

REVISTA DE

# ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenação: Ana Paula Arnaut | Ana Teresa Peixinho | 2020 | 10

AS PALAVRAS (IN)VISÍVEIS

Estudos para Carlos Reis

IMPrensa DA  
UNIVERSIDADE  
DE COIMBRA  
COIMBRA  
UNIVERSITY  
PRESS

(Página deixada propositadamente em branco)

**REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**2020 | 10**

Publicação Anual

Centro de Literatura Portuguesa

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Imprensa da Universidade de Coimbra

(Página deixada propositadamente em branco)

# ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA <i>Ana Paula Arnaut e Ana Teresa Peixinho</i>	9
---	---

TESTEMUNHO <i>Pilar del Río</i>	19
------------------------------------	----

## PARTE I - LITERATURA PORTUGUESA

FIGURAS E FIGURAÇÃO NA <i>CRÓNICA DE D. FERNANDO</i> DE FERNÃO LOPES <i>Albano Figueiredo</i>	25
---	----

RUBEN A.: UM PREITO A MIGUEL TORGA (DIÁLOGOS EPISTOLARES) <i>Ana Maria Machado</i>	45
---	----

O ALÉM DA RETÓRICA EM <i>VANITAS, 51 AVENUE D'IÉNA</i> DE ALMEIDA FARIA <i>Cristina Robalo-Cordeiro</i>	71
---	----

<i>DESNUDEZ UIVANTE</i> , DE MARMELO E SILVA: UM INFERNO FEMININO NUM ÉDEN PORTUGUÊS <i>Cristina Costa Vieira</i>	85
---	----

“O CAMINHO DAS ESTÁTUAS”: VIRTUALIDADES DE CAMÕES EM SARAMAGO <i>Gerson Luiz Roani</i>	107
--	-----

FLORBELA ESPANCA, <i>DIÁRIO</i> . ALTERNATIVAS MODERNISTAS <i>Helena Carvalhão Buescu</i>	125
--	-----

A DEDICATÓRIA DE <i>OS LUSÍADAS</i> : UMA QUESTÃO MAIOR <i>José Augusto Cardoso Bernardes</i>	135
ÊXODOS REINVENTADOS (A PROPÓSITO DE <i>UM BAILARINO</i> NA BATALHA DE HÉLIA CORREIA) <i>Fátima Marinho</i>	159
NA POESIA DE VASCO GRAÇA MOURA: SCHERZO E RECRIAÇÃO DA MUSA ANTIGA <i>Maria do Céu Fialho</i>	175
A MULHER E A ARTE: FIGURAÇÕES DA MARGINALIDADE FEMININA EM <i>ADOECER</i> DE HÉLIA CORREIA <i>Maria João Simões</i>	193
VOZES DA TERRA E “MURMÚRIO DO MUNDO” <i>Rosa Maria Goulart</i>	211
UMA PERSONAGEM TRÁGICA DA HISTÓRIA MEDIEVAL PORTUGUESA: O INFANTE D. PEDRO <i>Thomas F. Earle</i>	223
<b>PARTE II – LITERATURA COMPARADA</b>	
LOS SAUDOSOS CAMPOS DEL MONDEGO EN UNAMUNO <i>Ángel Marcos de Dios</i>	243
MULHERES DOMINADORAS NA DRAMATURGIA ESPANHOLA: DE <i>LA SERRANA DE LA VERA</i> A <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i> <i>António Apolinário Lourenço</i>	261
JOÃO-MARIA VILANOVA: O DESEJO DE SER INTELLECTUAL ANGOLANO, O NÃO-FINGIMENTO E A IDENTIDADE <i>José Luís Pires Laranjeira</i>	297

PRIMEIRAS TRADUÇÕES DE RILKE EM PORTUGAL (1938-1942) CAMPO LITERÁRIO E DINÂMICAS SISTÉMICAS <i>Maria António Hörster</i>	311
ENTRE PORTUGAL E A ALEMANHA: MARIA, A PROTAGONISTA DO ROMANCE <i>GEGENSPIEL</i> DE STEPHAN THOME <i>Maria de Fátima Gil</i>	335
<i>O QUE TINHA DE SER</i> : VIVÊNCIAS COLONIAIS EM A. LOBO ANTUNES E V. S. NAIPAUL <i>Maria Helena Santana</i>	363
PENSAR O ENSAIO E A FICÇÃO COMO INTERMITÊNCIAS UTÓPICAS (OU DA DERIVA POÉTICA EM JEAN-JACQUES ROUSSEAU) <i>Marta Teixeira Anacleto</i>	381
<b>PARTE III – ESTUDOS QUEIROSIANOS</b>	
UMA ADÚLTERA DIFERENTE: A PRIMEIRA LUÍSA <i>Ana Luísa Vilela</i>	403
EÇA DE QUEIRÓS: CONTINUIDADES ENTRE JORNALISMO E FICÇÃO <i>Elza Miné</i>	415
OS “GRANDES HOMENS” DOS DOIS QUEIRÓS: <i>O SALÚSTIO NOGUEIRA</i> E <i>O CONDE DE ABRANHOS</i> <i>Isabel Pires de Lima</i>	425
“THE POWER OF FRAMES: THE TEMPORALITY OF PHOTOGRAPHY AND PORTRAITURE IN THE WORK OF EÇA DE QUEIRÓS <i>Kathryn Bishop-Sanchez</i>	443
CARLOS DA MAIA, UM OUTRO ÉDIPO <i>Maria de Fátima Silva</i>	463

EÇA DE QUEIRÓS E A RETÓRICA  
*Maria do Rosário Cunha* 485

EÇA D'AMOR, ESCÁRNIO E MALDIZER: "O DEFUNTO"  
*Jorge Fernandes da Silveira* 499

#### **PARTE IV - ESTUDOS DE PERSONAGEM**

PERSONAGENS NO JORNALISMO DIGITAL PORTUGUÊS:  
UM ESTUDO DE CASO  
*Inês Fonseca Marques* 521

SOBREVIDAS DAS PERSONAGENS DE *O PRIMO BASÍLIO* NO BRASIL  
*Maria Aparecida Ribeiro* 541

UM SÉCULO NA VIDA DE PETER PAN: A PERSONAGEM DE JAMES  
BARRIE E AS METAMORFOSES CINEMATOGRAFICAS  
*Maria da Natividade Pires* 565

CAMÕES: DE CRIADOR A PERSONAGEM DE BANDA DESENHADA  
NO UNIVERSO LUSO-BRASILEIRO  
*Marisa das Neves Henriques* 589

NAS MARGENS DA MARGEM: GÉNERO NORMATIVO, GÉNERO  
SUBVERSIVO E CONTEXTO EPOCAL EM PERSONAGENS FEMININAS  
DE CLARICE LISPECTOR  
*Maria do Rosário Neto Mariano* 605

*THE GHOST IN THE MACHINE*: LUDOLOGIA, NARRATOLOGIA  
E REINVENÇÃO DA PERSONAGEM NA FICÇÃO INTERATIVA  
*Paulo Silva Pereira* 621

#### **PARTE V - EPISTEMOLOGIAS**

FRANCO EN COIMBRA O LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO OFICIAL  
EN LA CULTURA ESPAÑOLA  
*Antonio Sáez Delgado* 649

POSVERDAD Y DISTOPÍA <i>Darío Villanueva</i>	673
POESIA, HISTÓRIA E A VOZ <i>OUTRA</i> <i>Dionísio Vila Maior</i>	697
O ABSCÔNDRITO DA MENTIRA <i>Fernando Catroga</i>	711
EL TESTIMONIO COMO GÉNERO LITERARIO O DEL SENTIDO A LA SENSIBILIDAD (UN CAPÍTULO DE POÉTICA POLÍTICA) <i>Jorge Urrutia</i>	729
A IMPORTÂNCIA DE SE CHAMAR FERREIRA DE CASTRO... A REPRESSÃO NO ESTADO NOVO, O ESCRITOR E A OPOSIÇÃO DOS “INTELECTUAIS” <i>Luís Reis Torgal</i>	747
VOICES ECHOING IN THE CLOUDS <i>Manuel Portela</i>	771
GRAMATIQUINHA RADIOFÓNICA: MÁRIO DE ANDRADE E O CORPO POLÍTICO DA LÍNGUA <i>Oswaldo Silvestre</i>	795
BATALHA E MAFRA: O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO DA HISTÓRIA <i>Teresa Cristina Cerdeira</i>	823
TABULA GRATULATORIA	839

(Página deixada propositadamente em branco)

## NOTA DE ABERTURA

Uma palavra é como a nota que procura outras para um acorde perfeito.

Eugénio de Andrade, *Rosto Precário*

Encontrar as palavras justas para abrir um volume de homenagem a Carlos Reis, por ocasião da sua jubilação, após mais de 40 anos de intensa e marcante vida académica, não é tarefa fácil, tantos e tão variados são os seus contributos para os estudos sobre Literatura Portuguesa, em particular, e para os Estudos Literários, em geral. Tentaremos, no entanto, descobrir o “acorde perfeito” de que fala Eugénio de Andrade, não usando as palavras apenas para enumerar os artigos e livros publicados ou os encontros científicos em que Carlos Reis participou ou organizou. Também não nos serviremos delas para, simplesmente, inventariar as disciplinas que lecionou, os cargos que ocupou ou as distinções que recebeu. Se, como reconhece José Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia*, quem escreve também a si se escreverá, as palavras servir-nos-ão, em primeira instância, para, partindo da obra produzida, falar de um intelectual de exceção, exigente e íntegro, responsável por estudos de mérito reconhecido tanto a nível nacional quanto internacional; um intelectual responsável pela formação de várias gerações de académicos e de professores portugueses e estrangeiros que fazem da Universidade de Coimbra a sua *alma mater*.

A Carlos Reis devemos, como a poucos, a divulgação da Literatura, da Cultura e da Língua Portuguesa pelo mundo: as

Universidades de Salamanca, Santiago de Compostela, Hamburgo, Porto Alegre, Massachusetts-Dartmouth, Wisconsin-Madison, ou Califórnia Berkeley são algumas das muitas instituições de ensino onde foi professor convidado e onde deixou marca indelével. Um professor que, ao contrário de algumas mentalidades conservadoras, sempre conduziu os seus alunos (e, de igual modo, muitas vezes, os escritores que estuda) pelos caminhos das especulações originais do constantemente renovado espírito moderno, e também pós-moderno. Não se estranha, por conseguinte, que, em *Conta Corrente 4*, Vergílio Ferreira tenha registado uma das grandes obras de referência da autoria de Carlos Reis:

Trouxe de Lisboa *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, que é a tese do doutoramento de Carlos Reis. Não li ainda senão uma pequena parte, além do que li em folhear prévio. É um calhamaço. E pelo que li, deve ser todo ele um atestado, em setecentas páginas, de mau comportamento literário. E a propósito: com certa surpresa minha, também lá apareço na parada dos teorizadores. Má figura. Mas a certa altura Carlos Reis refere-se a um Ferreira Dinis que discreteia sobre «estilo» e não diz muita asneira. Carlos Reis dá-lhe mesmo de vez em quando a aprovação. Curiosamente este Ferreira Dinis não aparece nunca mais nem na *Vértice* nem em qualquer outro jornal ou revista. Estranha coisa, não é? É que este cavalheiro sou eu, que não me lembro já porque é que me meti na casca de um pseudónimo.

A tese de doutoramento em causa não é, de facto, “um atestado, em setecentas páginas, de mau comportamento literário”, nem do seu autor, nem dos escritores cuja obra rigorosamente comenta. Pelo contrário, o que a sua leitura deixa claro, em primeiro lugar, é a absoluta consciência de que, como lemos em *As Intermittências da Morte* de José Saramago, “As palavras também têm a sua hierarquia,

o seu protocolo, os seus títulos de nobreza, os seus estigmas de plebeu”. Se preferirmos recorrer ao narrador de *A Caverna*, o que a obra em causa evidencia é a aptidão para fugir às “frases de efeito, também jocosamente denominadas pedacinhos de ouro (...), praga maligna, das piores que têm assolado o mundo”. Em segundo lugar, por consequência, o que n’*O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português* se destaca é a capacidade para escrever de forma escorreita, elegante e desassomburada de constrangimentos literários, ou outros, sobre as diversas posições de eminentes teorizadores neorrealistas.

A sedução pelo estudo de textos respeitantes a uma linha de intervenção cívica e social, que percorre boa parte da produção literária do século XX, traduz-se nos muitos estudos que Carlos Reis dedicou, entre outros escritores, a Miguel Torga, Augusto Abelaira, José Saramago ou António Lobo Antunes. A esta alia-se (sobrepõe-se) a reconhecida admiração por um dos nossos maiores escritores do século XIX: Eça de Queirós. Uma admiração ilustrada não só pelos vários ensaios sobre o autor, mas também pelas diversas ocasiões em que recorre a visões do mundo queirosianas para ilustrar posicionamentos pessoais, nunca desligados de uma perspetiva académica, como sucedeu, por exemplo, com a defesa do Acordo Ortográfico de 1990.

Entre outras intervenções que dele fazem um “Homem dum só parecer (...), D’antes quebrar que torcer”, para relembrarmos as palavras de Sá de Miranda na “Carta a El-Rei D. João III”, convocamos a comunicação apresentada no Congresso Nacional de Segurança e Defesa, realizado em Lisboa em junho de 2010. No tom incisivo e arrojado que sempre o caracterizou nos debates sobre esta questão, ou, para o efeito, nos debates sobre outros assuntos, Carlos Reis não defendeu apenas o imperativo da alteração ortográfica. Nas considerações “quase preambulares” que tece neste texto, as palavras de Eça de Queirós sobre o domínio específico da receção do

Naturalismo em Portugal, que hoje podemos ler em *Cartas Públicas*, servem-lhe para proceder à ilustração de um determinado modo de ser português e, em particular, para discorrer sobre a forma como têm circulado entre nós as “ideias feitas acerca da língua portuguesa e da sua condição de idioma”; ou, em bom rigor, servem-lhe para criticar um certo conservadorismo linguístico, também passível de ser lido nas seguintes palavras do autor de Oitocentos:

Desde que nós, portugueses, laboriosamente conseguimos arranjar uma ideia dentro do crânio – a nossa preguiça intelectual, o nosso desleixo, este fundo de desdenhosa indiferença que todos os meridionais têm pelas ideias e pelas mulheres, impede-nos de lhe mexer, de a tirar do seu canto, onde ela fica ganhando bolor em tranquilidade e para sempre. Em Literatura, em Costumes, em Política e no Fabrico do chinelo de ouro, nós estamos vivendo e estamos morrendo deste obtuso, viscoso aferro ao vago das primeiras impressões.

Ao grande escritor tem Carlos Reis dedicado muito do seu tempo e, atrevemo-nos a dizer, muitos dos seus afetos, traduzidos na paixão com que coordena a edição crítica das suas obras ou na frequência com que, desde a publicação de *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós* (1975), revisita a obra queirosiana, ficcional e não ficcional.

Inicialmente concebido e escrito como tese de licenciatura, este é o primeiro de muitos livros em que Carlos Reis dá a conhecer o texto e o contexto queirosianos. Acrescem, entre outros, *Introdução à leitura d’ Os Maias* (1978), *A construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós* (1989, em colaboração com Maria do Rosário Milheiro), *Eça de Queirós cônsul de Portugal à Paris (1888-1900)* (1997), *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua Obra* (1999), *O Essencial sobre Eça de Queirós* (2000), ou o volume

*Eça de Queirós* (2009), da coleção *Cânone*, que dirigiu e coordenou (2008-2012).

Escrever sobre *Eça de Queirós*, ou escrever, simplesmente, parece ser, para Carlos Reis, como o foi, num outro domínio, para José Saramago em *Manual de Pintura e Caligrafia*, “a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços”. Assim, dissecando e explicando as ideias estéticas do autor de Oitocentos e privilegiando as relações Literatura-Mundo, o que as obras mencionadas também representam é essa constante preocupação “em medir e pesar todas as engrenagens”, em articular o mundo da investigação científica com a realidade da docência. Um cuidado também patente, entre tantas publicações, nas recentes *Leituras Orientadas*, coleção sobre as obras de leitura obrigatória do nosso ensino secundário (2015-2019), ou, mais remotamente, em *Introdução à leitura de Os Maias* (1978), *Construção da leitura. Ensaios de metodologia e crítica literária* (1982), *Dicionário de Narratologia* (em colaboração com Ana Cristina M. Lopes, 1987), *Introdução à leitura das Viagens na minha terra* (1987), *O Conhecimento da Literatura* (1995), ou *Didática do Português* (em colaboração com José Vítor Adragão, 1990), em edição preparada para a Universidade Aberta.

Nesta instituição de ensino, em cuja fundação já colaborara, exerceu o cargo de Pró-Reitor para a Difusão e Promoção da Língua e Cultura Portuguesas, até 1998, e o de Reitor, entre 2006 e 2011. Antes, porém, de maio de 1998 a outubro de 2002, assumiu a Direção da Biblioteca Nacional, onde reforçou a consciência da importância dos acervos em estreita conexão com a abertura às materialidades digitais.

Entre tantos textos de intervenção académica e cívica que, nesses períodos, publica na imprensa, destacamos, pela sua pertinente atualidade, “A crise das Humanidades”, de 2005, e “Perguntas

indiscretas”, de 2007. No primeiro, no tom veemente, franco e sempre desassombrado que já lhe reconhecemos, e, atrevemo-nos a dizer, em clave estilística de recorte queirosiano, Carlos Reis lança farpas aos governos, às instituições de ensino e, inevitavelmente, ao tal determinado modo de ser português, descrevendo um cenário sombrio que, então como agora, “só pode espantar quem (...) se recusou a cuidar do futuro”. No segundo artigo, reflete sobre as reconhecidas potencialidades “dos chamados recursos educativos abertos”. Sem meias palavras que, para alguns, como escreveu José Saramago em *Ensaio sobre a Lucidez*, parecem existir “para dizer o que as inteiras não podem”, ou não devem, Carlos Reis defende a cultura digital e as suas potencialidades para a partilha e disseminação do saber.

É justamente o que se cumpre nos seus espaços educativos: a partilha e a troca de ideias. Nunca fazendo cedências integrais no que entende serem as matérias e os autores nucleares, o que os programas das várias disciplinas que leciona evidenciam é, portanto, uma lúcida consciência em adequar ensino e investigação. Além disso, a pesquisa e as publicações científicas de Carlos Reis desdobram-se por uma multiplicidade de autores, por diversos tempos e sensibilidades literárias de variadas áreas – da Introdução aos Estudos Literários à Teoria da Literatura, da Literatura Portuguesa (moderna e contemporânea) à Literatura Espanhola, à Literatura Comparada ou aos Estudos Narrativos Mediáticos. Assim se provam dois outros pontos de fundamental importância: a não cristalização da pesquisa num único domínio de estudos, como por vezes acontece na Academia, e, como consequência, um persistente desejo de atualização, de acordo com os novos paradigmas científicos, epistemológicos e metodológicos.

