diálogo serve para dar voz às inquietações privadas e públicas das personagens, segundo o legado do romance realista que privilegia «o entrecruzar-se do aspeto histórico e do público-social com o aspeto privado e até íntimo, o entrecruzar-se da intriga particular com a política e financeira, do segredo de Estado com o de alcova» (Bakhtin, 2001, p. 394)². O que a este nível caracteriza

¹ Tradução nossa.

² Tradução nossa.

a obra de Abelaira, porém, é a ausência – ou, melhor, a presença meramente verbal – da intriga financeira e do segredo de Estado: o espaço da ação pública é, pois, negado aos protagonistas, que o podem reproduzir somente por via discursiva devido àquele «clima de anestesia e de obediência generalizada» que José Gil aponta como responsável pelo «espaço não público» em Portugal (2017, p. 23). O peso específico da ficção abelairiana resulta então da conjunção do Eros e da História enquanto discursos de certa forma respondentes aos espaços respetivamente privado e público, ou seja, modulações diferentes da exigência de compreensão dum mundo complexo, atravessado por crises e revoluções. Estes discursos iluminam-se mutuamente e só se considerados na sua organicidade podem ser apreciados como isotopias que regem a unidade do projeto literário abelairiano, para além da profunda censura histórica representada pelo 25 de Abril, que impossibilita uma contextualização uniforme da sua obra.

2. Eros

Num contexto enformado pela ideologia do integralismo lusitano, para que «a base constitutiva do Estado não era o indivíduo, mas sim a família, considerada unidade básica da sociedade» (Manique, 1987, p. 222), o Eros constitui uma força desagregadora e, potencialmente, passível de ser carregada de significados subversivos quando transfigurada em literatura. Se um dos aspetos recorrentes da escrita abelairiana é «a tentativa obsessiva de compreender as problemáticas relações interpessoais» (Machado, 2003, p. 149), esta obsessão manifesta-se peculiarmente como compreensão da pulsão erótica enquanto motor da aproximação do outro. A ambivalência da construção do Eros, contudo, leva o autor a concentrar-se na violência nele latente, sem ignorar o *princípio do prazer*, mas

deslocando-o para o território da potencialidade desejável. É justamente um ideal de libertação do e através do Eros que norteia a primeira das muitas utopias representadas no romance de Abelaira. Na *Cidade das Flores*, Giovanni Fazio vislumbra um mundo em que «não havendo dificuldades económicas, barreiras sociais, o amor seria finalmente uma realidade. Os homens e as mulheres amar-se-iam profundamente, mas sem compromissos com o futuro: encontravam-se e amavam-se» (Abelaira, 1970, pp. 242-3). Se neste caso a plena realização das energias eróticas é subordinada a uma mudança das condições materiais, não deixa de ser perceptível o eco de *Eros e civilização*, onde Marcuse explicita o papel ativo do Eros no sentido desta transformação: «o elemento erótico na fantasia ultrapassa as meras expressões perversas. Visa a uma 'realidade erótica' em que os instintos vitais acabassem descansando na gratificação sem repressão» (1968, p. 136). Nestes termos a dimensão do Eros está intimamente ligada à liberdade cega e amoral do elemento pulsional. O erotismo associado à criatividade e através dela ao desenvolvimento do indivíduo numa sociedade não repressiva permanece então como horizonte ideal dos personagens, aspiração a uma forma de comunhão sem restrições.

O Eros que se representa nestes romances diz respeito primariamente à vida íntima dos protagonistas, declinando-se no domínio particular antes de abrir-se a perspectivas de renovação social. Se é verdade que «para Augusto Abelaira o homem isolado não tem sentido, só na relação com os outros a plenitude é possível» (Camilo, 1983, p. 442), as vias para realizar esta relação com o outro são contempladas a partir do olhar cético do autor. O espaço doméstico da vida conjugal aprisiona e abafa o desdobramento do Eros, resultando em crises, incompreensões e conflitos abertos. A propósito de Maria dos Remédios, em *Bolor*, anota Humberto no diário: «hoje posso suprimir o tempo, regressar ao princípio, nascer verdadeiramente num mundo novo. Apenas: a Maria dos Remédios não deixa. E só

porque vive» (Abelaira, 2005, p. 31). A pulsão vital transforma-se na sua complementar pulsão de morte à medida que perde as suas forças, enquanto o Eros transita da promessa emancipadora para o seu contrário. Desta forma, é um ideal destinado a permanecer incumprido: desgasta-se nos seus canais convencionais, encontrando na alteridade o obstáculo inultrapassável, a total negação de si. Delineia-se, portanto, uma imagética da impotência a presidir a página abelairiana, enfatizada por figuras de esterilidade, como as flores de papel que aparecem como *Leitmotiv* em *As boas intenções* e indicam em *Deste modo ou daquele* o ato falho da fecundação por parte da abelha (Abelaira, 1990, p. 138).