Em nota que também convoca as características da sua escrita, não podemos deixar de sublinhar as competências comunicativas, a fluidez, a clareza e a sensibilidade com que comenta e analisa textos, ideias e teorias, ou, como diria Bernardo Soares, o gosto pelo “dizer”,

o gosto pelo “palavrar”. Para Soares, como para Carlos Reis, “As palavras são [...] corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas”.

Numa linha afim, cumpre fazer referência à sua generosidade intelectual, traduzida na frequência com que chama os colegas a participar em muitos dos projetos científicos e de investigação do Centro de Literatura Portuguesa, de que é coordenador. São disso exemplo algumas das publicações que já referimos, o *Dicionário de Narratologia* (1987), a edição crítica das obras de Eça de Queirós (desde 1992), os vários volumes da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, que coordenou (1993-2015) ou, ainda, a coleção *Cânone* (2008-2012) e o *Dicionário de Estudos Narrativos* (2018).

Na impossibilidade de falarmos de todas, por tantas serem, destacamos as duas mais recentes. Composta por monografias dedicadas a um ponderado conjunto de importantes escritores portugueses, como José Saramago, Gil Vicente, Eça de Queirós, António Lobo Antunes, Fernando Pessoa ou Padre António Vieira, a coleção *Cânone* foi pensada numa estreita e indissociável articulação entre “o processo de constituição e de ratificação do cânone” e “uma utilização institucional da literatura, no quadro do sistema de ensino, embora, evidentemente, não se reduza a essa utilização”, como escreve em Nota Prévia. Já o *Dicionário de Estudos Narrativos* é bem esclarecedor quanto à vitalidade e abrangência do trabalho académico de Carlos Reis. Numa notável sistematização, o que esta obra nos oferece é um estado da arte rigoroso e circunstanciado de um conjunto de teorias, categorias e conceitos relativos ao estudo da narrativa, que permite ao leitor compreender as derivas da área e as injunções disciplinares que ela hoje convoca. Refira-se também que este dicionário muito deve a dois projetos a que o seu autor se tem dedicado nos últimos anos: o projeto de investigação *Figuras da Ficção*, que coordena no CLP (Centro de Literatura Portuguesa da Faculdade

de Letras da Universidade de Coimbra); e o projeto de construção e lecionação do seminário Estudos Narrativos Mediáticos no terceiro ciclo de Ciências da Comunicação da Universidade de Coimbra.

Porque, de facto, a investigação não pode nem deve encerrar-se no espaço da comunidade académica, Carlos Reis colabora regularmente no *Jornal de Letras, Artes e Ideias* e, desde 2012, mantém um blogue sobre Figuras da Ficção, extensão digital do Projeto que coordena. Congregando docentes e discentes de várias universidades, a linha de investigação, que tem como “propósito central o estudo da personagem ficcional como categoria fundamental dos textos narrativos ficcionais”, resultou na elaboração do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, obra acessível *online* e cuja direção assegura.

Quem sabe se não teremos de transformar o próprio Carlos Reis em objeto de estudo: lembramos que são já três os romances que, de modo mais ou menos alargado, ou mais ou menos direto, o transformam em personagem, ou em quase personagem, numa estratégia que o próprio designa, em vários ensaios, por “*figuração ficcional*”. Referimo-nos a *Os Esquemas de Fradique*, publicado por Fernando Venâncio em 1999, um ano antes das comemorações do centenário da morte de Eça de Queirós, a cujas Comissões Nacional e Executiva Carlos Reis presidiu (2000-2001); *A Visão de Tândalo por Eça de Queirós*, de Miguel Real, de 2000; e *A Maldição do Louva-a-Deus*, de Miguel Miranda de 2001.

Serão estas distinções diversas de outras reais, verdadeiras, concedidas a Carlos Reis: os recentes Prémio Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira; o Prémio Jacinto do Prado Coelho da Associação Internacional de Críticos Literários; o Prémio *PC Guia* para o Melhor Software Educativo, concedido ao CD ROM *Vida e Obra de Eça de Queirós*; os títulos de Comendador da Ordem de Isabel la Católica e de Comendador da Ordem de Sant’Iago da Espada; ou os títulos de Académico Correspondente da Real Academia Española e de

Académico Correspondente da Academia das Ciências de Lisboa; o galardão de Benfeitor e Sócio Grande Benemérito do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro e de Sócio Correspondente da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes de São Paulo; ou o grau de Doutor *honoris causa* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Serão diversas, de facto, mas, como escreveu Almeida Garrett na “Memória ao Conservatório Real”, reconhecendo, em *Frei Luís de Sousa*, o sacrifício “às musas de Homero, não às de Heródoto”, “quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo da melhor verdade”.

Como discípulas reconhecidas, como colegas gratas e como amigas, entendemos que a melhor forma de assinalar o Jubileu do Doutor Carlos Reis, fazendo justiça a um percurso tão rico, tão vasto, tão rigoroso, seria dedicar-lhe um número da *Revista de Estudos Literários*, que fundou e tem dirigido. Um número especial, organizado em cinco partes – Literatura Portuguesa, Literatura Comparada, Estudos Queirosianos, Estudos de Personagem e Epistemologias –, que reúne textos de colegas e amigos, de diferentes geografias, gerações e filiações institucionais. Um número que inclui, necessariamente, uma *Tabula Gratulatoria*, não por acaso, simbolicamente, com 70 nomes. Um número, câmara de eco de muitas vozes, que diz bem da marca que o Mestre deixa em cada um, em cada instituição por onde passa, em cada projeto que coordena.

Afinal, como escreveu, “Não é mestre quem quer, nem é discípulo quem se limita a ouvir com baça passividade. Mestre é aquele que os discípulos escolhem e distinguem, como modelo de inegociável seriedade intelectual”.

*Ana Paula Arnaut*  
*Ana Teresa Peixinho*

Coimbra, 2020

(Página deixada propositadamente em branco)

## TESTEMUNHO

### CARLOS REIS

#### *Pilar del Río*

Fundação José Saramago

No puedo separar la imagen del académico de la del amigo del alma y pido perdón por eso. A los amigos no se les elogia, simplemente se les quiere, al menos es lo que se ha hecho siempre en mi casa con el profesor Carlos Reis. Él no lo sabe, porque a los amigos tampoco se les da coba, pero cuando llegaba una llamada suya mi casa de Lanzarote se iluminaba. Lo cuento, para que vean que no exagero, pero para eso se tendrán que situarse en modo tiempo pasado, en aquellos días en que la tecnología comenzaba a ser aliada (no conflicto permanente) y los teléfonos permitían ver quien llamaba antes de levantar el auricular. Les digo que si aparecía el nombre de Carlos Reis en la pantalla, José Saramago atendía con la sonrisa ya puesta. Y si el nombre aparecía en mi prehistórico telemovel, corría a donde José Saramago estuviera para que respondiera él con su personal alegría, mientras yo sentía que servía de puente invisible entre dos personas grandes que se comunicaban sin jactancias, con la naturalidad ganada en vidas de atención y de trabajo, también con la poderosa profundidad que ambos construían “golpe a golpe, verso a verso” como decía el poeta. Luego, terminada la comunicación, José Saramago comentaba el motivo de la llamada, un viaje, una

duda, una intervención, una complicidad. Siempre las propuestas de Carlos Reis caían en mi casa como bendiciones. Porque los autores, por más pertrechados de obra y de reconocimiento que estén, viven en permanente estado de duda, les acompaña una soledad íntima que muy pocas personas consiguen romper. Carlos Reis entraba en la cotidianidad de José Saramago desde el entendimiento de lo que el escritor hace y es, por eso hablaban de tú a tú, no negociaban el texto ni el estilo, simplemente compartían desde la inteligencia creadora y una especial sensibilidad. El profesor académico que estudiaba al autor no se alimentaba de él, el autor, sin expresarlo, se sostenía en los estudios que iba leyendo y seguía caminando sabiéndose entendido. No creo que haya relación literaria más hermosa.

Y luego está la generosidad. Cuántas páginas escribió Carlos Reis sobre José Saramago? ¿Sabe Carlos Reis que cada página es un abrazo? ¿Sabe cuántas dificultades ayudó a superar y cuántas heridas se cicatrizaron mejor porque dos hombres conversaban con todas las puertas abiertas? Las simplificaciones propias de la existencia hacen que se pasen por alto dedicaciones y esfuerzos. Decimos nombres de creadores como si recitáramos oraciones periclitadas, nombremos libros sin detenernos a entender el universo que contienen y así, demasiadas veces, pasamos a engrosar el paisaje de la futilidad, en algunos casos futilidad con cita incorporada, como si eso nos salvara de la mediocridad. Hasta que alguien se pone en medio del camino y reclama atención. Entonces vemos a Carlos Reis en la Biblioteca Nacional, a Carlos Reis en la Universidad de Coimbra, a Carlos Reis en el Centro Cultural de Belem cuando el Premio Nobel, a Carlos Reis despidiendo a José Saramago en la Cámara de Lisboa, siendo él la voz de las letras, el último discurso antes de la cremación. En esos lugares, momentos principales de la existencia del escritor, estaba el profesor que estudió la obra y la compartió.

No, en mi casa no se elogiaba a Carlos Reis, simplemente se le respetaba y se le quería. Como se le quiere y respeta ahora en la Fundación José Saramago, como humildemente hace quien esto escribe. Desde la alegría de haber estado y desde el proyecto de continuar al autor. Porque en la literatura, las relaciones de amor no acaban, solo se transforman y profundizan. Obrigada, querido Carlos Reis.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE I

**LITERATURA PORTUGUESA**

(Página deixada propositadamente em branco)

# FIGURAS E FIGURAÇÃO NA *CRÓNICA DE D. FERNANDO* DE FERNÃO LOPES

CHARACTERS AND FIGURATION  
IN *CRÓNICA DE D. FERNANDO* BY FERNÃO LOPES

*Albano Figueiredo*

Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos  
Universidade de Coimbra

## RESUMO

Fernão Lopes demonstra na sua *Crónica de D. Fernando* uma notável evolução na arte de reconstruir pela escrita a História de Portugal. Com base numa estrutura narrativa coesa, que mescla facticidade e ficção, projeta uma espécie de teatralização de figuras, com destaque para o rei, a rainha e seus respetivos irmãos, o infante D. João e Maria Teles. É essa a matéria e esse o enfoque analítico do presente estudo, em particular em torno daquelas figuras e da figuração a que elas dão corpo.

*Palavras-chave:* Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, figuras, figuração

## ABSTRACT

In his *Crónica de D. Fernando*, Fernão Lopes shows a remarkable evolution in the art of reconstructing the history of Portugal through writing. Based on a cohesive narrative structure, which blends facts and fiction, he devises a kind of character dramatization that gives prominence to the king, the queen and their respective siblings (prince João and Maria Teles). This essay focuses on this topic, addressing particularly these characters and their figuration.

*Keywords:* Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, characters, figuration

1. O texto da segunda das crónicas de Fernão Lopes, cuja data de redação é posterior à da *Crónica de D. Pedro*, mas anterior a 1443, mostra-se muito mais desenvolvido do que esta no que ao estro historiográfico e prosístico diz respeito, mau grado o exagerado peso da descrição exaustiva de pormenores diplomáticos ou dos atinentes à gestão dos complexos meandros do poder na Península trecentista. Nos seus bem informados 178 capítulos, canonicamente precedidos por um longo e detalhado, mas elegante, Prólogo, muito se pode encontrar sobre a factualidade de um tempo que encerra quase em definitivo uma certa conceção de poder e que, afinal, abre novas perspectivas para um reforço acentuado do governo régio.<sup>1</sup>

O primogénito de D. Pedro – rei que deixara um legado de paz e de riqueza – é, desde o início da *Crónica de D. Fernando*, tido tanto como um monarca de invulgares características<sup>2</sup> e capacidades<sup>3</sup> quanto como um chefe aparentemente predestinado para uma certa e malfadada propensão para a guerra, com a qual chega mesmo a pôr em causa a própria sobrevivência do reino;<sup>4</sup> por outro lado, a essa

1 O presente estudo segue de perto, com algumas alterações, o ponto 2.2.2 do capítulo 2 da III Parte da nossa tese de doutoramento, com o título *A crónica medieval portuguesa. Gênese e evolução de um género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2005.

2 “mancebo vallente, led e namorado, amador de molheres e achegador a elas. Avia bem composto corpo e de rrazoada altura, fremoso em parecer e muito vistoso, tall que estando acerca de muitos homens, posto que conhecido nom fosse, logo o julgariam por rrei dos outros” (Lopes, 2004: 3).

3 “Era cavallante e torneador, grande justador e lançador a tavollado; era muito braceiro, que nom achava homem que o mais fosse; cortava muito com hũa espada e rremessava bem a cavallo” (Lopes, 2004: 3).

4 “Desfalleceo esto quando começou a guerra, e naceo outro mundo novo muito contrairo ao primeiro, passados os folgados anos do tempo que rreinou seu padre; e veherom depois dobradas tristezas com que muitos choraram suas desaventuradas mizquindades. Se sse contentara viver em paz, abastado de suas rrendas, com grandes e largos thesouros que lhe

faceta junta-se uma outra, igualmente controversa e reiteradamente questionada pela generalidade das gentes e pelo próprio cronista: trata-se da sua famigerada ligação passional e matrimonial com D. Leonor Teles, mulher tão sedutoramente bela e empreendedora quanto ardilosa e desleal. E estes dois elementos temáticos tornam-se absolutamente fulcrais para a compreensão dos mecanismos de produção de sentido do texto, porquanto em muito determinam quer a progressão da diegese quer a modelação dos episódios e das personagens, particularmente do casal régio, que ganham agora maior relevo na escrita de Fernão Lopes, não raro assumindo mesmo um estatuto de peças-chave e absolutamente centrais da montagem das sucessivas tramas romanescas e quase teatrais que o cronista amiúde inscreve na narrativa.

Talvez por isso se entenda melhor o alcance da crueza contrastiva daquelas poucas palavras que se podem ler no início do Prólogo e que quase constituem uma brutal inversão do seu tom elogioso geral. De facto, muito pormenorizado no retrato, no contexto e na dimensão acional, sobremaneira recheado de vários elementos informativos sobre a excelência de D. Fernando como impulsionador de várias reformas e do incremento do comércio, o Prólogo é naquele ponto incisivamente opinativo e contrário às disposições genéricas, tópicas e encomiásticas que o enformam. A condenação do por vezes desgobernado modo régio de sustentar as guerras é aí a pedra de toque que serve ao cronista para começar a moldar uma personagem que é tanto uma figura histórica como uma peça nodal do entretecer narrativo. Ainda assim, e não esquecendo a relevância do desvio realista que aquelas menções disfóricas constituem, o texto inicial enquadra-se

de seus avoos ficaram, nêhũ no mundo vivera mais ledo nem gastara seus dias em tanto prazer; mas per ventura nom era hordenado de cima" (Lopes, 2004: 4).

nos limites do “prólogo panegírico” (Beau, 1959: 45-47), mostrando *ab initio*, sobretudo quando a comparamos com a crónica precedente, um enriquecimento qualitativo quer a nível da elegância do discurso, mais ritmado e mais trabalhado, quer ao nível da variedade vocabular, mais ampla e harmonizada.

A noção exata de que há um lugar específico do texto para elaborar uma caracterização geral e direta do monarca e de que a crónica tem uma especificidade “régia”, não se confundindo com a “biografia” e devendo, por isso, iniciar-se com os factos que remontam ao início do reinado, encontra-se claramente inscrita no começo do capítulo I, que estabelece também uma ligação direta com a matéria do final da crónica dedicada ao rei precedente:

Leixando estas cousas que dissemos, que sse em outro logar tambem dizer nom podem, e tornando ao começo do rreinado d’estre rrei dom Fernando, devees de saber que, partindo el d’aquell moesteiro onde seu padre fora tragido e el levantado por rrei, veo-sse a hñu castelo que chamam Porto de Moos, onde esteve algũus dias; (Lopes, 2004: 11)

Assegurado esse nexa (crono)lógico e observado o princípio da continuidade da realização de *uma* verdade histórica, a *Crónica* procura de imediato, como era típico do género, contextualizar a ação político-social do monarca, num quadro de paz com Aragão e com Castela (cap. I) e num cenário de tensão e de confronto entre os reinos – e reis – vizinhos (caps. II-XXIII), até porque, confessa, «d’el rrei dom Fernando nẽhũua cousa [tem] que contar até a morte d’estre rrei dom Pedro»<sup>5</sup>, isto é, entre 1367 e 1369. Não deixa, no entanto,

5 Sobre o detalhe das notas de enquadramento cronológico da diegese vejam-se as três seguintes referências explícitas e sequenciais: “e foi esta batalha vencida sabado de Lazaro, seis dias d’abrill da era de Cesar de mill e quatrocentos e cinco anos” (Lopes, 2004: 36); “No

a narrativa de evidenciar já alguns dos expedientes tópicos do discurso cronístico, como, entre outros, a alternância entre discurso indireto e discurso direto, a inclusão de cartas como modo de credibilizar as “estórias”, a utilização das expressões tão usuais que vão orientando o “público”, com ele mantendo um permanente contacto, quase fático (Dionísio, 1993: 141-145) – «como ouvistes», «segundo avees ouvido», «segundo adeante ouvirees», «segundo avemos contado», etc; –, ou até o cruzamento alternado, embora muito pontual, de microepisódios, com a menção explícita de variação de assunto, de ambiente, de espaço e de personagens.<sup>6</sup>

A matéria efetiva relativa ao reinado D. Fernando só começa no exato ponto em que se extingue a de D. Pedro de Castela, relatando o cronista como foram muitos os castelhanos e outros estrangeiros que, à morte deste e nunca desencorajados pelo próprio rei português – que era seu primo e herdeiro aspirante ao trono de Castela e Leão –, se colocaram ao seu serviço e o invetivaram a tomar Castela (cap. XXV). Por conseguinte, o primeiro grande núcleo diegético fernandino da *Crónica* (caps. XXV-LV) reporta-se a uma primeira guerra político-territorial, nomeadamente contra D. Henrique II de Castela:

El-rrei dom Fernando era grandioso de voontade e querençoso d’aquello que todollos homens naturallmente desejam, que he acrescentamento de sua boa fama e honrroso estado; e quando vio que sem seu rrequerimento o mundo lhe offerecia caminho assi aazado pera cobrar tam grande honrra, sem mais esguardando contrairros que avïr podese-

dia seguinte, que era domingo” (Lopes, 2004: 37); “Aa segunda-feira partio el-rrei” (Lopes, 2004: 39).

<sup>6</sup> “Leixemos estar Tolledo cercada e vejamos el-rrei dom Pedro que fazia entanto; Lopes, 2004: 69: Tornando a Tolledo que leixemos cercada” (Lopes, 2004: 65) e (Lopes, 2004: 69).

sem, determinou em toda maneira de seguir este feito e levar adeante, veendo em sua voontade tantas ajudas pera ello prestes que lhe pareceo ligeira cousa toda Castella seer sua em pouco tempo. (Lopes, 2004: 91)

É, portanto, nesse âmbito que se enquadra o relato das alianças estratégicas que D. Fernando estabelece com o rei de Granada (cap. XXVI) e com o de Aragão (cap. XXIX), ao mesmo tempo que avança sobre a Galiza (cap. XXX), onde conhece João Fernandez Andeiro, o que logo, e pela primeira vez, o cronista, em tom preditivo, muito lamenta;<sup>7</sup> entretanto, D. Henrique toma Braga (cap. XXXIII) e cerca Guimarães (cap. XXXV). Para além de relatar os confrontos e as batalhas locais, que nunca põem frente a frente os dois reis, o cronista regista também os vitupérios que as gentes do reino iam produzindo sobre as atitudes do monarca (cap. XXXVI), opção que se coaduna com as alusões condenatórias contidas no Prólogo. Há ainda lugar para brevíssimas “estórias” particulares, como a do roubo de Gil Fernandes (cap. XXXVII), cujo cunho novelesco, pitoresco e, até, cómico introduz alguma descontração na narrativa, quebrando a eventual monotonia da elaboração historiográfica, ou a da trágica e patética morte dos filhos de Afonso Lopez de Texeda (cap. XLI). Esta variação de tonalidade acentuar-se-á ainda mais com o encaixe nesta primeira sequência temática da história do malogrado acordo de casamento de D. Fernando com a infanta D. Leonor de Aragão (caps. XLVII-LI).

Por fim, o cronista caracteriza demoradamente o conteúdo do tratado de Alcoutim que põe fim à guerra entre os monarcas, explicando

7 “E porque ainda em Galliza algũus logares nom tinham sua voz, hordenou el-rrei d’hir allá por rreecer logares que sse lhe davom e assessegar a terra que estava por elle e cobrar da outra a mais que podesse; mas sua hida foi de tall guisa que mais sua honrra fora nom hir allá d’essa vegada” (Lopes, 2004: 102).

como D. Fernando renunciou à sua pretensão político-territorial (cap. LII) e como o rei de Aragão recebeu mal o seu conteúdo, já que o mesmo também pressupunha o casamento do rei português com a infanta D. Leonor de Castela (cap. LIV). Termina, assim, o primeiro bloco sequencial da matéria régia portuguesa, que afinal explorou apenas uma só vertente da História do reinado fernandino, aliás temporalmente confinada a cerca de três escassos anos (1369-1371). Na visão do cronista, o balanço é bastante negativo; e não se furta a deixá-lo bem claro:

Dous grandes malles rrecebeo o rreino por esta guerra que el-rrei dom Fernando com el-rrei dom Henrique começou, de que os poboos depois tiverom grande sentido: o primeiro, gastamento em grande cantidade d'ouro e prata que antiigamente pellos rreis fora entesourado, do quall, por aazo d'ella, foi a Aragon levada mui gram soma d'ouro, como já teendes ouvido; o segundo, isso meesmo foi gasto de muita multidom de prata por a mudança das moedas que el-rrei fez por satisfazer aas grandes despesas dos soldos e pagas das cousas necessarias aa guerra; per cujo aazo montarom as cousas depois em tamanhos e tam desarrazoados preços que conveo a el-rrei e foi forçado de poer sobre todas almotaçaria e mudar o vallor que aa primeira posera em taaes moedas. (Lopes, 2004: 187)

2. Ora, é nesse ponto da narrativa que, introduzindo uma inflexão temática, se incrusta um novo segmento narrativo (caps. LVII-LXV), que tem por assunto o enamoramento do rei por Leonor Teles (Ferreira, 2001: 247-262). A sua contextura inicial é explicativamente genealógica (cap. LVII), determinando-se quer a ascendência e o estado de casada da futura rainha, quer o relevo para o processo de sua irmã Maria Teles, que, como veremos, também há de protagonizar um dos mais importantes momentos da construção romanesca da

*Crónica*; logo a seguir, o enfoque passa a ser colocado na beleza de Leonor, «louçãa e aposta e de boom corpo» e de «fremosas feições e graça» (Lopes, 2004: 199), e na indomável paixão de D. Fernando, que «d'esta se começou de namorar maravilhosamente», «ferido assi do amor d'ella, em que seu coração de todo era posto, de dia em dia se acrescentava mais sua chagua», «preso do amor d'ella» (Lopes, 2004: 199-200), aludindo-se mesmo à consumação discreta do casamento.<sup>8</sup>

Efetua depois o cronista a análise das complexas consequências deste matrimónio, tanto a nível político-diplomático (caps. LVIII-LIX) como no plano da reação profundamente contrária das gentes portuguesas (caps. LX-LXIV), pois «desprougue muito a todollos da terra da maneira que el-rrei em esto teve, e nom soamente aos grandes e fidallgos que amavom seu serviço e honrra, mas ainda ao comũu poboo que d'isto teve gram sentimento» (Lopes, 2004: 209). A sequência termina com um célebre capítulo descritivo da beleza ímpar de Leonor Teles e dos muitos benefícios que concedeu aos seus familiares, em muitos casos através da promoção de casamentos, o que o cronista assegura ser resultado de uma estratégia inteligente mas condenavelmente calculista (cap. LXV).<sup>9</sup> Mais do que eminentemente cronístico, até porque em momento algum nele se inscreve uma qualquer nota de carácter cronológico ou temporal, este segmento, coeso e coerente, confirma a capacidade do cronista em desenhar retratos que rapidamente se tornam construções psicológicas de grande finura, o que se pode vislumbrar quer em relação a D. Fernando, quer, com maior acuidade, a D. Leonor Teles e ao seu séquito mais direto:

8 “E certefica-sse que ante que el-rrei dormisse com ella, primeiro a rrecebeo por molher, presente sua irmãa e outros que esta cousa traziam callada” (Lopes, 2004: 201).

9 “E fez muitos outros casamentos e acrescentamentos em muitos fidallgos e grandes do reino, por lhe averem todos boom desejo e nom cahir em sua mall-querença” (Lopes, 2004: 229).

Era muito graada e liberall a quaaesquer que lhe pediam, entanto que nunca a ella chegou pessoa por lhe demandar mercee que d'ant'ella partisse com vãa esperança. Era ainda de muita esmolla e muito caridosa a todos, mas quanto fazia todo danava, depois que conhecerom n'ella que era lavrador de Venus e criada em sua corte; e fallando os malldizentes prasmavom-na dizendo que todallas criadas d'aquella senhora se fingem sempre muito amaviosas, portanto que o manto da caridade que mostram seja cobertura de seus desonestos feitos. (Lopes, 2004: 229-230)

3. Terminada a exploração diegética dos acontecimentos relativos ao enamoramento e ao casamento do rei com Leonor Teles, enredo que Trevisan problematizou (2014), inicia-se na *Crónica* um terceiro núcleo diegético de matéria fernandina, que, pela segunda vez, recai no tema da guerra com Castela (1372-1373), já que entretanto se declara nova contenda entre D. Fernando e D. Henrique (caps. LXVI-LXXXIV). A imagem de um exército muito desorganizado e depauperado e de um comando frágil, que permite ao rei de Castela cercar facilmente Lisboa, perpassa todo o discurso cronístico, não sendo poucas as pequenas escaramuças que portugueses e castelhanos vão travando, sem que alguma vez os reis intervenham diretamente. O quadro patético do cerco é todo ele objeto de um processo de intensificação literária de cunho dramático e comocional, que bem dá conta da míngua dos cercados, em claro contraste com a abundância externa:

ca as gentes eram tantas dentro, assi da cidade come do termo, que parecia multidom de muito gaado em pequeno currall, de guisa que secavom de augua o chafariz d'el-rrei, que he hũa mui grande e mui freiosa fonte, abastada de grande avondança d'augua que continuamente corre; e ante saham fora, quando viiam tempo aazado, a buscar augua em outras fontes, posto que fosse com grande seu periigo. (Lopes, 2004: 276-277)

Todavia, o assalto final não se consuma, até porque, por intervenção papal, os reis estabelecem novo acordo de paz (caps. LXII-LXIV). O termo desta contenda não porá, contudo, fim às rivalidades entre os dois reinos ibéricos, que por mais uma vez nesta *Crónica* hão de cativar a pena de Fernão Lopes, que logo o antecipa nos capítulos seguintes (LXXXVII-LXXXVIII).<sup>10</sup>

Passa então a *Crónica* a centrar-se em aspetos diversificados mas mais diretamente relacionados com as muitas disposições administrativas régias, que dão corpo a alguns – longos e pormenorizados – capítulos, nomeadamente sobre o reforço das muralhas das cidades (cap. LXXXVIII), a necessidade de incrementar o aproveitamento agrícola das terras (cap. LXXXIX), os benefícios concedidos a quem se dedicasse à atividade comercial por via marítima (cap. XC) ou a criação da célebre “Companhia das Naus” (cap. XCI), o que, apesar de tudo, o cronista entende não passar de matéria lateral «ao feito dos rreis» (Lopes, 2004: 325). São também assuntos desse ponto da *Crónica* o equilíbrio de forças entre Portugal, Castela e Aragão (caps. XCII-XCIII e XCVII) e os acordos diplomáticos para o casamento entre alguns infantes e infantas oriundos dos três reinos (caps. XCIV-XCVI). Entretanto, e de forma extremamente abreviada, o texto abarcou genericamente os principais acontecimentos dos anos de 1373-1377, confessando Fernão Lopes

10 “Nom seguio el-rrei dom Fernando, depois que teve esta paz firmada por sempre, o dito do profeta Isayas n'aquell logar honde disse que fariam das espadas sachos e das lanças podadeiras e que nom alçaria gente contra gente mais espada, nem husariam de lidar: mas come quem novamente espera d'aver guerra grande, logo como foram despachadas estas cousas que avees ouvidas, estando ell em-na cidade d'Evora, mandou por todo seu rreino fazer novas apurações de todollos moradores em elle e mudar as armas que d'ante tiinham per outra nova maneira que sse entom começou de costumar. [...] Muitas hordenações outras hordenou el-rrei em este anno por defensom e percebimento de seu rreino, como sse logo ouvesse de entrar em guerra” (Lopes, 2004: 303 e 305).

logo de seguida que, por ausência de matéria e conveniência de organização, vai interromper o relato das “coisas” de D. Fernando para falar, como havia prometido na *Crónica de D. Pedro*, do infante D. João, irmão do rei.

Ora, o encaixe narrativo desta matéria vai constituir um dos mais importantes momentos de registo romanesco do texto. Constituindo o episódio uma clara pausa na progressão da diegese, mas contribuindo para suscitar uma vez mais na *Crónica* uma variedade de tons, ambientes e motivos, ele é um dos bons exemplos da capacidade de Fernão Lopes para dispor teatralmente pequenas “estórias” e para aí exercitar a superior qualidade literária da sua escrita, que tão bem dá corpo a uma invulgar construção de figuras. Organizando-se em nove capítulos sequenciais que desenvolvem uma intriga, começa com uma caracterização encomiástica direta do infante, qual “prólogo” sobre as bondades físicas e morais da personagem (cap. XCVIII);<sup>11</sup> a par desse retrato e da acumulação direta de características, soma-lhe logo o cronista dois exemplos acionais de caça, que confirmam a bravura e a coragem do infante (cap. XCIX).

De imediato é introduzido o tema do seu enamoramento por Maria Teles (cap. C), irmã viúva de D. Leonor, mas ainda nova, formosa e de grande carácter, «muito sesuda e corda e discreta e bem guardada» (Lopes, 2004: 356). A entrevista noturna no quarto de Maria mostra à evidência a agudeza do cronista na captação genial da

11 “Este iffante dom Joham era muito iguall homem em corpo e em geesto, bem composto em parecer e feiçoões e comprido de muitas boas manhas, muito mesurado e paação, agasalhador de muitos fidallgos do rreino e estrangeiros, e muito graado e prestador a quallquer que em elle catasse cobro, dando-lhes cavallos e mullas e armas e vestidos e dinheiros e aves e alaãos e quaaesquer outras cousas que em seu poder fosse de dar” (Lopes, 2004: 347-348).

psicologia humana, pondo em relevo metafórico o eterno confronto entre a sensibilidade feminina –

«Pois, senhor, rrazom vos parecia a vós hũa dona tall como eu que-  
 verde-lla vós desonrrar d’esta guisa, como se fosse hũa molher refece?  
 Em verdade, senhor, parece-me que soamente pollo divedo que eu ei  
 com a iffante vossa sobrinha o nom deveeres vós de cometer: e sabeo  
 que eu soom de vós muito queixosa por isto. E portanto vos fiz aqui  
 vñir por vo-llo dizer aa minha voontade; ca me parece, se vo-llo per  
 outrem mandara dizer, que nom fora minha voontade desabafada; ca  
 asaz d’empacho ouverees vós d’aver, mandardes-me demandar como  
 se eu fosse hũa dona de mui maa fama». E em rrazoando esto mostrava  
 queixume e que quiria chorar, que aas molheres he ligeiro de fazer,  
 dizendo que sse fosse muito em boa ora per hu vehera, que pero lhe  
 parecesse que estava soo, que acompanhada siia mais preto do que el  
 cuidava. (Lopes, 2004: 358)

– e o irrefreável desejo masculino –

O iffante, cercado de querer e voontade d’aquel desejo que todo siso e  
 estado poõe adeparte, outorgava quanto ella dizia [...]. O iffante, preso  
 per maginaçom e posto mui firme so jugo do amor, per congeitura das  
 cousas que viia tiinha em gram preço e desejava muito as que nom  
 pareciam; em tanto que o fogo da bem-querença, aceso em dobrada  
 quantidade, lhe fazia semelhar aquel pouco d’espazo que fallavom hũa  
 mui perlongada noite. (Lopes, 2004: 358-359)

–, para, por fim, ainda que contidamente, admitir a irremediável con-  
 sumação física do amor:

Entom, querendo acabar o aazo o que a voontade começara, concor-  
 dadom seus prazivees desejos, outorgando el que a rreceberia e averia

por sua molher; e foi assi de feito que a rrecebeo logo presente Alvaro d'Antes e outros de que muito fiavom; os quaaes se logo forom e el ficou hi: e satisfazendo hũu ao desejo do outro, el se partio ledto, sem ella ficar triste, muito cedo ante manhã, o mais afastado de fama que se fazer pôde. (Lopes, 2004: 359)

Diz o cronista que por «peçonha da enveja» e por receio de ver «sua irmã bem-quiste de todos e o iffante dom Joham amado dos poboos e dos fidallgos tanto como el-rrei» e que «rreinaria o iffante dom Joham e sua irmã seeria rrainha», ficando «ella fora do senhorio e rreinado» (Lopes, 2004: 361-362), Leonor Teles urdiu uma teia a que o infante sucumbiu, acreditando ser possível um casamento com a infanta D. Beatriz, a herdeira do trono, desde que, entretanto, Maria morresse. O típico *crescendo* do pressentimento trágico da morte, neste caso veiculado em primeiro lugar através da desconfiança do filho de Maria (cap. CII) e depois pelo súbito irromper da alvorada que interrompe a serenidade do sono de uma calma noite (cap. CIII), desemboca na completa surpresa da irmã da rainha, que, seminua, experimenta, na sua quase lírica fragilidade feminina, a brutalidade do infante:

Entom deu hũua gram tirada pella ponta da collcha e derribou-a em terra, e parte do seu mui alvo corpo foi descuberto, em vista dos que eram presentes, em tanto que os mais d'elles em que mesura e boa vergonça avia se alongarom de tall vista que lhes era doorosa de veer, e nom sse podiam teer de lagrimas e salluços, como sse fosse madre de cada hũu d'elles; e em aquell derribar que o iffante fez, lhe deu com o bulhom que lhe dera seu irmão d'ella per antre ho ombro e os peitos, acerca do coração; e ella deu hũas altas vozes mui dooridas dizendo: «Madre de Deus, acorre-me e ave mercee d'esta minha alma»; e em tirando o bulhom d'ella, lhe deu outra ferida pellas verilhas; e ella

levantou outra voz e disse: «Jesu filho da Virgem, acurre-me»; e esta foi sua postumeira pallavra, dando o sprito, e bofando muito sangue d'ella. (Lopes, 2004: 372)

A profunda sensorialidade da cena é indesmentível. Ao cromatismo que o quadro imprime, com a sugestão da sobreposição do vermelho do sangue sobre a sensual brancura da desnudada pele de Maria, soma-se a brutalidade do assassinato, com uma arma oferecida pelo irmão da vítima e que mais facilmente se adequaria à cena de caça já amplamente descrita (cap. XCIX); por outro lado, o tom emotivo e comocional das falas femininas, profundamente impregnadas de um lirismo exortativo e quase penitencial, que contrasta com o silêncio frio e impiedoso do infante, sugestiona claramente a automática e afetiva compreensão do leitor pelo sofrimento da personagem feminina, na mesma medida em que interrompe qualquer empatia com um dos herdeiros naturais da Coroa portuguesa, facto que, do ponto de vista ideológico, muito interessaria realçar ao cronista. Finalmente, a utilização de um vasto arsenal retórico, de que há a destacar a hipérbole, a comparação e a aliteração, e da deliberada anteposição do adjetivo ao referente ou das duplicações substantivas, bem como das sugestões imagéticas, confirma como à (re)ficcionalização daquela matéria corresponde uma também adequada e filigranada estilização.

Perdoado e reintegrado depois na Corte pelos reis (cap. CIV), o infante procura que a rainha realize a promessa de casamento com D. Beatriz, o que nunca vem a acontecer (cap. CV), antes se vendo constrangido por um difícil exílio em Castela que o leva a muito se arrepender da sua decisão (caps. CV-CVI). Cumprindo, pois, tanto a obrigação cronística a que há muito se tinha comprometido com o leitor, como o papel de um cronista-narrador que não enjeita uma incursão por outros terrenos que não os exclusivamente historiográf-

ficos, Fernão Lopes confirma os seus dotes de *escritor* e, sobretudo, mostra-se como invulgar *esteta*, aspeto de que, consigo, o género cronístico tanto pôde usufruir, determinando certamente um modelo com larga fortuna.

4. Retoma entretanto a *Crónica* a sua preocupação eminentemente historiográfica, explicando, primeiro, com pormenor, o grande Cisma do Ocidente, na complexa eleição, em 1378, do papa Urbano VI (cap. CVII) e na posterior cisão de Avinhão, consumada com a designação paralela de Clemente VII (caps. CVIII-CIX), e, depois, as circunstâncias do falecimento de D. Henrique de Castela e da consequente subida ao trono de seu filho, D. João (caps. CX-CXIII). Compreende-se que, a pretexto de se enquadrar no tempo histórico abarcado, o cronista realce a problemática cisão na Igreja romana, já que ela em muito lhe permitirá, depois, explorar e desenvolver, numa perspetiva que é tanto ideológica como estética, esse filão temático.