Em *Enseada Amena*, a energia vital é neutralizada pela rotina: «diante da mulher amada, e tu és a mulher amada, preciso de sentir-me inteiramente nu. E não tenho coragem, Maria José! Para to confessar, sim. Bom, isso já significa que para mim és mais do que um simples estranho» (Abelaira, 1997a, p.92). O outro, por sua vez, de porta de acesso à plenitude passa a ser o entrave da realização individual. Em *Bolor*, Maria dos Remédios faz ao marido uma declaração de amor complementar àquela mencionada pouco acima, mas temperada pela ironia, *sorrindo*:

De certo modo, tu representas para mim a razão do meu fracasso. [...] Sem ti, quem sabe?, teria sido uma grande cantora. [...] Sem ti também não teria sido uma grande cantora, pois não? Adiante. És o meu álibi. [...] Aí está mais uma razão para te amar: desculpo-me contigo, não realizei a minha vocação por causa de ti. (Abelaira, 2005, p. 115)

À imagem otimista do casamento retratado na *Cidade das flores*, derradeiro refúgio da felicidade num mundo prestes a cair – «aproveitaremos o tempo que nos resta para ser felizes, pensou Fazio. Agora não há mais amanhã e todos seremos destruídos» (Abelaira,

1970, p. 192) –, sucede-se uma compreensão mais prosaica da instituição-casamento num mundo cujo imobilismo exclui do seu horizonte até a dimensão apocalítica. A pressão social da tradição provoca um conflito nos personagens que mostra o lado convencional, e deserotizado, do casal. À pergunta de Ana Isa «então porque casam as pessoas, mesmo quando já sabem que o casamento será um fracasso?» (Abelaira, 1997a, p. 212), a resposta de Osório chega a introduzir elementos de determinismo:

é muito difícil não casarmos, havendo o casamento [...] e só quando ele for abolido deixaremos de... [...] é muito difícil para dois jovens que andam um com o outro, que são vistos um com o outro muitas vezes e durante muito tempo não casarem. (Abelaira, 1997a, p. 213)

A aproximação do outro pelo viés amoroso permanece, portanto, uma quimera, enquanto no horizonte conjugal o Eros se torna incomunicação e a comunhão um jogo de máscaras que instaura uma crise do eu sem que haja uma verdadeira dissolução das suas fronteiras:

Nunca amei uma mulher, sou incapaz. Quando me encontro contigo ponho uma máscara. Como os primitivos que nos grandes ritos anuais às duas por três acabam por acreditar no poder da máscara... sinto-me outro, com outros poderes, já não sou eu... ou sou verdadeiramente eu [...]. Porque com a minha mulher, a mulher com quem vivo há tantos anos, de quem tenho dois filhos, não é fácil revelar-me tal qual sou ou imagino ser. Ela julga conhecer-me, eu julgo conhecê-la. E muitas vezes eu próprio me sinto ser como ela pensa que sou. (Abelaira, 2005, pp. 92-93)

A crise da instituição familiar, fundamento da sociedade, é patente, mas nem o adultério, também na ordem do dia na obra

de Abelaira, pode inverter esta tendência. Tal como o casamento, o seu ponto de fuga resulta na mesma esterilidade ou então na dispersão, mais do que no desenvolvimento, da energia criativa ínsita no Eros. Em *Enseada Amena*, Ana Isa equipara o seu papel de amante com o da esposa ao perguntar a Osório «o casamento impede que duas pessoas continuem a desejar conhecer-se? Se eu fosse homem e não uma mulher nunca teríamos deixado de conviver?» (Abelaira, 1997a, p. 137), enquanto os múltiplos adultérios de Jerónimo Fonseca, narrador de *Outrora Agora*, em vez de lhe darem sossego, contribuem para fragilizar progressivamente a sua procura de sentido e a sua capacidade de manter o controlo sobre si. No entanto, certas personagens parecem estar mais conscientes do perigo de dispersão associado à concretização do amor, o que as leva a conclusões opostas que culminam num novo aspecto da neutralização das pulsões eróticas. Em *Sem tecto, entre ruínas* João Gilberto, questionado sobre as razões que o levam a recusar a convivência com Maria Eugénia, acaba por legitimar a inação:

Quase receoso de que alguém pudesse tê-la ouvido, fica espantado com a pergunta e até sem compreender porque é que nunca quis viver com ela. A consciência de que o amor é fugaz, de que se habitassem na mesma casa se arriscariam a institucionalizar a situação e que depois seria muito difícil afastarem-se quando já estivessem gastos os motivos que os tinham juntado? Mas hoje?... A mesma dificuldade: institucionalização também, embora outra. (Abelaira, 1979, p. 13)

É claro que a nível diegético João Gilberto não abdica totalmente do Eros enquanto pulsão sexual, e até arrisca-se a cair na mesma dispersão de energias de Jerónimo Fonseca; contudo, esta afirmação e a sua convicção são indicativas da consciência por parte da maioria das personagens abelairianas do *omne animal triste post coitum* que

campeia no princípio do capítulo IX de *Enseada Amena* (Abelaira, 1997a, p. 124). É, portanto, a ideia duma plenitude às negativas que em torno do verbo *gastar* configura como adicional, suicidária, modalidade de vivenciar a experiência erótica a possibilidade de manter esta energia em estado de tensão perpétua, negando-lhe concretização para prevenir a sua consumação e consumição: «dir-te-ei um dia, hoje não. Depois de nos amarmos nada nos restará, compreendes?» (Abelaira, 1997a, p. 199); «Separarem-se era o processo de conservar o amor» (Abelaira, 1979, p. 63).

Se a incomunicabilidade provocada pela negação do Eros aprofunda a distância entre os sujeitos, tampouco poderá ativar-se a sua potencialidade de transformação social. O seu constante fracasso na esfera privada repercute-se no ceticismo em relação às esperanças do protagonista da *Cidade das flores* acima destacadas. Revertendo radicalmente os termos, já após o 25 de Abril, Arnaldo Cunha, narrador do *Bosque harmonioso*, revolta-se contra «os mais brilhantes ensaístas para os quais tudo tem uma intenção [...] porque, enfim, essa história de assimilar o prazer erótico à cidade utópica parece-me excessivamente fácil, indigna de um grande espírito, cheio de imaginação» (Abelaira, 1987, p. 147). Contudo, nesta (falhada) confluência entre o Eros e a utopia é possível apreciar o valor metafórico que adquire a tematização do erotismo, pois representar o fracasso das relações amorosas significa também apontar para a negação do futuro. Em muitos romances o Eros, visto a partir das suas funções primárias, biológicas, demonstra-se incapaz de desdobrar as suas possibilidades criadoras, neste caso as de procriar. Os protagonistas abelairianos vivem relações cuja esterilidade se revela também pelo facto de não existirem filhos – com a exceção de *Enseada amena* e *Bolor*, casos-limite em que os filhos são evocados para sublinhar o fracasso do casamento. Esta ausência por sua vez atinge uma dimensão dramática e ao mesmo tempo simbólica em *Outrora agora*, com a morte do filho do narrador num tempo anterior à diegese. Na

figuração do Eros inscreve-se assim, em última instância, o discurso sobre a impossibilidade de conceber ativamente o futuro na sociedade portuguesa, tanto antes como depois do 25 de Abril. Não se trata, então, só de representar o confronto entre a força subversiva do Eros e a sociedade salazarista, mas de utilizá-lo para indicar a tragédia dum sujeito, individual e histórico, impotente perante o seu destino. A representação do Eros ultrapassa a mera dimensão mimética e procura metaforizar-se para sondar o embate entre as forças propulsoras da ação e as que lhe resistem. A concentração de Abelaira, para além disso, não se esgota na condição portuguesa: o que está em jogo é um estatuto universal para as suas personagens, pois «o seu livro eternamente reescrito se encontra associado a questões intimamente ligadas ao panorama cultural alargado da nossa modernidade ocidental» (Oliveira, 2015, p. 21).

3. Cronos

Ao inserir o autor na estética do «modernismo tardio», Marcelo Oliveira afirma que «a postura de Abelaira seria sempre a de um profundo questionamento da existência, problematizando constantemente o real face a um ausente sentido da História» (2012, pp. 219-220). Tal como ocorre em relação ao Eros, este questionamento dá-se acima de tudo através da caracterização das personagens e da exploração da sua consciência. O interesse em sondar e representar as suas inquietações detém-se acima de tudo sobre a sua autopercepção enquanto sujeitos essencialmente insatisfeitos com a sua condição histórica, o que determina uma forma de melancolia – «uma manifestação estrutural do ser humano, afectado pela sua relação com o tempo» (Lourenço, 1999, p. 100). Esta difícil relação com o tempo manifesta-se em primeiro lugar como uma sensação de desamparo face ao decorrer do tempo cronológico, configurando