A partir daqui gera-se nova e longa sequência narrativa, pela terceira vez em torno da guerra (1380-1382), desta feita ainda mais inexplicável e inconclusiva, entre Portugal e Castela (caps. CXIV-CLVI), em que também intervêm os ingleses, como aliados de D. Fernando. É uma pulsão quase indómita e voraz de vingança, especialmente induzida pelos danos infligidos durante o último cerco de Lisboa, que, no dizer de Lopes, motiva o rei contra D. João I de Castela (que, para ele, é mais o filho de D. Henrique do que o rei dos castelhanos), pese embora o parecer contrário dos seus conselheiros mais próximos, que não compreendem nem aceitam o desrespeito régio dos tratados entretanto firmados com Castela (cap. CXIV); data também desse momento o enamoramento do Conde Andeiro por Leonor Teles, que acontece por, como que trágica e paradoxalmente, o rei o ter mandado regressar a Portugal para com ele tratar da referida aliança com os ingleses (cap. CXV) (Ferreira, 2001).

O relato tipicamente cronístico das primeiras escaramuças ocupa largo destaque no início da sequência narrativa (caps. CXVI-CXIX), nela entrando em cena, pela primeira vez na *Crónica*, Nun'Álvares Pereira (caps. CXX-CXXIII e CLI). Todavia, os confrontos iniciais (caps. CXXIV-CXXV) começam por ser desastrosos para D. Fernando, redundando em autênticas derrotas bélicas, éticas e financeiras (cap. CXXVI), que só o posterior auxílio dos ingleses (caps. CXXVIII, CXXXIII) – destemidamente caracterizados pelo cronista como bárbaros e mercenários (cap. CXXXII)<sup>12</sup> – e o crescente empenho exemplar e quase heroico da família dos Pereiras (caps. CXXXVI-CXXXVIII) e do Mestre de Avis (cap. CXLIX) ajudarão a inverter, se bem que não completamente (cap. CXXXV). Ainda assim, enfatiza o cronista o facto de a aliança com os ingleses implicar, entre muitas outras contrapartidas, a imposição ao rei da adesão ao papado de Urbano VI, o que parece agradar a Fernão Lopes, até porque, no plano *de facto*, essa opção acabaria por deixar o rei castelhano quase isolado no apoio a Clemente VII (cap. CXXX), aspeto que será amplamente explorado ideológica e literariamente na *Crónica de D. João I*. E até o suposto derradeiro confronto régio

12 “Hũa vez chegarom algũus d’elles a casa d’hũu homem que chamavom Joham Vicente, jazendo de noite na cama com sua molher e hũu seu filho pequeno que ainda era de mama, e baterom aa porta que lhe abrisse; e ell com temor nom ousou de o fazer, e elles britarom a porta e entrarom dentro e começaram de ferir o marido; a madre com temor d’elles pôs a criança ante ssi polla nom ferirem, e nos braços d’ella a cortarom per meyo com hũa espada, que era cruell cousa de veer a todos; e tomarom aquell menino assi morto e levarom-no a ell-rrei aos paços em hũu tavolleiro, mostrando-lhe tall cruellidade como aquella; [...] Outros chegarom acima de Loures por rroubar hũa aldeia que he hi acerca; e em-na rroubando, matarom tres homêes; e assi rroubavom e matavom e destruhiam mantiimentos que muitas vezes mais era o dano que faziam que aquello que gastavom em comer; que tall avia hi, se avia voontade de comer hũa língua de vaca, matava a vaca e tirava-lhe a língua e leixava a vaca perder; e assi faziam ao vinho e a outras cousas” (Lopes, 2004: 466-467).

acaba por não se dar, em vista da não comparência do rei castelhano (caps. CLII-CLIII), o que favorece o estabelecimento de um novo tratado de paz (caps. CLIV-CLV), sem que, na visão da crónica, o monarca português alguma vez tenha conseguido atingir qualquer um dos seus nunca bem declarados intentos.

O cronista foi, portanto, dispondo toda a sequência em dois planos distintos mas complementares: por um lado, as forças que quotidianamente defendem ou atacam a soberania do solo e que experimentam as dificuldades mais diretas da peleja; por outro, e na retaguarda, D. Fernando e D. João de Castela, que nunca se confrontam nem verdadeiramente lideram presencialmente a contenda. Tal estratégia de (re)construção distanciada da História, que também traduz uma posição ideológica muito marcada do “narrador” e que se resume a uma espécie de incompreensão pela insensatez da declaração fernandina de guerra, conjuga-se ainda com a introdução de uma longa pausa na progressão do conto, que tanto lhe permite uma vez mais tomar posição sobre os factos como ir diversificando em termos de espaço, de protagonistas e de motivos a *Crónica*, assim em muito contribuindo para acentuar o ecletismo temático e de registos do texto, embora dentro da convencional tipologia da crónica “régia”. Trata-se do encaixe da “estória” lateral da prisão do Mestre de Avis e de Gonçalo Vasques d’Azevedo, a ordens – manipuladas por Leonor Teles – do rei, e a propósito de uma sua infundada participação no ainda apenas suposto boato público da ligação amorosa entre a rainha e o conde Andeiro (caps. CXXXIX-CXLVII).

5. A parte final da *Crónica* foca três assuntos muito específicos, um longa e minuciosamente escalpelizado – a morte da rainha D. Leonor de Castela, que origina a possibilidade, logo concretizada, de um casamento do rei de Castela com a infanta D. Beatriz, herdeira do trono português (caps. CLVII-CLXX) – e dois

mais sucintamente registados – a doença e consequente morte de D. Fernando (caps. CLXXI-CLXXII) e o início da regência da rainha, que enfrenta o desgoverno, a penúria e a desconfiança do reino, particularmente dos habitantes de Lisboa, Santarém e Elvas (caps. CLXXIII-CLXXVIII), como que espoletando o que será objeto de tratamento historiográfico na Primeira Parte da *Crónica de D. João I*. Como se vê, não termina a crónica com a morte do monarca, o que não chega a constituir um verdadeiro desvio à norma do género cronístico, até porque o último dos seus capítulos é dedicado às suas exéquias.

Na sua desenvoltura historiográfica e estética, a prosa da *Crónica de D. Fernando* representa um salto qualitativo em relação ao texto precedente. Seja por via de uma estrutura narrativa mais lata, mais documentada e mais variada, seja por virtude de um manuseamento mais sólido dos assuntos que constituem a matéria que dá corpo à diegese, com importantes reflexos na modelização das personagens – tornando a figuração, como evidencia Carlos Reis, «dinâmica, gradual e complexa» (2018: 166) –, a *Crónica* vai progressivamente afinando o iniludível equilíbrio entre a busca da verdade e a abrangência literária da modalidade “régia”, num contínuo processo de aperfeiçoamento que mostra já o cronista na quase plenitude das suas capacidades de *esteta* e de *artífice* da escrita. E a própria profundidade dos pormenores, tão explicativos quanto literariamente fecundos, faz esquecer completamente a necessidade de recuar de forma sistemática às obscuras origens ou às causas mais remotas dos factos, estratégia que fora tão cara à crónica “geral”, preferindo-se agora o enfoque na centralidade do que é atual, dentro dos limites do reino e do reinado, ainda que, como demonstrou Fernández Gallardo (2012), também num quadro hispânico mais global.

Se a *Crónica de Portugal de 1419* fazia adivinhar essa evolução, a Fernão Lopes se fica a dever a sua definitiva consolidação, num

caminho de larga abertura às potencialidades de uma expressividade estético-literária que não conhecerá, na Idade Média europeia e no plano cronístico, muitos outros cultores cujo nível seja idêntico. Prosador inconfundível, com um sentido rítmico único, Fernão Lopes redefine os principais contornos do género cronístico e demonstra que era possível fazê-lo sem pôr em causa os seus traços fundacionais específicos.

#### REFERÊNCIAS

- BEAU, Albin Eduard (1959). “Os elementos panegíricos nas crónicas de Fernão Lopes”, in *Estudos*. Vol. I. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 41-61.
- DIONÍSIO, João (1993). “A Leitura como Diálogo. I. *Crónica de D. Fernando*”, in Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (orgs.), *Literatura Medieval*. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Vol. III. Lisboa: Edições Cosmos. 141-145.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis (2012). “La *Crónica de D. Fernando* de Fernão Lopes: una perspectiva hispánica”, in Antonia Martínez Pérez e Ana Luisa Baquero Escudero (eds.), *Estudios de Literatura Medieval: 25 años de la AHLM*. Murcia: Universidad de Murcia. 379-388.
- Ferreira, Isabel Sabido (2001). “«desordenada afeição e bem quemça». Sobre a intriga amorosa em Fernão Lopes”, in António Branco (coord.), *Figura*. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Faro: Universidade do Algarve. 247-262.
- FIGUEIREDO, Albano António Cabral (2005). *A crónica medieval portuguesa. Gênese e evolução de um género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- LOPES, Fernão (2004). *Crónica de D. Fernando*. Edição crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi. 2.<sup>a</sup> ed., revista. Lisboa: I.N.-C.M.

- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- TREVISAN, Mariana Bonat (2014). “D. Pedro I & D. Inês de Castro, D. Fernando & D. Leonor Teles: Os contra-modelos conjugais da cronística legitimadora de Avis (Portugal, Século XV)”. *De Medio Aevo*, 5 (1): 43-66.

## RUBEN A.: UM PREITO A MIGUEL TORGA (DIÁLOGOS EPISTOLARES)

RUBEN A.: A HOMAGE TO MIGUEL TORGA  
(EPISTOLARY DIALOGUES)

*Ana Maria Machado*

Centro de Literatura Portuguesa  
Universidade de Coimbra

### RESUMO

A correspondência entre Ruben A. e Miguel Torga, dos anos 1949 a 1973, revela duas personalidades antagónicas unidas pelo espaço literário. Leitores ávidos um do outro, Ruben A. empenha-se na internacionalização do escritor que a sua geração cultuava e recorda-o na sua autobiografia, enquanto Torga testemunha a novidade do cosmopolita e deixa-se surpreender com a inventividade rubeniana. Ao nível da receção e da sociologia literárias, esta relação dialógica ilustra dificuldades, incompreensões, censuras, deslumbramentos, inovações de duas décadas do universo literário português.

*Palavras-chave:* Ruben A., Miguel Torga, epistolografia, autobiografia, receção literária

### ABSTRACT

The correspondence between Ruben A. and Miguel Torga, from 1949 to 1973, shows two antagonistic personalities united by a literary space. Avid readers of each other's work, Ruben A. strives for the internationalization of the writer his generation worshiped and makes reference to Miguel Torga in his autobiography, while Torga highlights the novelty of Ruben A.'s cosmopolitanism and is enthralled by his creativity. In terms of literary reception and sociology, this dialogical relationship illustrates the difficul-

ties, misunderstandings, censorship, fascination and innovation of two decades of the Portuguese literary universe.

*Keywords:* Ruben A., Miguel Torga, epistolography, autobiography, literary reception

A relação literária entre Miguel Torga (1907-1995) e Ruben A. (1920-1975) e o preito que este votou ao poeta de Coimbra conhecia-se pelos escritos autobiográficos do inventivo Ruben A. e pela pungente nota diarística com que Torga assinala a morte do amigo. “No contudo” – para usar uma locução cara à inventividade rubeniana –, a correspondência particular dos dois autores atesta bem a receção das respetivas obras: no caso de Torga, em Portugal, no estrangeiro e na visão particular de Ruben Andresen Leitão, o nome do homem por trás do artista que tal como o escritor venerado também assina as cartas com o pseudónimo literário; em relação a Ruben, lemos as impressões de Torga em permanente suspensão perante o arrojo verbal e criativo do amigo.

Enquanto monólogos a dois (Mathias, 2019), as cartas privadas trocadas entre Miguel Torga e Ruben A. são determinadas pelo pacto epistolar, ou seja, pelo pedido de resposta de um leitor concreto, pertencente ao mundo do correspondente (Altman, 1982). Elas testemunham essencialmente as relações ditadas pelo ofício dos dois escritores, embora pontualmente reflitam sobre amarguras provocadas por incompreensões ou censuras alheias e, como é próprio deste tipo de correspondência, nela se assiste ao adensamento de vínculos recíprocos alicerçados numa progressiva relação de confiança (Gastaud, 2017). Abordando sobretudo as respetivas obras literárias, estas cartas ilustram bem o tipo de relação dialógica que Andrée Rocha viu entre o remetente da carta e o seu destinatário: “o autor da

carta implica outrem no momento em que se lhe sentiu, de qualquer modo, ligado” (Rocha, 1965: 16). De facto, as cartas concentram-se justamente numa implicação que consiste no denominador comum entre os autores: a sua escrita. É ela que os une e é da vida literária que se alimentam.

Enquanto objetos simultaneamente biográficos (Gastaud, 2017) e autobiográficos (Lejeune, 2008; Gusdorf, 1991), as cartas documentam fragmentos da existência dos escritores acrescidos da visão pessoal que têm sobre a matéria literária. Além disso, e tal como nota Georges Gusdorf (1991) em *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, ao contrário do diário ou da autobiografia, escritas para o próprio eu, na carta, a relação com o Outro é determinante e a personalidade do destinatário irradia todo o discurso. Por esta razão, Janet Altman (1982) recorda que a carta também não é um produto de conceção imaculada, como a autobiografia, mas antes o resultado da união entre escritor e leitor, uma ligação particularmente prenhe quando, como é o caso, a correspondência não é amputada, ou seja, quando é possível acompanhar o diálogo entre os dois intervenientes (Mathias, 2017).

É, pois, natural que o conhecimento das cartas privadas entre Miguel Torga e Ruben A. contribua para um melhor conhecimento da realidade humana e social que os rodeou, veiculando perspectivas múltiplas sobre a receção literária das suas obras e ilustrando afinidades tão inesperadas quão diversos foram os perfis de um e de outro – telúrico e reservado, o trasmontano, e cosmopolita e extrovertido, o lisboeta, com a devida ressalva pelas simplificações redutoras.

No diálogo epistolar que entre os dois autores se desenvolve, não é só Ruben A. quem expõe o modo como as obras do escritor de Coimbra o atingem, numa receção estética e afetiva que traduz numa linguagem cujo concretismo e imaginação são comuns à sua escrita ficcional. Também Miguel Torga manifesta o seu interesse e admi-

ração, entre encomiástica e surpreendida, visto o teor invulgar do universo e da escrita rubeniana.

As fontes para o estudo destas afinidades literárias encontram-se sobretudo na obra autobiográfica de Ruben A., nomeadamente no segundo volume de *Páginas*, de 1950, no segundo volume de *O mundo à minha procura*, publicado em 1966, e nas cartas trocadas entre os dois autores que, recentemente, começaram a ser publicadas (Sousa, 2018; Machado, 2019).

No espólio de Ruben A., à guarda da Biblioteca Nacional, conservam-se 5 cartões, 4 postais, 1 telegrama e 34 cartas (E35, caixa 44) que Miguel Torga dirigiu a Ruben A. entre 1949 e 1973, provenientes de Coimbra e de S. Martinho de Anta; e 8 cartas datilografadas que Ruben A. emite de Lisboa para Miguel Torga, entre 1962-1970 (E35, caixa 12). No espólio da Casa-Museu Miguel Torga, encontram-se 7 cartas que Ruben A. lhe dirigiu, seis das quais são comuns ao espólio de Ruben A. Finalmente, o espólio particular de Torga, propriedade de Clara Rocha, filha do autor, contém outras seis cartas da década de 50, uma das quais editada no volume 197 da revista *Colóquio Letras* (2018). Como se infere deste *corpus*, e como se de linhas literárias paralelas (Mathias, 2019) se tratasse, o fascínio que Torga exerce em Ruben extravasa o domínio das cartas, expandindo-se na autobiografia e na diarística, e também, conforme nota Carlos Mendes de Sousa, nas conversas com os amigos, como se lê, por exemplo, na carta do diplomata e crítico brasileiro Álvaro Lins a Miguel Torga, datada de 23 de outubro de 1957: “O seu amigo e admirador Ruben A. Leitão raro é o dia em que não me fala na sua pessoa” (Sousa, 2018: 121).

Já no universo textual de Torga, as referências a Ruben A. limitam-se às cartas pessoais e a uma entrada no *Diário XII*, por ocasião da morte de Ruben, em 20 de setembro de 1975. Ainda assim, como se verá, a sua correspondência com Ruben A. fica marcada por cartas

de agradecimento e gratidão, sempre acompanhadas por comentários detalhados e assombrados sobre a originalidade da obra.

Para a compreensão destas afinidades eletivas entre escritores de perfil tão contrário, numa primeira parte aborda-se a receção de Torga por Ruben A. e, num segundo momento, a de Ruben A. por Torga. Em função da relevância do conteúdo e da expressividade da linguagem, em ambas as situações se optou por dar voz às cartas, no intuito de transmitir fielmente a dimensão da receção e da vida literárias que correspondência, autobiografia e diários testemunham por vias paralelas.

1. Segundo Eduardo Lourenço (1959: 270), Ruben A. não teve “mais futuro literário que um passado ainda não inteiramente digerido pela ficção nacional sempre acolhedora para as audácias falsas ou verdadeiras da estranha, mas pouco sensível para a dos inconformistas nacionais.” Bem disse e, aparentemente, melhor profetizou. Tanto pior.

Esta desatenção, que ainda hoje persiste, não comprometeu a sua generosidade humana e intelectual como se verá na extrema dedicação a Miguel Torga, feliz dádiva da sua passagem por Coimbra entre os anos 42 a 46 do século XX.<sup>1</sup>

Curiosamente, o primeiro encontro entre Ruben e Torga é assinalado por uma coincidência do destino. Perante o desconforto da casa de hóspedes que Ruben veio habitar em novembro de 92, na Rua de Santa Teresa, n.º 3, a ideia da república é a proposta que logo assoma. A mudança foi rápida e, no dia 10 de novembro, está a escrever a seus pais do novo «reino de fantasia», a república que acabara de criar com o nome mítico de Babaou, o título de um filme surrealista de Salvador Dalí.

1 Sobre os anos de Coimbra, v. Machado, 2017.

Justamente o que há de interessante neste novo espaço é a referência que, no segundo volume da autobiografia *O mundo à minha procura*, se faz à nova localização: “Alugámos um magnífico andar no Largo de Santana, 16, por cima do Senhor Ventura do Torga.” (A., 1993: 186). Trata-se, evidentemente, de um dos muitos casos de recomposição autobiográfica que Ruben A. opera sobre o seu passado, uma vez que, em 1942, a data da mudança a que se referem as cartas e a autobiografia, o autor não poderia conhecer as aventuras do pícaro torguiano, cuja primeira edição vem a lume apenas no ano seguinte (uma segunda edição será publicada em 1985). Não sendo esta, em termos de tempo da escrita, a mais remota referência de Ruben a Torga, é, todavia, aquela que se reporta a uma data mais recuada.

No mesmo volume da autobiografia, descreve-se o momento em que o então estudante avista, pela primeira vez, o reputado escritor. A introduzir a cena, Ruben sumaria a sua veneração e traça o retrato do autor. O encontro foi impressionante, o mesmo ocorrendo com a referência à receção digestiva da obra.<sup>2</sup> A reação a esta descrição virá em carta de Torga, de 12 de dezembro de 1966, quando Miguel Torga dá conta da sua leitura do segundo volume da autobiografia de Ruben:

Das [páginas] que me dedica, não falo. Que poderia dizer-lhe? Que os meus olhos são verdes, ao contrário do que afirma? O que importa é o que vem depois do retrato físico, e para esse rosário de generosidades só vejo uma saída airosa: o velho “amen” dos orantes. Sim, Deus queira que tudo quanto afirma seja verdade.<sup>3</sup>

2 Cf.: A., 1993: 216.

3 V. edição da carta em Machado, 2019: 64.

O conhecimento presencial do escritor dar-se-á bem mais tarde, em 1950, já Ruben era leitor de Português no King's College, e fora precedido de uma troca epistolar, conforme se deduz das duas cartas conservadas, a começar por uma longa carta de Miguel Torga, de Coimbra, 20 de junho de 1949. Num tom ainda bastante formal, o autor autoriza a encenação da peça *Mar* que escrevera em 1947:

Em resposta à sua amável carta, venho comunicar-lhe que o autorizo a representar a minha peça MAR, aí em Londres e em todas as cidades de que me fala. Quanto a direitos de autor, compreendo perfeitamente que lhe seja difícil pagá-los, e uma vez que não pode ser, pronto, fica mesmo assim. A peça foi representada pelo Teatro dos Estudantes de Lisboa, com bastante sucesso. Oxalá que os estudantes de Londres sejam também felizes com a escolha do texto, já que o foram com a escolha do ensaiador.

Agradeço-lhe muito não só a lembrança do meu nome, mas também a gentileza da oferta da sua casa. É um velho desejo meu conhecer a Inglaterra, mas infelizmente não me tem sido possível realizá-lo. Pode ser que estimulado pelo seu convite me resolva.<sup>4</sup>

A carta refere-se também à tradução dos *Bichos*, mas, pela importância de que estes contos se revestem na correspondência, serão referidos separadamente. Por ora, resta mencionar o modo como Torga recompensa, na mesma carta, o interesse e a generosidade de Ruben:

Pedi ao gerente da Coimbra Editora que lhe enviasse algumas das minhas obras editadas por aquela casa. Prometeu mandar-lhe *Vindima*, *Novos*

4 V. edição da carta em Machado, 2019: 57.

*Contos da Montanha e Libertação*. Pessoalmente, tenho muito gosto em oferecer-lhe, seguindo hoje registados, o quarto vol. do *Diário*<sup>5</sup> que acaba de sair, e a edição refundida de *Terra Firme* que tem sido representada pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, em cidades do continente e da Madeira.

Embora com atrasos por parte de Ruben, a correspondência prosseguiu, versando o tema da adaptação de *Mar*, conforme se lê em carta de 20 de 1950, provavelmente, do mês de janeiro, pois, ao fim de três dias, Torga está a responder-lhe. Nesta carta, recentemente editada (Sousa, 2018: 127-128)<sup>6</sup> Ruben dá conta do início da leitura da peça, em finais de novembro, e do ritmo posterior dos ensaios a avaliar a sua dedicação: duas vezes por semana, uma no College, outra em sua casa. Esclarece ainda que a peça terá lugar no Teatro Universitário de Londres e que será representada juntamente com os *Entremeces* de *Cervantes*, um sinal de enorme prestígio, como assinala. Recorda ainda que para a transposição cénica foi necessário eliminar

as poucas coisas que podiam tirar um ritmo fundo de presença – na última cena do 3.º Ato – Rita retira-se simplesmente na forte impressão do sucedido – o desmaio seria melodramatizar a beleza da compreensão. (Sousa, 2018: 127).

Quanto ao elenco, Ruben explica: ainda que constituído por alunos, uma delas tem já currículo significativo, pois representara duas peças de T. S. Eliot, outro autor caro à afeição rubeniana. A maio-

5 Em 1949.

6 Juntamente com a de outros três escritores (Vitorino Nemésio, Sophia de Mello Breyner Andresen, David Mourão-Ferreira) e do ministro da cultura francês, Jacques Lang.

ria tem um bom domínio da língua portuguesa, muitos já haviam representado Gil Vicente e poucos são os “de mais fraca categoria” (Sousa, 2018: 127).

Sempre a propósito de *Mar*, o encenador solicita autorização para uma adaptação radiofónica em 25 minutos, a transmitir pela B.B.C. ondas curtas (para Portugal, colónias, Brasil etc.). Pergunta se pode recorrer a um modelo comum ao que usara para a *Farsa de “Inês Pereira, tendo um interlocutor a explicar as cenas cortadas?”* (Sousa, 2018: 128).

A delonga desta carta é notada na resposta de 23 de janeiro de 1950, onde Torga se congratula por, finalmente, ter recebido notícias e elogia o compromisso cultural de Ruben:

(...) Já cuidava que essa sagrada ilha tinha ido ao fundo, e com ela o único lusíada que cultivava manjericos líricos à beira do Tamisa. Afinal, está tudo vivo e a florir.

Não consigo fazer ideia de como ficará o *Mar* com essas supressões e modificações que lhe fez. Mas confio no seu bom gosto, e compreendo que tivesse de eliminar as dificuldades invencíveis de que fala. Em todo o caso, veja lá se não repete a conhecida história do diabo, que tanto aparou o membro que ficou sem ele...

Quanto à adaptação radiofónica da peça, estou de acordo que a faça. O que lhe agradeço é que me diga com antecedência o dia e a hora da emissão.<sup>7</sup>

Só na sequência desta missiva virá a ocorrer o encontro presencial relatado no segundo volume da autobiografia (A., 1994: 240). A viva admiração que Torga exerceu em Ruben A. foi tal que é igualmente

7 V. edição da carta em Machado, 2019: 58.

recordado, no segundo volume de *Páginas*, os “pedaços de prosa” que Ruben assina ao longo de seis tomos publicados entre 1949 e 1970. Na rubrica “Viagens na minha terra”, narra uma outra faceta do encontro ocorrido a 1 de setembro de 1949 e marcado pelo almoço literário com “Andrée Torga Tomás”, o seu primo Tomás Andresen – os três comensais são referidos numa formulação própria da criação onomástica que Ruben ativa, tanto na obra como na vida pessoal. Do mesmo modo figurativo, o grande dia é metonimicamente qualificado de telúrico e, durante a refeição, escritores, vinho e carne eram um só. Depois entregaram-se ao fascínio que a leitura de *O Paraíso* suscitou.<sup>8</sup>

Recorde-se que este encontro foi desencadeado pelo deslumbramento com que o grupo de Ruben idolatrava Torga e, mais mediatemente, pela vontade de encenar *Mar*, na sequência do trabalho antes (em 1949) desenvolvido com a *Farsa de Inês Pereira*.

A aventura de *Mar* prossegue e Torga segue-a com genuíno interesse. Em carta de 26 de fevereiro de 1950, declara: “Tudo o que me possa dizer da peça (...) e da radiodifusão, será bem-vindo. Sobretudo, peço-lhe que não me oculte a reação dessa gente. É uma prova que me interessa conhecer.”

O êxito de *Mar*, em Londres, foi enorme e é notável ler o reconhecimento tanto do autor, perante a transmissão radiofónica, como do próprio Ruben que encenou a peça com os seus alunos de Português, no grande Teatro da Universidade de Londres, em 21 de março de 1950. Em carta do dia 26, os agradecimentos de Miguel Torga correm nestes termos:

8 Cf. A., 1997: 63.

Não quero demorar os agradecimentos que lhe devo, e a todos os seus colaboradores, pela representação e radiodifusão de *Mar*. Você fez maravilhas, e os seus alunos mereciam diploma de filhos diletos da Nazaré. Hoje chegou *The Stage*, e vejo que não foi só ao autor que a produção e desempenho agradaram. Ainda bem. Os meus sinceros parabéns a todos.

Creia que avalio na justa medida o seu esforço e boa vontade para levar essas línguas de aço à maleabilidade da filigrana, e que me comoveu até à raiz sentir que o coração português da tia Mariana batia por alguns momentos no peito duma rapariga chamada Janet Tadman. E quem diz este nome, diz também o de Margaret Wootton a viver o nosso lirismo amoroso, o de Terence Waldron a incarnar a nossa fantasia aluada, o de Helen Matthew a fazer de Cassandra ribeirinha, o de Philip Deighton a ser vencido pela poesia, o de Heken Wilkins a treinar-se nas nossas amarguras, e os de Ronald Embleton-Smith e James Cummins a darem um ar da nossa graça tosca e frascária.<sup>9</sup>

O número do jornal *The Stage* (1880-) a que se refere data de 23 de março (E 35, caixa 83) e nele se dirigiam iguais encómios à peça do “eminente” Miguel Torga:

an event of some importance. It attracted diplomats as well as other members of London’s Latin colony to the large theatre of the University of London on March 21, when the King’s College Spanish Society gave ample proof that the modern-language groups at our universities are a very progressive factor in student life today.

9 V. edição da carta em Machado, 2019: 58-59.

Após um breve resumo do melodrama e das suas personagens, comenta-se a representação, num passo citado no terceiro volume da autobiografia juntamente com a carta de Miguel Torga (A., 1994: 246-247).

Em terras lusas o acontecimento também foi noticiado, ainda que muito sumariamente, conforme não deixa de lamentar Miguel Torga, em carta de 30 de maio de 1950: “Quase todos os jornais daqui noticiaram o acontecimento, mesmo o órgão da Emissora. Quase todos, igualmente, suprimiram o nome do autor...”

Face a esta humilhação, em *O Mundo à minha procura* (A., 1993: 247), Ruben insurge-se com acrimoniosa solidariedade: “Atiravam à figura, éramos pequenos, na mesquinhice o génio desenvolvia-se como o cancro. Ainda me admirava. Eu, parvo, a quem breve custaria cara a sua inocência.”<sup>10</sup>

Mas o testemunho mais vívido é assinado pelo próprio Ruben que, no mesmo volume da autobiografia, dá a medida da exigência dos ensaios e dos percalços de bastidores, bem como da extrema dedicação dos seus alunos. O seu trabalho era duplo: fazer com “que se compreendesse a fala” e se entendesse o drama, “a tragédia do Atlântico”. Pretendia que os espetadores “fossem arrebatados” pelo “humano no universal”, para o que os alunos ingleses se tinham de sujeitar “às provas mais duras de resistência.” (A., 1994: 244-245).

*Mar* não foi a única obra que mereceu a atenção e o empenho do escritor cosmopolita. A Ruben A. se deve igualmente o bom sucesso da divulgação no estrangeiro do volume de contos *Bichos*, publicado em 1940.

<sup>10</sup> Ruben alude aqui à censura que Salazar teceu a propósito das suas *Páginas II*, um episódio que ditou o regresso do autor a Portugal. V. o texto da carta em Cruz *et al.*, 2001: 117.

Na já referida carta de Miguel Torga, datada de 20 de junho de 1949, a par da anuência em relação à representação de *Mar*, percebe-se que está em curso uma tradução para inglês de *Bichos*, com o título *Animal Stories From the Portuguese*. Três anos antes, o autor assinara um contrato com a Casa Allen & Unwin, e, desde então, não tivera mais notícias. Face a esta demora, Torga pede a Ruben que fale com os editores e lhes explique que, em caso de desistência, entregará a “edição a outra casa”, alegando ainda que

Talvez influenciasse favoravelmente os editores a notícia de que o livro tem aqui várias edições, foi traduzido noutras línguas, e que, precisamente, o teatro dos estudantes vai representar aí uma peça minha.<sup>11</sup>

Como se viu já, os *Bichos* eram uma obra de culto da sua geração, o que se reafirma em duas entradas da secção “Viagens na minha terra”, do segundo volume de *Páginas* (1950): nos passeios de agosto do ano anterior, na companhia do primo Tomás Andresen e de sua futura mulher (1952) Rosemary Bach, a namorada comprou, em Barcelinhos, “dois galos de barro tricromado”, a um dos quais “chamou Tenório em homenagem aos *Bichos*” (A., 1950: 53); páginas à frente, Tomás e Ruben caminham “ao sul cumprimentando Batalha e Alcobaça mas falando do Torga dos *Bichos*” (A., 1950: 64), referência maior do seu tempo e da experiência de Coimbra.

A saga da tradução da obra prossegue na correspondência, socorrendo-se Torga da sua relação privilegiada com Ruben para, em sucessivas cartas, lhe solicitar os préstimos, sempre grato pelo que “fez e o que tenciona fazer pela tradução inglesa dos *Bichos*.” (carta

11 V. edição da carta em Machado, 2019: 57.

de 5 de agosto de 1949). No início do ano seguinte, em carta de 23 de janeiro, a morosidade do processo acusa saturação:

Dos malfadados bichos, nem sei o que lhe diga. Os livreiros ou estão a mangar comigo, ou não têm fé nenhuma no livro. Andam a anunciar a saída da obra há anos, no último número do *British Book News* lá vem a coisa como “a cultural achievement of international importance”, mas é tudo luar, como diz o Nobre. Enfim, dê-lhes uma agulhoadela, se tiver paciência.<sup>12</sup>

Em 26 de fevereiro de 1950, a questão não está ainda resolvida e Torga insiste de novo junto de Ruben. O mesmo, a 30 de maio de 1950, onde lamenta a ausência de notícias desde a representação de *Mar* e continua a aguardar solução para os “malfadados *Bichos*”:

(...) pois além das muitas gentilezas que lhe devo, considero-o o Dom Quixote desses infelizes *Bichos* que estiolam nas brumas do Tamisa (...) Tenha paciência, mas não regresso a Portugal sem dar uma saltada à casa Allen. Ou sim, ou sopas. (...)

E desculpe. Sei bem que é ingrata essa vossa missão de representantes duma cultura que ninguém quer conhecer. Ela é tão pobre e anda tão baralhada, que se compreende a hesitação deles. Mas, apesar dos tamanhos naturais e das falsificações oficiais, tem as suas virtudes específicas, e, doa a quem doer, desconhecê-la é uma lacuna.

Por carta de 7 de agosto do mesmo ano, percebe-se que, por motivos que não se esclarecem, Ruben mandara “suspender a publicação do livro até ao seu regresso a Londres”, perante o que Torga deseja

12 V. edição da carta em Machado, 2019: 58.

que “a sua boa vontade o possa ajudar a encontrar caminho através do nevoeiro inglês”. Neste mesmo período, Torga recebera a informação de que havia interesse numa versão alemã dos *Bichos*, o que, esperava, poderia servir de incentivo à edição inglesa. Apesar de tudo, diz, “Têm a máquina montada, e eu, apesar de tudo, acredito na seriedade britânica.”

Embora as cartas não se refiram à data de edição, a consulta do livro, agora com um título diferente do inicialmente projetado, mostra que foi editado em 1950. Em 1951 começou a ação de divulgação, pois, em carta de 24 de março, Torga informa de que “o tradutor do *Farrusco* acaba de me avisar de que o livro figura na exposição de “Book Design”, no Festival da Grã-Bretanha (Piccadilly).”

Em 7 de novembro do mesmo ano, Torga agradece o envio do recorte do *Spectator*, expressa a sua admiração pela tão abnegada generosidade de Ruben, interessa-se de novo pela recepção de *Bichos* na ilha nevoenta e louva o grafismo da versão inglesa:

(...) Não sei como lhe hei-de pagar tudo quanto tem feito pelo livro. Você tem sido, na verdade, de uma gentileza tão devotada e gratuita, que eu pasmo de ainda haver disso nesta dessorada terra lusa. Veja se o recompensa a certeza de que nunca esquecerei os favores que lhe devo.

A nota da senhora R. M. [Rose Macaulay] é de uma grande benevolência, tanto mais que se lê nas entrelinhas que ela não sentiu a bicharada. Agradeça-lhe em meu nome a delicadeza.

E já agora tenha a paciência de me enviar o que for saindo nos outros jornais e revistas. Apesar da minha pouca fé nos críticos (estou a pensar nas baboseiras que disseram os daqui quando o livrinho apareceu), como esses são de sangue-frio e nunca me viram mais magro, interessa-me saber como reagem.

Imagine que só ontem consegui ver um exemplar da edição (...). É realmente uma “réussite” gráfica, e os desenhos, exceto o Nero e o Miura, são muito felizes.<sup>13</sup>

Este elo de ligação entre os dois escritores ficaria ainda assinalado por mais um episódio rocambolesco em que Ruben é objeto de censura devido ao que escrevera para assinalar os 25 anos da publicação dos *Bichos*. Não se tratando do primeiro embate com a polícia de vigilância do Estado, não deixa de ferir a sua sensibilidade, como se lê, em carta de 23 de junho de 1965:

Queria ir aí pessoalmente entregar-lhe esta prosa, mas não me foi possível sair agora de Lisboa. Receba este quinhão como prova da muita admiração que tenho pela sua obra, pela importância e grandeza de que se reveste tudo que já foi tombado da sua lavra *al* patrimônio cultural da nossa língua. Como vê, a *cãozoada* cortou o artigo do alto até aos fins, tive muita pena, era coisa que me deu prazer, que escrevi com *gusto* e que creio estar à altura do testemunho que pretendia publicamente dar.<sup>14</sup>

Do artigo de Ruben, posteriormente publicado no número 37 da *Colóquio. Revista de artes e letras*, (1966: 54-55), destacam-se três momentos que testemunham a sua veneração torguiana. Um, relativo à língua: “nenhum outro escritor, nesta posta central do século XX, soube comunicar-se com mais perfeita unidade de expressão poética e humana, do que Miguel Torga.” (A., 1965: 54); outro, relativo à receção inglesa de *Bichos*:

Estava em Londres quando saiu a tradução inglesa dos «Bichos». Causou espanto o *Miura*. Rose Macaulay na crítica que fez, publicada

13 V. edição da carta em Machado, 2019: 59-60.

14 V. edição da carta em Machado, 2019: 63.

no *Spectator*, refere-se ao combate desigual de Miura; aponta-o como resumo de uma tragédia brutal – *a bullfight from the bull's angle has never been so well described*. E que espanto deve ter causado aos ingleses o relatar destas *estórias* de animais humanitários, tristes como os homens, habituados a conversas de *sim e não*, sem riso, apenas uma galhofa de vez em quando, no momento de matar, no momento da despedida. (A., 1965: 54-55);

e o último, em relação ao contexto português: “Num país onde se veneram deuses menores, é para mim um privilégio tributar este quinhão de verdade ao deus maior da nossa literatura contemporânea.” (A., 1965: 55).