em termos obsessivos uma vertigem que recorre tanto nos diálogos e monólogos dos protagonistas como em certas indicações diegéticas, como «muitos anos antes de daqui a seis meses» (Abelaira, 1978a, p. 157). À procura de uma unidade de sentido destinada a escapar-lhe, o sujeito perde-se na impossibilidade de reduzir o tempo à experiência e à memória:

dentro de dez dias a esta mesma hora... E um ano antes? E dois? Que faria eu a esta mesma hora há três anos? Poderia suspeitar que...? Sim, poderia cinco anos atrás ter pensado: dentro de cinco anos a esta mesma hora? (Abelaira, 1979, p. 157)

A vertigem cronológica pode referir-se em primeiro lugar à experiência privada, ligando-se assim à própria vivência do Eros e complexificando a perturbação que a envolve. Neste plano, o tempo é ainda o agente do desgaste da tensão erótica presente no casal, de que o sujeito tem consciência antes do seu próprio esgotamento: «dentro de três meses teremos gasto o amor» (Abelaira, 2005, p.91).

Contudo, a passagem do tempo no romance abelairiano não pode prescindir duma avaliação política da realidade, configurando a questão justamente nos termos da condição do sujeito – nas duas aceções da palavra – à e na História. Novamente, Eros e História fundem-se sob o signo da potencialidade criadora: à negação do Eros acrescenta-se, como entrave proporcionado pelo poder às perspectivas de realização do indivíduo, a impossibilidade de produzir uma mudança histórica substancial ou de contribuir para este efeito. Apesar de ser claro o alinhamento dos personagens na oposição ao regime salazarista, Abelaira explicita ainda mais a vocação militante da sua obra no posfácio à segunda edição da *Cidade das Flores*, em que chega a auspiciar uma aproximação dos neorrealistas na medida em que o neorrealismo não deveria responder a dogmas, mas «limita[r]-se a designar uma certa maneira de encarar o mundo»

(Abelaira, 1970, p. 339). No seu romance testam-se então as aspirações e as modalidades do exercício de uma atitude crítica perante o existente, declinadas na experiência duma geração resignada e enfraquecida frente à aparente indestrutibilidade do regime. A desejada implantação da democracia não dissolve as inquietações, mas amplifica a sensação traumática de viver num mundo que exclui cada vez mais eficazmente do horizonte das possibilidades, principalmente no domínio artístico, o exercício da «Grande Recusa» (Marcuse, 2011, pp. 104-105). Em *Deste Modo ou Daquele* o narrador recorda as lutas do MUD juvenil como uma época em que «havia futuros radiosos, não este presente de ilimitada ganância em que o esperado futuro se transformou» (Abelaria, 1990, p. 28), transitando a neutralização do contraste da esfera da repressão para a do vazio ideológico e do *soft power*.

Uma resposta parcial, mais uma vez, encontra-se na utopia. Parece pertinente ler este aspecto da prosa abelairiana sob a égide da figura mitológica de Cronos. Sem ser mencionado, o genitor de Zeus intervém a presidir a sua escrita não só na aceção platónica de figuração do tempo, como se viu, mas também como garante duma mítica idade de ouro, tal como o representa Hesíodo. *Pendant* do papel reservado ao Eros, porém, o Cronos da *Teogonia* também é o devorador dos seus filhos, o que ilumina a negação do futuro – a utopia, também em termos marxistas, de transformação social –, fagocitado pelo tempo passado e passadista do salazarismo e pelo *eterno presente* da condição pós-moderna (Harvey, 1992, p. 286). O desencontro com as coordenadas temporais é então prelúdio duma crise que torna problemático o estatuto da utopia, entendida como a projeção no futuro da idade áurea, segundo uma tradição renascentista (Ginzburg, 2019, p. 105) que Abelaira não devia desconhecer. *As Boas Intenções* constituem um exemplo paradigmático desta concepção, romance que, através da perspectivação das épocas históricas, discute a desilusão quanto às promessas revolucionárias e procura exorcizá-la:

«ao descrever (servindo-se do exemplo da derrotada revolução republicana) um futuro desastroso que ‘pensa’ estar já inscrito na ordem dos factos, [o romance] procura obrigar o Futuro a desmenti-lo, como se o Futuro lhe respondesse por palavras e obras» (Abelaira, 1978a, p. 15), conforme o autor denuncia no prefácio à terceira edição, a primeira publicada depois de 1974.

Se esconjurar um futuro nefasto através da sua representação literária ainda apresenta uma certa analogia com a escrita utópica presente na *Cidade das Flores*, a nível diegético sobressai a impotência do sujeito. A constatação sobre o estado de saúde do regime salazarista, objeto privilegiado nos diálogos entre os personagens, denota o reconhecimento duma situação inalterável que contrasta com as notícias – sempre referidas nas conversas – das grandes movimentações que, entretanto, ocorrem fora de Portugal. Como nota Carlos Machado (2003, p. 98), «a atitude de desistência das personagens, que assistem impávidas a uma história na qual não interferem, confirma a sua ausência de expectativas no futuro e a descrença em qualquer utopia», condição que se verifica também na produção posterior a *Sem tecto, entre ruínas*. Tanto nas obras consideradas estilisticamente mais inovadoras – *O bosque harmonioso*; *O triunfo da morte*; *O único animal que?* – como nas que retomam o rumo das anteriores – *Deste modo ou daquele*; *Outrora Agora*; *Nem só mas também* – manifestam-se o mesmo princípio de inação e o mesmo ceticismo, destinado desta vez ao reverso. O novo curso depois da Revolução dos Cravos assemelha-se, portanto, a uma utopia que não se concretizou e, todavia, se proclama em nome duma nova racionalidade como o melhor dos mundos possíveis. É nestes termos que Portugal é ironicamente transfigurado sob a lente da utopia-distopia totalizante do *Grande Regresso* em *O único animal que?*, enquanto no romance póstumo *Nem só mas também* Abelaira identifica a trajetória do país com a de Berta:

sem querer, lembro-me dela em 1974 em cima duma camionete, altifalante na mão, a convocar as pessoas para uma reunião de

moradores. Sentada, depois, a uma secretária e a tomar notas, acreditando possível satisfazer os pedidos de todos (uma casa para cada um). A Câmara daria os tijolos, o cimento, o terreno... Enfim, o 25 de Abril, quando tudo (pelo menos, muito) ainda parecia possível. Pois que fizeram os políticos, que fizemos nós do 25 de Abril? Portugal sem solução (Abelaira, 2004, p. 126)

A tensão inquieta do protagonista abelairiano, que oscila entre a responsabilidade individual e coletiva (Seixo, 1974, p. 355), repropõe-se, portanto, de forma retrospectiva, sugerindo uma insatisfação com o presente cujas raízes se encontram na inação passada. O verbo *fazer* não se conjuga mais no futuro, permanecendo igualmente problemático para um sujeito que tem na passividade a sua característica mais marcante; se a desilusão de Berta, pelo menos, é a consequência duma ação norteadada pela utopia, já o narrador revela o seu estatuto de espectador.

«Demoramos mais tempo a descrever as coisas do que a vivê-las», observa um dos *Desertores* (Abelaira, 1978b, p. 22), salientando a característica primária dos vários intelectuais que ocuparão a cena abelairiana. O excesso de análise afeta o desdobramento do Eros, enquanto a infecundidade ocorre pela incapacidade dos protagonistas de saírem do domínio verbal e, enfim, pela falta de ação:

seres confusos, que se enredam em seu próprio discurso, e se deixam aprisionar por ele, vivendo eternamente comprimidos entre a impossibilidade de agir, de produzir uma realidade social, da qual se sabem responsáveis, e a necessidade de se justificar por nada fazerem». (Dalcastagnè, 1997, p. 16)

A incidência do diálogo não se motiva então somente por ser uma solução adequada à «destruição do conceito de tempo exterior» (Machado, 2003, p. 91), mas também aponta para a inconclusividade

das personagens, que, quer pelas contingências adversas, quer *motu proprio*, desistem de assumir um papel ativo na História – *desertam*. Privilegia-se nestes romances a palavra sobre a ação e desta forma é compreensível que também na esfera pública a única possibilidade do homem seja uma inação que permite a conservação da plena potencialidade das coisas. A convicção de Osório de que «é melhor não ir a Sevilha, é melhor teres a ilusão de que seria bom se fôssemos a Sevilha» (Abelaira, 1997a, p. 57) deixa entender então que a energia erótica aponta para uma esfera mais abrangente, indicando o paradoxo de abdicar da ação para não corroer a integridade da própria ação. O personagem de *Enseada Amena*, com efeito, antecipa a dúvida igualmente paradoxal, mas paradigmática do universo de significados abelairiano, a que dá voz o narrador de *Outrora Agora* ao referir-se ao incêndio que destruiu a biblioteca de Alexandria: «para que escreveram os clássicos gregos, se grande parte das obras morreram naquele dia?» (Abelaira, 1997b, p. 51). Nesta ótica de clara incompreensão dos planos cronológicos e inteiramente focada no presente, o maior apocalipse da cultura antiga baldaria os resultados atingidos por aquelas civilizações; o homem moderno por sua vez, perante o sentido trágico da existência, já sabe de antemão que os seus esforços estão destinados a resultar em nada.