Quando finalmente este número da *Colóquio* chega às mãos de Torga, em carta de 23 de abril de 1966, o autor regozija-se com a independência da Fundação Calouste Gulbenkian, ao mesmo tempo que critica a mesquinhez portuguesa:

Quando há tempos você me enviou o artigo cortado pela Censura, fiquei triste por si. Doe-me profundamente que a nossa estúpida intolerância calasse assim brutalmente uma voz limpa e generosa, que apenas desejava levar estímulo e admiração à melancolia dum velho camarada. Mas a persistência pode muito, e as imunidades gulbenkianas podem ainda mais. E a prosa magnânima acabou por ver a luz do dia. Ainda bem para que nem tudo seja mesquinho e obtuso neste período negro da nossa vida mental.<sup>15</sup>

Além das narrativas em torno da representação de *Mar* ou da tradução de *Bichos*, no segundo volume de *O mundo à minha procura*,

15 V. edição da carta em Machado, 2019: 63.

Ruben A. reflete ainda sobre outras obras, de que destaco *O Outro Livro de Job*, publicado em 1936, e oferecido pela namorada (de nome literário Mafalda) que cursava Direito e a quem, ao “fim de tarde [Ruben] lia o Torga, como o seminarista papa o breviário para cima e à volta dos recreios do colégio maior.” (A., 1993: 217).

Por seu turno, nas cartas, Ruben acusa a prostração causada pelos poemas de *A câmara ardente* (1962), tal era a sua intensidade. A dimensão da angústia fora tal que o livro lhe dera medo, pelo que o oferecera “logo para acalmar por vinte e quatro horas”. No seu entender, o drama pessoal ali expresso traduz um “talento (...) em plena maturidade, a levar o mosto que (...) vai corroendo o poeta” (carta de 19 de novembro de 1962). Sensações semelhantes são suscitadas pela 4.<sup>a</sup> edição dos *Contos da Montanha*, de 1969, acrescentada, revista e com um prefácio: “As novas palavras de abertura são esmagadoras, certas e deixam sangue a escorrer. (...) Bem-haja por este sadio retorno à mioleira do drama humano.” (carta de 21 de março de 1969).

O envio constante, e recíproco, das obras que iam saindo suscita no destinatário reações admiradas e eufóricas. Assim, sobre o *Diário IX*, de 1964, desassombrado, Ruben exclama, em carta de 23 de novembro:

Tenho-me delirado com as suas páginas. V. acerta nos sujeitos com aquela mestria que eu me habituei a ver de há uns vinte cinco anos a esta parte, e a que ninguém leva a palma. Caramba – o gajo é o único que não é romântico! Que verdade V. aí deita para os posteriores e posteridade... e o resto quando V. menciona os revoltados calmos, que refilam mas continuam a fazer continência a quem passa... uih que coisas mais bem expressas. Não há quem o bata, e isso é uma satisfação para quem como eu o admiro há tanto tempo. No Brasil falarei sobre o seu comportamento humano, expresso numa obra exemplar. E os poemas no

IX do Diário? Está tudo riscado. A sua beleza atravessa incólume estas escolas da moda. V. cada vez melhor.

E, sobre o volume X, de 1968, que recebe, de regresso dos Estados Unidos, dá conta da divulgação que aí fez de Miguel Torga e, com professada admiração, em carta de 30 novembro, reconhece a dimensão paliativa da sua escrita:

Neste deserto a sua prosa tem sido a única coisa salutar. Saboreio todas as noites umas páginas, leio e releio, na calma de quem há trinta anos acompanha e admira a sua gigantesca obra. Em várias universidades dos Estados Unidos tive oportunidade de falar dos seus livros, de transmitir algo que V. me transmitiu durante estes anos, de dar a quem me escutava a medida adulta de um povo que na maioria das vezes produz homens pequenos. Na Universidade da Califórnia – UCLA – tive a honra de falar para mais de duzentas pessoas que esmerilhando o meu inglês ouviam a mensagem que de longe lhes trazia, e era V. que estava sempre no socorro das minhas aflições, na verdade do que dizia, na poesia que mostrava. Bem-haja por tudo.

A concluir esta primeira parte, no último testemunho de Ruben, desta feita sobre o IV dia da *Criação do Mundo*, de 1939, que, ao que parece, lê tardiamente, pois a carta é datada de 6 de maio de 1970, reafirma-se seu discípulo, que não seguidor, pois o pendor clássico que reconhece em Torga está nos antípodas da linguagem que Ruben revoluciona:

Agradeço-lhe o poder da *Criação do Mundo*. Impõe-se de leitura nova, faz sempre bem. Ainda há pouco, numa entrevista, escrevi isto a seu respeito:



Com maior ceticismo, a mesma nota repete-se em relação ao terceiro volume, de 56, lido, conforme carta de 22 de julho, “no instável equilíbrio de quem ao mesmo tempo se deslumbra e desconfia” perante o que qualifica de “bidon de gasolina despejada sobre a lareira mortíça das nossas letras”, louvando, “Mesmo que não haja explosão, (...) a super-coragem super-realista de a tentar.”. Integrando o inintegrável Ruben na rutura surrealista, Torga prossegue, generalizando:

Vocês, os homens da prosa automática, lembram-me sempre aqueles sujeitos das mesas de pé-de-galo, que se desunham a escrever por conta dos espíritos. Nesses transes mediúnicos, nunca se chega a saber quando os relâmpagos de luz ou as horas de negrura são da responsabilidade do fantasma que dita ou do secretário que copia...

De facto, como disse num outro trabalho (Machado, 2008), compreende-se que um autor de um *Diário* convencional, como Miguel Torga, se choque com a forma pouco ortodoxa da praxis diarística de Ruben A. Tomando como exemplo este terceiro volume, as derrogações temporais são surpreendentes. Em “Páginas Londrinhas”, uma das secções da obra, a marcação temporal própria do diário articula-se com variações imprecisas do tipo “Balanço do mês de Fevereiro”, ou, noutras ocasiões, é incluída humoristicamente no próprio texto: a um parágrafo que termina com a afirmação “Hoje não saio de casa”, segue-se um outro que regista “De hoje passo para amanhã”, e um terceiro, em que o autor anuncia “Já estou em amanhã – cheguei mesmo agora”, sugerindo a coincidência entre o tempo da história e o tempo do discurso. No capítulo “História bilingue”, a heterodoxia é mais evidente e reflete-se também na materialidade do livro. Neste conto, a subversão da leitura contínua atribui a uma personagem as páginas ímpares e a outra, as pares. Concretamente, Ruben A.

e Ruben B., cujas vidas se narram paralelamente, desfiam as suas autobiografias, sendo que Ruben A. é o sujeito empiricamente existente, com uma vida desafogada, e Ruben B. a metamorfose de um colega com uma vida cinzenta, uma sombra do que podia ter sido o destino do autor.

Sobre *Cores*, um livro de contos em que cada história tem uma cor como título, num jogo de permanente associação inventiva, simbólica e surrealizante, e sobre *Páginas IV*, ambos de 1960, Torga reitera, em carta de 9 de maio, o que já se anteviu:

A sua prosa deixa-me sempre perturbado. Há nela uma tal imaginação verbal, um galopar tão livre e absoluto, que às tantas já não sei a que reino pertença. E embora rendido à força de certas imagens, à finura e originalidade de inúmeras observações, a verdade é que chego ao fim da correria sem conseguir arrancar do bestunto uma síntese valorativa capaz. O automatismo gráfico, verdadeiro ou fingido, tem esse inconveniente. O leitor nunca sabe quando deve aplaudir ou patear.

De qualquer maneira, quero que saiba que recebo sempre com alvoroço os seus trabalhos, que os leio com a maior devoção, e que durante a leitura pareço uma rã numa mesa laboratorial a receber descargas elétricas.

A vocação introspetiva de Torga, a sua angústia existencial de matriz presencista chocavam-se naturalmente com o colorido da explosão delirante da prosa e do universo rubeniano. Ainda assim, a disponibilidade para ler e desfrutar dessa “imaginação à solta”, como lhe chama, parece ser genuína e não apenas a resposta a uma dívida de generosidade e gratidão.

Quando as obras são mais controladas, como é o caso do drama *Júlia*, de 1963, ou do primeiro volume de *O mundo à minha procura*, de 64, Torga espanta-se, no primeiro caso, perante o contraste daquelas “cem páginas em texto cerrado de construtivo diálogo cénico” e diz

aguardar, curioso, a “prova das tábuas, o transe final de toda a obra de teatro. Só depois dele ficaremos a saber se os deuses o bafejavam enquanto escrevia.” (carta 15 de março de 1964). Em relação à estreia autobiográfica, apressa-se a escrever para dar conta do início da leitura do que considera “admirável primeiro capítulo do naufrágio”, exprimindo o desejo de “que o resto seja também assim.”

Em carta de 12 de dezembro de 1966, Torga aprecia o segundo volume da autobiografia (1966), aproximando-o da mestria do primeiro e acrescentando outros aspetos menos abonatórios:

À semelhança do que já aconteceu no primeiro, você tem nele páginas admiráveis, de mão de mestre, como, por exemplo, as de análise dos seus amores frustrados em Viena, ou as que retrataram o Joaquim de Carvalho. Doutras gosto menos, mas reconheço que num livro de memórias há sempre altos e baixos, pois que relembram a própria ondulação da vida.

As reações divergentes que aqui assomam parecem apontar para um padrão que se confirma no comentário ao V volume de *Páginas*, de 1967, em carta de 23 de janeiro do ano seguinte:

Terminei neste momento a leitura do quinto volume das *Páginas* (...). E antes que os rodízios críticos comecem a funcionar, aqui vai um caloroso abraço de parabéns. Tenho medo que, mais logo, a razão analítica se meta em brios, e acabe por estragar o gosto da fruta colhida na árvore, túmida de sol e de vitaminas, que me deu aquela prosa torrencial, imagética e generosa.

Se a reação imediata é favorável e entusiasta, o estranhamento que as obras provocam desperta reservas à racionalidade crítica e, à *contre-coeur*, impõe limitações ao gosto estético. Esta tensão repete-se

na recepção do terceiro volume de *O mundo à minha procura*, de 1968. Em carta de 5 de março de 1969, Torga desabafa o que sente desde que acabou de ler o livro, “com várias recapitulações”:

(...) luto desesperadamente sem conseguir prender numa síntese unitiva a impressão plural que o livro me deixou. Espantado e seduzido ao mesmo tempo por tanta lucidez irónica, imaginação verbal e furtiva sinceridade, sinto-me cada vez mais incapaz de apertar num vincilhão a paveia de emoções. E só me resta dizer-lhe que sim, que o volume remata magistralmente os outros dois. Não fica uma vida confessada, mas fica uma alma entrevista, pelo ralo do confessionário.

Em carta de 14 de agosto de 1973, Torga pronuncia-se sobre *Silêncio para 4*, do mesmo ano, o último romance publicado em vida de Ruben, com a usual expressão dialética entre a argúcia judicativa e o receio da crítica castradora:

Não sei qual será a reação da crítica fornecedora e do público consumidor a 270 páginas de diálogo “camal”, adâmico, lúbrico-cético-antropofágico. Por mim, fiquei mais uma vez assombrado com o seu poder verbal e aniquilado com semelhante massacre sentimental.

De facto, se as obras anteriormente recenseadas suscitavam espanto tanto pela espiral imaginativa quanto pela inventividade formal, este romance acrescenta a tudo isso a dimensão erótica, o que não é pouco, considerando que a revolução ainda não tinha chegado.

Num silêncio que prenunciava o silêncio para todos, da parte de Miguel Torga, a relação com Ruben A. termina aqui. Sem que nunca antes Ruben A. tivesse invadido a sua obra pública, na hora derradeira, a reciprocidade do preito assoma em pungida nota necro-

lógica, incluída no décimo segundo volume do *Diário*, de 1977. Com ela finda um diálogo epistolar transparente e sem máscaras (Altman, 1982). Sem um você, sem um destinatário, a eloquência e sensibilidade desta entrada são um belo preito a ambas as memórias:

Coimbra, 28 de Setembro de 1975 – É uma pena que a barca de Caronte regressasse sempre vazia ao cais de partida, e Ruben A. não possa voltar por momentos ao reino dos vivos para comentar a sua própria morte, anunciada hoje em tipo miúdo na vala necrológica dos jornais. É que ninguém melhor do que ele, a propósito dessa ausência de si mesmo no palco da existência, saberia transmitir-nos o que há de absurdo, de estúpido e de pungente no desaparecimento de certas criaturas que trazem à indiferença dos dias a singularidade de um estilo desabusado, emblematicamente vivido. Por ser precisamente uma delas, um desses entes raros e insólitos que nunca deveriam deixar-nos desamparados na pobreza da nossa vulgaridade, e porque tinha o humor negro, a lucidez e a fantasia que os imortais às vezes outorgam distraidamente aos mortais, era numa das suas *Páginas* que ficavam bem estas lágrimas, que só correriam eternamente salgadas e bufas, de uns olhos ao mesmo tempo irónicos e cordiais, bárbaros e civilizados, cândidos e demoníacos, sonâmbulos e acordados.

Juiz póstumo da personagem que foi, sem lhe poder corrigir um gesto sequer, mal se imagina a que profundidade descia a sua análise implacável, e que sibilina e justa sentença lavraria no fim. Mas o destino gosta pouco de se ver perspetivado pelos interessados. Mormente quando eles são senhores soberanos da palavra. E *O Mundo à minha Procura* fica assim privado de um remate que nenhuma outra mão, desgraçadamente, lhe pode dar – remate inteligente e melancólico, apenas possível no espírito de quem acreditava sinceramente na glória, mas humanamente lhe sabia assobiar nas horas triunfais. (Torga, 1986: 137-138).

## REFERÊNCIAS

- A., RUBEN (s.d). Espólio 35, caixas 12 e 44. BNL.
- A., RUBEN (1993). *O mundo à minha procura II*. Lisboa: Assírio & Alvim [1966].
- A., RUBEN (1994). *O mundo à minha procura III*. Lisboa: Assírio & Alvim [1968].
- A., RUBEN (1997). *Páginas (II)*. Lisboa: Assírio & Alvim [1950].
- ALTMAN, Janet Gurkin (1982). *Epistolarity: approaches to a form*. Columbus: Ohio State University Press.
- CRUZ, Liberto *et al.* (2001). *O mundo de Ruben A*. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Assírio & Alvim.
- GASTAUD, Carla e Bruna Frio Costa (2017). “Apontamentos sobre cultura escrita e práticas epistolares”. *CEM/cultura, espaço & memória*. 8: 13-23.
- LEJEUNE, Philippe (2008). “Génétiqúe et autobiographie”. *Lalies*. 28. Disponível em [https://www.fabula.org/actualites/lalies-n28-dossier-l-autobiographie\\_25226.php](https://www.fabula.org/actualites/lalies-n28-dossier-l-autobiographie_25226.php) (consultado em 09/2019).
- LOURENÇO, Eduardo (1959). “Situação da Literatura Portuguesa (1957-1993)”, in *O Canto e o Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença. 268-279.
- MACHADO, Ana Maria (2017). “Cartas de Ruben A. em Coimbra – o outro lado do desterro”. *CEM/cultura, espaço & memória*. 8: 281-294.
- MACHADO, Ana Maria (2019). "Ruben e Torga: fragmentos de um diálogo epistolar". *Colóquio/Letras*. 202: 67-84.
- MATHIAS, Marcello Duarte (2019). “Correspondências e diários. Aproximações e afinidades”. *Colóquio/Letras*. 202: 27-32.
- ROCHA, Andrée Crabbé (1965). *A epistolografia em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina, 1965.
- SOUSA, Carlos Mendes de (2018). “Cinco cartas inéditas para Miguel Torga”. *Colóquio Letras*. 197: 117-130.
- TORGA, Miguel (1986). *Diário XII*. 3.<sup>a</sup> ed., Coimbra: edição de autor.

# O ALÉM DA RETÓRICA EM *VANITAS, 51 AVENUE D'ÍÉNA* DE ALMEIDA FARIA

BEYOND RHETORIC IN *VANITAS, 51 AVENUE D'ÍÉNA*  
BY ALMEIDA FARIA

*Cristina Robalo-Cordeiro*

Centro de Literatura Portuguesa  
Universidade de Coimbra

## RESUMO

O conto *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*, publicado em 2007 pela Fundação Calouste Gulbenkian, inspirou a Paula Rego o magistral tríptico “Vanitas”. Almeida Faria, reproduzindo a voz de Edgar Poe, que empresta ao pintor Mário Botas, proporciona-nos um encontro com o fantasma do opulento colecionador, cujas memórias estéticas preenchem a conversação entre os dois interlocutores. Tratar-se-á de um jogo retórico denunciando a ilusão ligada a qualquer composição literária, a começar pelo próprio texto, ou, ao invés, de uma profissão de fé na eternidade das obras de arte, mesmo as literárias? Esta relação entre a literatura e a pintura é uma das chaves da obra de Almeida Faria, mas permanece sempre tensa e ambígua, marcada por uma certa subordinação – irónica? – da primeira face à segunda. É que a literatura, arte das palavras, não pode, na sua necessária discursividade, rivalizar com a instantaneidade intuitiva da fruição estética que os quadros oferecem. Mas não permanece o escritor definitivamente mestre do jogo?

*Palavras-chave:* vaidade, pintura, literatura, retórica, eternidade

## ABSTRACT

The short story *Vanitas, 51 avenue d' Iéna*, published in 2007 by the Calouste Gulbenkian Foundation, inspired Paula Rego's masterful triptych

“Vanitas”. Reproducing the voice of Edgar Poe through the painter Mário Botas, Almeida Faria creates an encounter with the ghost of the opulent collector, whose aesthetic memories fill in the conversation between the two interlocutors. Is this a rhetorical game denouncing the illusion linked to any literary composition, starting with the text itself, or, on the contrary, a profession of faith in the eternity of the works of art, even the literary ones? This relationship between literature and painting is one of the keys to understanding Almeida Faria’s work, but it is always a strained and ambiguous relationship, marked by a certain – ironic? – subordination of the former to the latter. Literature, the art of words, cannot, in its necessary discursivity, rival the intuitive instantaneity of the aesthetic enjoyment that the paintings offer. But doesn’t the writer ultimately remain the master of the game?