Bem como no caso do Eros, o estado de permanente tensão exclui a possibilidade de realização, a conservação forçada da potencialidade histórica nos termos da utopia impõe um desencanto quanto às suas manifestações concretas. A utopia é então encarada ora como compensação do sujeito inativo, ora como horizonte futuro em que situar uma expectativa mística, mas de qualquer forma legitima a consciência do peso nulo que a ação individual tem a nível histórico. Nos *Desertores*, Genoveva considera que

um dia os homens serão felizes, não haverá guerras, não haverá miséria, existirá apenas o amor, a comunhão, a fraternidade! Mas

que fiz eu para isso? Responsabilidade tremenda! Que fiz eu? No primeiro ano de professora ainda me iludi. Estava a criar o futuro, estava a contribuir pela felicidade futura. Hoje sei que os meus alunos partem como chegam. Que vão iguais, que vão vazios, que não lhes dei nada (Abelaira, 1978b, p. 167)

A autocrítica do sujeito por não ter contribuído para a felicidade futura, neste caso, dilui-se na sua autoabsolvição, implícita na afirmação apodítica de que mesmo assim «um dia os homens serão felizes». Isto é, ao invés de reconhecer na sua inação a não realização das perspectivas utópicas, Genoveva alivia a sua responsabilidade, acusando-se somente de não ter contribuído para a construção de alguma coisa que de qualquer forma viria a ocorrer. A desilusão, entretanto, também torna inaceitável aos olhos do sujeito abelairiano qualquer messianismo, desvendando, sem chegar a opor-se-lhe, o papel de álibi da inação que passa a adquirir a utopia. Configura-se, portanto, um *aut-aut* que os personagens parecem desconhecer: agir ou resignar-se; aceitar a realidade seria o preço por manter intacta a tensão, a pura potencialidade, enquanto a ação implica uma corrupção do ideal, quando não a sua frustração.

No cenário posterior ao 25 de Abril, a crítica à contingência, onde a entrada na Comunidade Europeia, o cavaquismo, a diluição das Esquerdas são sintomas da uniformização acrítica ao modelo que sai historicamente vencedor, implanta-se numa reflexão que procura na utopia uma síntese da experiência cronológica e cujo motor era por sua vez a necessidade de contrastar o clima imperante no salazarismo. O desnorreamento do sujeito perdido nas coordenadas temporais e condenado a viver ora ancorado ao passado, ora no eterno presente, acaba então por determinar a sua condenação à imobilidade, a contrariar o devir histórico. Recorrendo a uma deslocação temporal para o passado, é João Gilberto que em *Sem tecto, entre ruínas* enfoca o impasse e a contradição inerentes à condição presente:

o que me apaixona nos fins da Idade Média ou nos princípios do Renascimento são esses autores que continuam nostálgicos da Idade Média, conscientes de que o mundo deles acabou. Esses que perderam a fé antiga: sabem que o mundo vai ser outro mas não podem inteiramente aceitá-lo. Esses que reconhecem que o velho mundo já não tem sentido, mas... (Abelaira, 1979, p. 103)

Nesta adversativa seguida por uma reticência, condensa-se a paralisia do protagonista abelairiano perante a História como uma ausência, espaço do não-dito ou do indizível. Longe de expressar uma posição nostálgica, o passado é percebido como um peso insustentável enquanto o futuro não proporciona a plena realização dos ideais desejados. O sujeito, portanto, é chamado a confrontar-se com as suas responsabilidades e a responder pelas causas da sua incapacidade de assumir um papel ativo no processo de transformação da realidade.

4. Conclusão

A negação do erotismo enquanto compreensão e aproximação do outro liga-se a uma situação de incomunicabilidade entre as personagens, frequentemente espelhada pelos diálogos tortuosos característicos da prosa abelairiana e pelo próprio estatuto do narrador, obrigado «a falar dos outros a partir de fora apenas, deduzindo o que eles são e o que pensam a partir dos seus gestos, das palavras que lhes ouve, de outros elementos exteriores» (Camilo, 1983, p. 417). A refratariedade do outro, expressada pela imagética da impotência, encontra por sua vez uma correspondência formal na estrutura fragmentária e desnorteante que marca romances como *Bolor*, *Enseada amena* e *Deste modo ou daquele*, e em geral no recurso maciço ao diálogo como «le signe d'une société où on préfère parler plutôt qu'agir» (Seixo, 1974, p. 357).

No romance abelairiano a «polifonia de perspectivas e de concepções do mundo [que] não pretende impor uma verdade única evidente aos seus leitores» (Camilo, 1983, p. 428) não se apresenta como um verdadeiro contraste entre estratos sociais ou ideológicos, capaz de produzir uma dialética inovadora. Se, como foi sugerido acima, a inação se configura como espaço do indizível, o diálogo que inunda a página abelairiana reproduz paradoxalmente uma redundância destinada a fortalecer a sensação de imobilidade. É mais um jogo de pontos de vistas individuais entre as personagens que desvendam a sua incapacidade de atingir a plenitude da experiência através do outro: a inércia que preside o universo ficcional de Abelaira acaba por determinar uma polifonia horizontal, suma de vários solipsismos que conservam intacta a sua autonomia. No entanto, a verdade única e evidente é a que se proporciona pela negativa: a insatisfação, a desrealização, o desencontro.

Augusto Abelaira evoca nos seus romances um tempo suspenso que não se reduz à mera crítica das estruturas psíquicas da sociedade salazarista. Nas obras a partir de *Sem tecto, entre ruínas*, aponta-se para o permanecer dum substrato ancorado à inércia do passado, destinado a ser sepultado mais do que substituído pelas novas e mais dinâmicas possibilidades existenciais proporcionadas por um *25 de Abril – Dom Sebastião* (Abelaira, 1987, p. 92). A inevitável fratura cronológica e experiencial vivenciada pelos personagens é ainda mais patente se for considerada a perspectiva ancorada à geração de 45. *Outrora agora é*, já desde o eco pessoano do título, o exemplo paradigmático da incomunicabilidade intergeracional, acentuada pelas próprias características do protagonista. A incontínua erótica de Jerónimo Fonseca de facto dirige-se sem plena satisfação ora para Cristina, antiga camarada na «distribuição de manifestos em Campo de Ourique» (Abelaira, 1997b, p. 26), ora para Filomena, uma rapariga muito mais nova que nada pode partilhar com ele, ou seja, oscila entre a recuperação impossível dum tempo

passado e a procura duma união -- ou reconciliação -- também impossível com um presente que espelha a heterogénese do futuro imaginado pela sua geração.

Se, por um lado, a avaliação que neste sentido pode ser feita da obra abelairiana levaria a reputá-la um simples exercício nostálgico duma geração frustrada, por outro cabe destacar que a capacidade de leitura dos fenómenos contemporâneos demonstra a validade e atualidade renovadas dos instrumentos de análise elaborados durante os anos do salazarismo, conferindo uma voz mais penetrante ao legado intelectual desta mesma geração. A incapacidade de ler a realidade por parte das personagens no pós-25 de Abril filia-se na incapacidade por parte dos seus predecessores de transformá-la. É uma questão, porém, que permanece a nível diegético, enquanto a escrita de Abelaira retorna ciclicamente a interrogar-se a si mesma e ao leitor, nunca desistindo da ação como tarefa de procurar uma solução para o impasse, limitadamente àquilo que é permitido ao meio literário. Fica aberto o convite ao desassossego, à procura constante de um sentido:

ora, eu creio que um romance que leve o leitor a sentir-se reconciliado consigo próprio é um mau romance – porque sentir-se reconciliado consigo próprio é um mal, uma estupidez, um crime. Creio pois que um bom romance, um romance rico, é aquele que, dirigindo-se aos problemas concretos do leitor, efetivamente lhe rouba a tranquilidade, revela o desencontro existente entre o que cada um crê que devia fazer e o que cada um faz (ou não faz). (Abelaira, 1978b, p. 14)

Regressa-se então à perspetivação apresentada na *Cidade das flores* na tentativa de não deixar esmorecer a razão de um resgate: a escrita utópica de Giovanni Fazio não pode constituir uma chave de leitura ou uma solução definitiva, mas indica a via do gramsciano

«pessimismo da inteligência, otimismo da vontade». Sem abdicar do seu ceticismo, Abelaira propõe uma filosofia da práxis discreta, sem ilusões quanto às suas efetivas possibilidades de realização num tempo que não deixa margens para a utopia. Na aceitação dessa impotência aceita-se também como imperativo categórico a tentativa, ainda que conscientemente frustrada, de opor à contingência alguma resistência. A literatura de Abelaira afirma-se assim como o derradeiro ato de uma razão consciente de que em certas circunstâncias deve habitar o paradoxo para poder continuar a cumprir a sua tarefa de procura, de conhecimento da realidade humana.

Referências bibliográficas

- Abelaira, Augusto. (1978a [1963]). *As boas intenções* (3ª ed.). Bertrand.
- . (2005 [1968]). *Bolor* (6ª ed.). Presença.
- . (1987 [1982]). *O bosque harmonioso* (2ª ed.). O Jornal.
- . (1970 [1959]). *A cidade das flores* (3ª ed.). Bertrand.
- . (1978b [1960]). *Os desertores* (4ª ed.). Bertrand.
- . (1990). *Deste modo ou daquele*. O Jornal.
- . (1997a [1966]). *Enseada amena* (4ª ed.). Presença.
- . (2004). *Nem só mas também*. Presença.
- . (1986 [1985]). *O único animal que?* (2ª ed.). O Jornal.
- . (1997b [1996]). *Outrora agora* (2ª ed.). Presença.
- . (1979). *Sem tecto, entre ruínas*. Bertrand.
- Bakhtin, M. (2001). *Estética e romance*. Einaudi.
- Camilo, J. (1983). Augusto Abelaira e Vergílio Ferreira: plenitudes breves e absolutos adiados. In *Arquivos do centro cultural português de Paris* (pp. 413-468). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Dalcastagnè, R. (1997). Entre a palavra e a vida: Intelectuais e o salazarismo no romance *Bolor*, de Augusto Abelaira. *Papéis*, 1(2), pp. 12-17.
- Gil, J. (2017 [2004]). *Portugal, hoje: O medo de existir* (14ª ed.). Relógio D'Água.
- Ginzburg, C. (2019 [1976]). *Il formaggio e i vermi: Il cosmo di un mugnaio del '500*. Adelphi.
- Harvey, D. (1992). *The condition of postmodernity*. Blackwell.
- Lourenço, E. (1999). *Portugal como destino: Seguido da Mitologia da saudade*. Gradiva.

- Machado, C. (2003). *Entre a Utopia e o Apocalipse: Augusto Abelaira e o Fim da História*. Angelus Novus.
- Manique, A. P. (1987). O «casal de família»: Reflexões em torno da sua origem e fundamentos político-ideológicos. In F. Rosas et al., *O Estado Novo: Das origens ao fim da autarcia*. Editorial Fragmentos.
- Marcuse, H. (1968 [1955]). *Eros e civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. [trad. Álvaro Cabral], Zahar.
- . (2011 [1964]). *O homem unidimensional: Sobre a ideologia da sociedade industrial avançada*. [trad. Miguel Serras Pereira], Letra Livre.
- Oliveira, M. G. (2015). *Em busca do tempo presente: História e sujeito em Augusto Abelaira*. CLEPUL.
- . (2012). *Modernismo tardio: Os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*. Edições Colibri.
- Seixo, M. A. (1974). *Le rapport individu-société dans le romans d'Augusto Abelaira*. Institut Français au Portugal.

Valeria Tocco é professora catedrática de Literatura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Filologia, Literatura e Linguística da Universidade de Pisa. Colaboradora do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (Coimbra) e do Centro de Estudos Clássicos (Lisboa), tem-se dedicado à investigação relativa aos séculos XVI-XVII, produzindo trabalhos de cunho filológico, interessando-se particularmente pelo estudo de aspectos da obra de Luís de Camões, à qual dedicou numerosos trabalhos, incluindo a edição comentada de *Os Lusíadas* (Milão, 2001) e uma monografia sobre a tradição manuscrita do poema (*Os Lusíadas: dos manuscritos à princeps*, Coimbra, 2012). Interveio, ainda, sobre temáticas de época moderna e contemporânea (variantes de autor, modernismo e vanguarda, romance pós-moderno). É autora da *Breve storia della letteratura portoghese dalle origini ai giorni nostri* (Roma, 2011), e também é tradutora.

Filipa Araújo é doutora em Literatura Comparada, pela Universidade de Coimbra (2014), é Investigadora no Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, onde coordena o grupo de trabalho “Camões, muda poesia e emblemática”. Dedicou-se ao estudo da cultura renascentista e sua receção, com particular foco nas relações texto/imagem.

Carlos Ascenso André é Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, Professor aposentado da Universidade de Coimbra, Professor Honorário da Universidade Politécnica de Macau, Membro da Academia das Ciências de Lisboa e tem 30 livros e duas centenas de artigos ou capítulos de livros publicados.

Série Investigação

•

Imprensa da Universidade de Coimbra

Coimbra University Press

2024