*Keywords:* vanity, painting, literature, rhetoric, eternity

A despeito da impressão que recebemos de uma primeira leitura, o conto breve *Vanitas, 51 avenue d’Éna*, é, sem dúvida alguma, uma das obras mais herméticas de Almeida Faria. Relativamente pouco estudado (Delgado, 2011; Gomes, 2016; Gomes e Teixeira, 2018), o texto teve o raro mérito de inspirar a Paula Rego o magistral tríptico, *Vanitas*, reproduzido no belo álbum publicado em 2007 pela Fundação Gulbenkian. Se já a questão do gênero literário é aqui problemática (falamos de conto fantástico ou de ensaio disfarçado, de paródia ou de fábula filosófica?), designar a sua verdadeira, ou última, intenção aparece-nos como um desafio excitante.

Retrato e autorretrato de Calouste Gulbenkian (personagem central, mas nunca nomeado), inserido numa narrativa-quadro cujo narrador é um pintor que vem expor as suas telas em Paris, o conto, que reveste a aparência de um *récit de rêve*, desenrola-se sob a égide manifesta de Edgar Poe. Enumerando os artistas e os escri-

tores apreciados pelo rico colecionador e mecenas, cujo discurso está impregnado de um afável didatismo, estas páginas, ao mesmo tempo fluidas e singularmente densas, captam de imediato e mantêm o interesse de um leitor intrigado ao mesmo tempo que preparam um efeito final de expectativa frustrada.

Eduardo Lourenço, no seu duplo e sucinto prefácio, emprega a palavra *ironia* para caracterizar o registo dominante do conto (como de resto de uma grande parte da obra ficcional de Almeida Faria), preservando, todavia, a gravidade que comporta esta meditação, mais anunciada do que efetiva, sobre a vaidade, ou não, da vida e da arte. Ora, explorando esta indicação, e partindo da definição do termo ironia como desdobramento enunciativo onde o autor avança um enunciado ao mesmo tempo que sugere que não o assume, arriscamo-nos aqui a medir o grau de adesão do escritor, e do próprio leitor, às proposições formuladas ao longo do texto. Mas importa, antes de mais, examinar o protocolo retórico de que resulta o efeito de ironia, o que nos conduzirá a esboçar três leituras deste conto. A primeira atentarà, sem neles se deter, nos processos que aproximam o texto de uma réplica, senão de uma cópia, de um conto de Edgar Poe, tudo não sendo senão, na pena do escritor virtuoso, jogo e ilusão literária. A segunda, pelo contrário, persuadir-nos-á a levar a sério as revelações de além-túmulo que nos oferece o fantasma, para quem a Arte faz aceder a uma espécie de Eternidade. A terceira evidenciará o que nos apareceu como o sujeito oculto do quadro: a relação de cumplicidade ou de rivalidade entre a pintura e a literatura, entre a instantaneidade gloriosa da imagem pintada e a discursividade laboriosa da página escrita, tensão cujo dinamismo percorre toda a obra de Almeida Faria.

A abundância do intertexto, seja por citações ou alusões, dos seus primeiros livros, *Rumor branco* (1962) e *A Paixão* (1965) ao último à data *O Murmúrio do Mundo* (2012), pode legitimamente ser con-

siderada como um traço estruturante da sua escrita. Invocando ou convocando alguns dos seus autores favoritos, e são numerosos, Almeida Faria, tão atraído pela ideia de polifonia, multiplica as vozes e os pontos de vista, para o maior prazer, e por vezes desespero, do leitor fascinado por tanta cultura, e (quase sempre) incapaz de descobrir a presença de todos esses “outros” que habitam e assombram o texto, onde a pessoa do escritor não é nunca identificável com o sujeito de enunciação. Não nos espantaremos com todos esses fantasmas que aparecem não apenas nos seus romances, mas também em textos tidos como não ficcionais, como o relato de viagem.

*Vanitas, 51 avenue d'Iéna* é então um pseudo-conto fantástico. Fantástico na medida em que nele propõe o encontro entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e acaba por instalar a dúvida no espírito do narrador que já não sabe onde e quando *descarrilou* o real. Pseudo, contudo, tanto mais que os próprios sinais do fantástico se encontram subvertidos pelo humor (*irrisão* seria uma palavra demasiado forte) que impregna a narrativa e que o envelope fantástico permanece, definitivamente, mais ornamental do que substancial.

Talvez fosse então mais justo aproximar o texto do género, muito académico, que é o diálogo dos mortos. Se, aqui, o diálogo se reduz, para falar verdade, a um monólogo, ocupando o colecionador toda a cena e procurando sobretudo discursar, estamos na realidade perante dois interlocutores, não sendo o narrador senão o pintor Mário Botas, falecido com a idade de 31 anos, em 1983. A prosopopeia é assim a figura principal desta retórica preocupada em ensinar e em advertir, como o Comendador apostrofando Don Juan, o falecido rei da Dinamarca surgindo perante Hamlet, ou Fabricius intervindo no *Discours sur les sciences et les arts*. Mas mais do que a Molière, a Shakespeare e a Rousseau, é sobretudo ao próprio Edgar Poe, na tradução de Baudelaire, que temos que recorrer para encontrar os modelos apropriados. O texto “Petite discussion avec une Momie”

tanto quanto “Les Souvenirs de M. Bedloe” fazem, cada um no seu registo próprio, falar as Sombras. Quanto aos propósitos de C. Gulbenkian, interrompidos aqui e além pelos apartes do narrador, relevam menos da eloquência do que da conversa familiar, um pouco longa, é verdade, quando acaparada por um milionário amador de arte, rico em experiência humana e estética e que tem “a atenuante de nem todos os dias apanhar por aqui um artista disposto a [ouvi-lo]” (Faria, 2007: 50).

É, pois, legítimo fazer entrar o discurso de Gulbenkian na categoria da prosopopeia, desde que consideremos que, à maneira de Poe, Almeida Faria dela faz um emprego, digamos, *moderno* e levemente paródico, sendo a personagem do milionário descrita – sem ser inicialmente reconhecida – como “[vindo] de outros tempos ou de fora do tempo” (Faria, 2007: 13). Muito semelhante à estátua de bronze colocada à entrada da Fundação, tem a marcha pesada “de alguém firmemente disposto a despertar um defunto” (Faria, 2007: 12). Admiremos *en passant* a habilidade do escritor que consegue fazer sorrir sem nunca cair no burlesco.

Jogo com a literatura, jogo com a cultura, o autor de *Vanitas* pratica uma outra forma de exercício retórico, a ekphrasis (écfrase) que lhe permite restituir pela boca do colecionador algumas das telas suas favoritas. É assim que o quadro “A leitura” se torna objeto de uma descrição muito minuciosa das duas mulheres representadas. E, no entanto, a anedota rapidamente substitui a evocação pormenorizada da obra e a questão do laço de parentesco entre as modelos e o pintor, Fantin-Latour, vem trazer uma luz pessoal a esta obra onde se mistura a natureza morta e o intimismo do retrato de família: as obras e as mulheres, naturezas mortas e “naturezas vivas”, vão ser, coleção ou harém, reunidas no mesmo culto impregnado de fetichismo. Mais uma vez, Edgar Poe, o do “Portrait ovale” por exemplo, dá o tom, animando literalmente as telas: os quadros, segundo confessa

Gulbenkian, “vivem na alma do colecionador, tal como a alma do colecionador permanece viva nos seus objectos” (Faria, 2007: 48) A personificação vem assim acrescentar o seu poder de animação ecfrástica que é algo de muito diferente de uma análise objetiva da obra.

A alusão intertextual, a prosopopeia, a ironia, a écfrase não são senão recursos retóricos mobilizados em *Vanitas*, não sendo, no entanto, nosso desígnio examinar em pormenor a estratégia discursiva de que o texto resulta, pois que um estudo completo e rigoroso exigiria sem dúvida vinte vezes mais páginas do que as que a obra comporta. Escrito à maneira de Edgar Poe, o conto apresenta todos os traços estilísticos do pastiche, ou, para utilizar um termo mais neutro, de um hipertexto, dando-nos o prazer requintado que procura o arcaísmo em pintura.

Mas se a arte literária, e precisamente retórica, mais ou menos travestida como deve ser na pena de um escritor subtilmente “pós-moderno” como Almeida Faria, não deixa de convocar a nossa atenção e de suscitar a admiração do leitor letrado, não é menos verdade que o jogo acaba na própria noção de *vaidade*, apresentado como o tema maior, senão exclusivo, do conto. Dito de outra maneira, o leitor pode conceder a si próprio o direito de se interrogar sobre o conteúdo sério, digamos *metafísico*, desta conversa com o espetro do antigo proprietário do número 51 da Avenida de Iéna. Mais, recordando-nos que Almeida Faria consagrou a sua vida profissional a uma reflexão sobre a arte e que a sua obra literária apresenta estranhas afinidades com o génio pictural de Mário Botas, cremos poder encarar, retomando a expressão de Eduardo Lourenço, a leitura desta *Vanitas* como um convite a meditar sobre a “anti-vanitas” que é o valor estético. Mas, na medida em que os “filosofemas” são aqui voluntariamente lapidares e esparsos, a demonstração está por fazer.

Tal facto não nos leva a abandonar Edgar Poe, cujo pensamento filosófico tem uma amplitude que, mais do que nos seus contos, é perceptível no poema cosmológico *Eurêka*, a que Gulbenkian faz sem dúvida alusão quando, depois de ter ele próprio parodiado a definição pascaliana de universo, evoca as “esferas de matéria transparente” que tornam o além muito próximo de nós. Se os comentadores de *Vanitas* se referem com razão à *Philosophy of Composition*, traduzido por Baudelaire sob o título *Genèse d'un poème*, esquecem-se, contudo, de mencionar outros textos de carácter mais elevado, como, em particular, “Le domaine d'Arnheim”, onde a estética de Edgar Poe confina à teologia. Curiosamente esta novela (que inspirou uma tela a Magritte) põe em cena um milionário, Ellison, amigo do narrador, que utiliza uma grande porção da sua imensa fortuna a corrigir, ou a redimir, a Natureza (neste caso, um vale) pela Arte (e pela arquitectura paisagista). Não nos espantaremos que Gulbenkian, também ele seguidor dos perfeccionistas, tenha querido construir o *seu* parque na Normandia. Sem abordar a problemática das relações entre a arte e o dinheiro, que recebe um tratamento pelo menos elíptico neste conto, não podemos deixar de sublinhar a importância que ela reveste numa reflexão geral sobre o *valor* da arte e sobre os seus compromentimentos com o Capitalismo: notemos apenas que o que salva Gulbenkian, como Ellison, é o culto da Beleza, não do Dinheiro.

E é apenas nesta questão de uma mística das obras e da criação estética que nos deteremos. Fá-lo-emos estabelecendo um paralelo entre uma passagem de *Vanitas* e a célebre página de *La Prisonnière* onde Proust conta a morte de Bergotte visitando uma exposição onde deseja rever a “Vue de Delft” de Vermeer. Gulbenkian chama a atenção do seu hóspede para o “minúsculo reflexo da janela no bojo da jarra” (Faria, 2007: 27) na natureza morta de Fantin-Latour representando um vaso de hortênsias. Como poderia o colecionador, ou o autor do conto, não ter pensado no “petit pan de mur jaune”,

minúsculo pormenor do quadro de Vermeer, onde Bergotte-Proust descobre uma prova, não da existência de Deus, mas da postulação de um além do nosso mundo terrestre que dá sentido ao longo esforço humano para atingir o Bem e o Belo.

Il n’y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre [...] pour l’artiste athée à ce qu’il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l’admiration qu’il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Vermeer. (Proust, 1954 : 188).

Que Fantin-Latour tenha sido, por assim dizer, o Vermeer de Gulbenkian e que o colecionador tenha querido resguardar as suas telas, colocando-as num meio mais propício, rodeadas de outros tesouros, é o que nos parece evidente quando o ouvimos falar das suas obras de arte como fontes de alegrias no além, pelo menos para ele que, tomado pelo repouso definitivo, aceitou “interromper o ciclo dos aperfeiçoamentos sucessivos” (Faria, 2007: 21) da metempsicose. Permanecendo pancalista na morte (ou no que se lhe assemelha), continua a experimentar um prazer espiritual ao rever as obras-primas entre as quais soube criar ou descobrir, segundo o génio próprio do colecionador, uma *harmonia*. É a palavra alma que lhe vem aos lábios:

Acha que exagero se lhe disser que os objectos vivem na alma do colecionador, tal como a alma do colecionador permanece viva nos seus objectos? (Faria, 2007: 48).

De novo se impõe que o aproximemos do platonismo de Proust. Assim as casas e os palácios de Gulbenkian, repletos de obras de arte

enquanto viveu, e os museus que visitou serão partes integrantes de um universo ao qual apenas os amantes da arte podem aceder:

Un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans telles musées, et qui étaient l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait. (Proust, 1954 : 255)

Se o verso de Keats “A thing of beauty is a joy for ever” foi demasiadamente repetido para preservar toda a sua força, o conto *Vanitas* e o testemunho de Gulbenkian poderiam deles ser cabal ilustração. “Vanitas anti-vanitas” escreve Eduardo Lourenço, a quem, naturalmente, não escapou o paradoxo deste sermão sobre a morte e a fragilidade humana, onde um fantasma vem afirmar o valor eterno das coisas belas e a salvação daqueles que as amaram.

Se é permitido ao leitor extrapolar um pouco – e os textos de Almeida Faria são tão condensados que é difícil resistir ao impulso especulativo que eles imprimem à leitura –, reconheçamos a sua extraordinária sobriedade filosófica, como se o autor, filósofo de profissão, tivesse aplicado a si próprio o bridão que figura na enfeitante natureza-morta de Torrentius, símbolo da disciplina na arte como nos costumes. Mas com Edgar Poe sempre por perto, o leitor poderá encontrar na *Eurêka* todo o desenvolvimento metafísico que o escritor elide, assim como a explicação panteísta da palavra “eternidade” (tanto quanto a arte possa ser compreendida “sub specie aeternitatis”).

Mas não haverá um privilégio metafísico da arte plástica, e da pintura em particular, de que a literatura fosse excluída? Com esta questão, chegamos ao terceiro ponto que havíamos anunciado e que diz respeito à natureza da imagem. É quase estranho que não encontremos no conto nenhuma reflexão, mesmo esboçada, sobre a noção de representação, o que teria talvez levado a discutir a pertinência da famosa depreciação da pintura por Pascal:

Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux. (Pascal, 1962 : 73).

Mas compreendemos que Gulbenkian não gosta da abstração e ainda menos da pintura abstrata (que o “irrita”) e que não foi a noção de Vaidade que lhe interessou, mas sim a imagem pictural arrumada sob esta etiqueta. O colecionador, muito mais do que as ideias, amou os livros, como leitor e bibliófilo, e frequentou certos escritores – entre os quais, em primeiro plano, Saint-John Perse, “bom poeta, creio” (Faria, 2007: 34), com o qual trocou numerosas cartas, e é importante notar que a apreciação que faz dos homens de letras comporta alguma ambiguidade, enquanto é inteiro o respeito que nutre pelos pintores. Assim, voltando à vaidade entendida agora não no seu sentido iconográfico mas psicológico, somos obrigados a admitir que, no conto, os escritores aparecem particularmente sujeitos a esta fraqueza:

Walter Scott, Victor Hugo, e outros, possessos pela vaidade é que precisaram de casarões à sua imagem. À maison visionnée habitant visionnaire. Só um vaidoso escreve frases destas. Hugo evidentemente. (Faria, 2007: 51).

Gulbenkian não insistirá nesta fraqueza das gentes de letras. Ao invés, uma vez terminado o encontro com o fantasma, o pintor, regressando ao seu “quarto de criada”, procura recordar os acontecimentos do dia anterior e retoma o tema:

Fui ao Café des Lettres, cinquenta e três rue de Verneuil, experimentar uma assiette Nobel à base de salmão, de arenque e tosta Skagen coberta de camarões com molho de aneto ou luzendro, e trouxe a ementa para servir de amuleto a um amigo que, na sua vaidade das

vaidades, todos os anos anseia receber o cheque e a glória desse prêmio. (Faria, 2007: 56).

Esta *assiette Nobel*, claramente mal digerida, terá por certo sido o fator que desencadeia a aparição noturna e a meditação consecutiva sobre a “*vanitas* inerente a toda a arte” (Faria, 2007: 59). Podemos divertir-nos a procurar adivinhar a identidade desse *amigo* que aspira à recompensa suprema do mérito literário, mas, seja ele quem for, o que importa aqui é que se mistura à voz do narrador a do próprio autor tão sensível à feira das vaidades que é a instituição literária, pelo menos no mundo dos vivos. Quanto a saber por que estão os escritores mais expostos à vaidade do que os pintores ou os filósofos (já em Platão os oradores Hípias, Górgias e Protágoras não estão isentos deste defeito), o conto não nos esclarece. Por outro lado, as *palavras* comparadas com a imagem – e por extensão a literatura com a pintura – traem uma enfermidade congénita, pois que nunca a descrição de um quadro – a *écfrase* – poderá equivaler à imediatez do efeito pictural:

Por muito que se somem substantivos e adjectivos e todo o arsenal dos dicionários, jamais as palavras nos tragam o que num instante a mente recebe da imagem. (Faria, 2007: 58).

É a própria condição discursiva – a descontinuidade dos signos – que impedirá sempre que a página seja lida no instante de uma revelação (o conhecimento intuitivo é para São Tomás a prerrogativa dos anjos, aos quais o fantasma de Gulbenkian se refere). Almeida Faria evitou cuidadosamente introduzir aqui glosas tiradas da sua cultura filosófica e temos que lhe agradecer ter preferido Edgar Poe a Heidegger... Mas é certo que a literatura (que a poesia transcende) sofre de uma insuficiência ontológica, de um pecado original, e se o

paraíso é “une immense bibliothèque” (Bachelard, 1960: 23), só o poderá ser pela operação de um divino redentor.

O Conto *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*, relatando uma noite com o Senhor Gulbenkian, poderá ser posto em paralelo com o conto de Paul Valéry intitulado *La Soirée avec M. Teste*. Por um lado, um riquíssimo esteta afirma que a arte é mais forte do que a morte, por outro um asceta pensa encostado ao Nada. O pintor Degas, modelo de M. Teste, teria feito a ligação entre os dois textos, ambos aliás marcados com o selo de Edgar Poe. Nos dois contos, graças à facilidade e à desordem que a conversação autoriza, os temas mais sérios são abordados e logo abandonados, fazendo os narradores, ao mesmo tempo, prova de desenvoltura e de respeito em relação à personagem central, Calouste Gulbenkian ou Edmond Teste. O leitor que se arrisca a comentar estas obras, tão fortes quanto breves, não pode senão adotar a mesma atitude e, desconfiando de qualquer mistificação, convencido do carácter ilusório da representação, acaba por reconhecer que, ao denunciarem a vaidade da literatura, estes textos, cada um à sua maneira, lhe consagram um pequeno *mausoléu*.

#### REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- DELGADO, Ana Maria (2011). “A procura do tom justo no conto *Vanitas – 51, avenue d'Iéna* de Almeida Faria”. *Letras Com Vida*. Lisboa: CLEPUL, n.º 4: 111-119.
- FARIA, Almeida (2007). *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GOMES, Álvaro Cardoso e Eliane de Alcântara TEIXEIRA (2018). “Ekphrasis e *Vanitas* em Almeida Faria”. *Interdisciplinar, Revista de Estudos em Língua e Literatura*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, v. 29, jan.-jun.:157-171.

GOMES, Júlia Pinheiro (2016). “As vaidades de um colecionador fantasma: uma análise do conto *Vanitas*, de Almeida Faria”. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, Ano 15, n.º 22: 300-314.

PASCAL, Blaise (1962). *Pensées*. Livre de Poche. Paris: Gallimard.

PROUST, Marcel (1954). *La Prisonnière*, in *À la Recherche du temps perdu*.

T. III. Bibliothèque de la Pléiade: Paris.

(Página deixada propositadamente em branco)

## DESNUDEZ UIVANTE, DE MARMELO E SILVA: UM INFERNO FEMININO NUM ÉDEN PORTUGUÊS

DESNUDEZ UIVANTE BY MARMELO E SILVA:  
A FEMALE HELL IN A PORTUGUESE EDEN

*Cristina Costa Vieira*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade da Beira Interior

### RESUMO

A Madeira, conhecida pelo alferes José Marmelo e Silva aquando de um Portugal pretensamente neutral ao tempo da II Guerra Mundial, escondia debaixo da antonomásia *Pérola do Atlântico* infernos sobremaneira agónicos para o género feminino. Essa realidade acaba por ser ficcionalmente transposta para diversas personagens de *Desnudez Uivante*, sejam elas órfãs asiladas, pequenitas de bairros pobres, expostas a todo o tipo de miséria, criadas de um *Eden-Hotel*, prostitutas e até mulheres de oficiais, numa inquietante denúncia, através da focalização do narrador autodiegético, alferes José Luís Jordão, *alter ego* do Autor. Personagem não isenta de pecadilhos, a sua aguda consciência social desnuda uivos femininos em vez de os abafar. Analisam-se, pois, infernos privados femininos ocorridos num pretenso Paraíso terreal.

*Palavras-chave:* Marmelo e Silva, *Desnudez Uivante*, romance, Madeira, paraíso, inferno, condição feminina

### ABSTRACT

Madeira, the Portuguese island that second lieutenant José Marmelo e Silva knew when Portugal was supposedly neutral during part of II World War, hid behind the epithet *Pearl of the Atlantic* a particularly agonizing hell for

women. This reality is fictionally transposed to *Desnudez Uivante* where some of the female characters are asylum-seeking orphans, poor children exposed to all kinds of misery, maids from the *Eden-Hotel*, prostitutes and even officers' wives, in a disturbing denunciation carried out through the literary point of view of the autodiegetic narrator, lieutenant José Luís Jordão, the Author's *alter ego*. A character not exempt from peccadillos, his keen social conscience exposes female lamentations rather than burying them. In this study, we analyze these private female hells that occurred in a so-called earthly Paradise.

*Keywords:* Marmelo e Silva, *Desnudez Uivante*, novel, Madeira, paradise, hell, female condition

#### 1. RELAÇÃO DE MARMELO E SILVA COM UMA PRETENZA MADEIRA EDÊNICA

*Desnudez Uivante*, romance publicado em 1983 pela portuense Lumiar, constitui a última obra literária de José Marmelo e Silva (1911-1991).<sup>1</sup> O título remete para o erotismo da desnudez de várias personagens, mormente femininas, e significa, em concomitância, o desmascaramento de infernos uivantes circunscritos ao pretense Jardim das Delícias que é a Madeira, *Pérola do Atlântico* isolada geográfica e politicamente no Oceano e na política de neutralidade de Salazar ao tempo da II Guerra Mundial, e onde corpos desnudos não andam, afinal, em inocente despreocupação no meio de plácida natureza, em contraponto à imagética do Éden genesíaco ou de ilhas paradisíacas criadas pela literatura ocidental, como a de Calíope

1 A "Cronologia biográfica" deste Autor, rigorosa e de consulta fácil, foi realizada por Maria Manuela Morais Silva in *Obra Completa de José Marmelo e Silva: Não aceitei a ortodoxia* (2002: 749-759). Para um estudo mais completo, vide a *Fotobiografia* organizada por Arnaldo Saraiva (2011).

e a dos Feaces na *Odisseia* ou a ilha dos Amores n'Os *Lusíadas*. A Madeira, claramente referenciada na narrativa através de topónimos como “Funchal” ou “Machico”, estabelece ao longo da narrativa um ambíguo movimento pendular de aproximação e de afastamento desse imagotipo. Afirma a este propósito Maria da Glória Padrão: “para os olhos do continente, o centro é justamente a ilha, o terreno excluído do nome ‘paraíso’” (Padrão, 2006: 71). Na tessitura romanesca, este imagotipo é materializado (e afastado) de forma explícita por via da expressão metafórica “*Paradise Lost*”, logo no capítulo I, sendo o Éden não apenas metáfora mas também designativo de um espaço físico, o *Eden-Hotel* (Silva, 2002: I, 583),<sup>2</sup> isolado no Planalto da Madeira, e onde trabalham Aninhas e Gracindinha, “pau para toda a colher do dono da pensão” (Vieira, 2008a: 101), Heliodoro Bandeira, sendo aquelas personagens femininas valorativamente metaforizadas pelo narrador-protagonista, alferes José Luís Jordão, através da expressão “Evas deste paraíso perdido” (Silva, 2002: VII, 616). O *Eden-Hotel* torna-se, pois, uma espécie de sinédoque desta Madeira onde as personagens masculinas provocam a queda da felicidade feminina, desnudada ao longo do romance com uma intensidade uivante, devido à castração dos impulsos sexuais imposta pelos espaços físicos, sociais ou psicológicos em que se enquadram ou com os quais se cruzam: a miséria e a ignorância, o exército, o orfanato, a instituição familiar salazarista e um Hotel que de Éden só tem o nome (cf. Vieira, 2008a; Vieira, 2014; Saraiva, 2011: 3, 10 e 30-31).

Assim, o *incipit* de *Desnudez Uivante* faz uma sumária descrição do referencial planalto madeirense onde está acantonado o I Batalhão

2 Tomamos por referência neste ensaio a *Obra Completa de José Marmelo e Silva. Não Aceitei a Ortodoxia*, editada em 2002 por Maria de Fátima Marinho. Para facilitar o confronto com outras edições, indicamos os capítulos de *Desnudez Uivante* em numeração romana, e as páginas, em algarismos árabes.

de Infantaria em plena II Guerra Mundial, numa focalização retrospectiva desencantada do protagonista, que para aí fora destacado:

O pesadelo era a nuvem, o planalto, o leito visceral, do leito à nuvem, o verde luz da vegetação, musgo ou floresta, tudo a nuvem enrodilha nos seus cabelos tépidos, incestuosos. § Céu negro. Temperatura morna pegajosa. Solidão de mundo ausente. Nem pássaro dentro, nem besouro álaçre. § Face que outra face oculta. § Assim escorrem os dias, as noites, a corrupção, a insídia... (Silva, 2002: I, 575).

A narrativa começa, pois, em tom dantesco. Logo a seguir, o narrador-protagonista confirma a imagética de um paraíso perdido por falha humana. Além de lamentar a frieza da sua guia de marcha, descreve e define a Madeira em tons pouco elogiosos:

Na guia escreveram: *Planalto militar. Transport. car. C.B.-1*. Só isto. § Endereço? Mercadoria? § Despacharam-me. § Do Funchal a Machico, nada de maravilhoso, nada de imprevisível. (Ou seria torpor dos meus sentidos?) Alguma singularidade tropical mais viva tentou-me a associar-lhe generosamente Milton, *Paradise Lost*. A Madeira é uma possessão inglesa. Ilha *perdida*? (Silva, 2002: I, 576).

O protagonista-narrador já tivera esta impressão quando, em conversa com Madre Yolanda, a responsável pelo Asilo de Santa Úrsula, lhe confessa haver feito havia cinco anos um cruzeiro, na condição de estudante coimbrão, até esse “éden acabado de criar”, mas sem *perder* “a noção do real”:

– Há cinco anos, num cruzeiro com a Tuna Académica de Coimbra, sim. Uma alegria infinita. Fruíamos o espanto triunfal dos velhos descobridores: mundo exótico, novo, num estado de pureza virginal. Como

provindos de uma outra galáxia, rodeavam-nos de admiração, de gentilezas excessivas – bailes sumptuosos em nossa honra, moças de uma doçura que não há, rendidas! Passeios pela ilha que assombravam, o Continente envelhecera para nós milhões de anos. Cortes verticais de grande altura (lembro os seiscentos metros no cabo Girão e as cabri-nhas encarrapitadas na face a pique) abismos cavados entre montanhas, picos nevados agulhando o céu, cabeleiras de água ondulantes, rios de flores na cidade... Em suma, um Éden acabado de criar. Mas não per-díamos a noção do real. No percurso de tantas maravilhas, as lágrimas da gente que nos olhava da porta das cabanas... (Silva, 2002: IV, 592)

Por outro lado, no capítulo VII, alferes José Luís Jordão é focado a frequentar o bar do *Eden-Hotel*, à semelhança de outros militares, onde conversa com as criadas Aninhas e Gracindinha para se inteirar das suas condições de vida. Elogia-as, na sequência, com a seguinte definição metafórica: “– São as Evas deste paraíso perdido.” (Silva, 2002: VII, 616). Mais adiante, no capítulo XVII, o narrador-pro-tagonista, a meio das investigações de que tinha sido encarregado, descobre que o *Eden-Hotel* esconde podridões antes insuspeitadas:

Saí dali atordoado e decidido a romper o bloqueio que me importunava – o major no apartamento. E caminhei ouvindo *basta!* até ao sobressalto duma dúvida: “O Bandeira escrivão manga de alpaca dono do *Eden-Hotel?* *Hum!*” § E o major? Que pensaria da ignomínia? Que posição iria tomar? (Silva, 2002: XVII, 679).

O exotismo paisagístico da Madeira não engana, por conseguinte, a lucidez e o humanismo do narrador autodiegético, nem quando fora tuno, nem agora, regressado à ilha na condição de alferes, mais experiente, nela descobrindo e denunciando ou tentando minorar, conforme pode, os infernos gerados pelos sistemas militar, freirático

e patronal, de que as principais vítimas, ainda que não em exclusivo, pertencem ao género feminino. A Madeira é, pois, a *Paradise Lost*, aludindo à epopeia de Milton, evocada pelo culto alferes Luís Jordão. Todavia, o romance problematiza a simples dualidade homem explorador – mulher vítima: veremos que também há aqui Evas tentadoras.

Desde logo, a esta temática subjaz um autobiografismo de valor testemunhal, implícito ao texto, pois Marmelo e Silva conhecera bem a Madeira. Três vezes lá estivera o Autor, a primeira integrado numa tuna coimbrã, nos anos 30, a segunda, enquanto alferes, recebendo a ordem de embarque em 1943, a terceira, enquanto professor e proprietário de um colégio no Funchal, em 1946, aí permanecendo, já casado, até junho de 1947, como podemos constatar nas biografias do Autor (Silva, 2002: 753; Saraiva, 2011: 72).

Cotejem-se os passos romanescos acima citados com dois trechos da *Fotobiografia de Marmelo e Silva*, da autoria de Arnaldo Saraiva:

Alferes miliciano, José Marmelo e Silva, já em tempos de conflito mundial, recebeu ordem de marcha do Ministério da Guerra para o Comando do 2.º Batalhão de Infantaria – Regimento de Infantaria n.º 19, na ilha da Madeira, que anos antes tinha visitado com a Tuna Académica de Coimbra. (Saraiva, 2011: 72)

O biógrafo cita também palavras do Autor de *Desnudez Uivante* em entrevista a Fernando Assis Pacheco para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 27 de fevereiro de 1983:

A centralização de poderes, os monopólios da indústria (açúcar, tabaco, borracha), os do melhor comércio (importação de automóveis), o grande capital banqueiro, tudo isto com a sigla inglesa, os grandes senhores absentistas (a terra em regime de colonato), afoito-me a dizer: tanta humilhação não desapareceria facilmente. A ilha despovoou-se,

emigra. No termo da guerra, vi o caudal impressionante de madeirenses encher os porões de negros barcos com destino ao Curaçau, Venezuela... Pós-guerra, emigração. Desafortunado país! A precariedade uivante em que o povo madeirense se encontrava era para nós, continentais, não somente confrangedora, mas por vezes dolorosa. (Reflecti no romance ‘surpresas’ humanas de autêntico jugo escravo.) Carregos de quadrúpede sobre o dorso de mulheres jovens; bordadeiras raquíticas com dezoito horas de trabalho diário; alimentação fundamental, na generalidade, de papas de milho africano esquartejadas comidas pelo dia adiante, sem interrupção de tarefas; analfabetismo pavoroso, isolamento (...). (*apud* Saraiva, 2011: 75)

Este autobiografismo é comprovado por novos textos dados à estampa. “O Cabo Elísio”, opúsculo revelado em 2002 (Silva, 2002: 731-746) e assumido por Marmelo e Silva como autobiográfico, a que a lei da morte deu o carácter de obra incompleta,<sup>3</sup> parece mostrar que nesse texto talvez o Autor tenha querido esgotar o cálice do fel não completamente vertido em *Desnudez Uivante*: há paralelismos flagrantes de espaços, de caracterização de alguns militares e, para o que aqui mais importa, a similar contratação de “mulheres de porta aberta” por “oficiais subalternos do Comando”, com “esposas no Continente” e que “viviam com elas em casebres independentes, como maridos”, sendo o seu sustento pago às custas “da messe” (Silva, 2002: 739). *Desnudez Uivante* afigura-se, portanto, como a denúncia projectada num *alter ego* do Autor – o narrador

3 Ainda que *Desnudez Uivante* tenha sido o último texto publicado em vida pelo escritor beirão, a *Obra Completa de José Marmelo e Silva. Não Aceitei a Ortodoxia*, editado por Maria de Fátima Marinho, revelou um opúsculo inédito (cf. Silva, 2002: 731-746), “O Cabo Elísio”, de que foi publicado um pequeno excerto em 1989 no n.º 15 do *Letras e Letras*, segundo nota editorial. Marmelo e Silva estaria, pois, a conceber uma nova publicação.

autodiegético – de uma série de opressões ocorridas sobretudo (mas não só) em clave feminina na Madeira estado-novista presenciada por Marmelo e Silva (Vieira, 2008a: 111-112). Logo, Marmelo e Silva é aqui um “autor implicado” (Reis, 2018: 41), pelas coincidências patentes entre aspectos da vida do Autor, que fora alferes na Madeira, e do narrador-protagonista, alferes Luís Jordão, seu *alter ego*, pois plasmadas também nas “posições ideológicas” (Reis, 2018: 42) adoptadas quanto ao fascismo e à subjugação feminina, alvos de abjecção por ambos. As personagens femininas de *Desnudez Uivante convocam*, por conseguinte, “componentes sociais, psicológicos, ideológicos e ético-existenciais” (Reis, 2015: 27), como elucidam as seguintes palavras: “A verdade é que, conforme advogava Hochman, a ‘realidade da personagem na literatura’ (...) envolve temas de incidência crítica que vão dos sentidos simbólicos às visões morais, passando pelas técnicas narrativas que enformam o relato.” (Reis, 2015: 23).

A expressão inglesa *Paradise Lost*, por outro lado, aparece destacada logo no primeiro capítulo, não apenas como alusão à obra miltoniana, mas porque a Madeira não passava, *de facto*, de uma possessão inglesa, como diz Marmelo em *Desnudez Uivante* e em entrevista a Fernando Assis Pacheco. Na trama romanesca, por exemplo, é denunciada a exploração laboral, por vezes até à morte, de meninas e adolescentes no Asilo de Santa Úrsula para satisfazer a indústria dos bordados madeirenses, tão ao gosto dos ingleses. Também a pensão onde trabalham Aninhas e Gracindinha se chama *Eden-Hotel*: em inglês, note-se.

## 2. O INFERNO DAS PERSONAGENS FEMININAS TOCADAS PELA INSTITUIÇÃO MILITAR

Em *Desnudez uivante*, pode surpreender ao leitor mais incauto a inexistência de soldados desejosos de acções bélicas (Vieira, 2008a: 107),

que, aliás, nunca surgem. Porém, isso sugere, indica Maria Alzira Seixo (2002: 569-570), o “vazio factual do quotidiano de soldados (...) que sentem o ruir do mundo e sem a sua interferência directa”, potenciando uma “paz (podre)” conivente com uma “guerra (ao lado)” (Seixo, 2002: 571). A expressão “paz podre” aparece, aliás, no texto romanesco para caracterizar o Comando daquele Batalhão (Silva, 2002: XXIII, 706). De facto, o major Trindade, que encobre irregularidades praticadas pelos seus homens, apaga-se numa apatia de tal forma patológica que o narrador diz que o comandante “já não vivia. (Tinha deixado de existir.)” (Silva, 2002: XXIII, 706). Além da crítica subtil ao alheamento salazarista face a um conflito onde inúmeras vidas e valores estavam em jogo, subsuma uma outra tese, a da inevitável promiscuidade entre soldados continentais, carentes sexual e emocionalmente pelo isolamento forçado de mulheres e de namoradas – as “fidelíssimas” (Silva, 2002: VII, 615) –, deixadas no Continente, entalados num cinto de castidade pouco consentâneo com os instintos humanos, e um conjunto de mulheres madeirenses, também elas carentes a nível económico e emocional. Assim, em plena II Guerra Mundial, temos na Madeira soldados *voyeurs* de prostitutas, sedutores (e até violadores) de rapariguinhas (e) amantes de madres (cf. Vieira, 2008a: 108). Diz o protagonista a três oficiais amedrontados com a possibilidade de uma severa inspecção vinda do continente:

– (...) A vossa reacção emocional é que se opõe a um juízo correcto. O problema sexual, por exemplo. No continente analisa-se a frio. E não sois vós os culpados. O governo desembarcou nesta ilha dois milhares de gibraltinos ao mesmo tempo que proibia as esposas de oficiais e sargentos de acompanharem os seus maridos. Isto é um plano maquívélico. A vingança dum homem odioso. Para mais num país de sagrada família. (Silva, 2002: XXII, 704)

A tese é confirmada pela voz de alferes Ravasco, uma personagem em si abjecta:

– Chato é eles não quererem compreender. Isto não é uma situação individual. (...) O que se vive no exército, hoje, é uma realidade cruel extensiva a todos nós. Uma ratoeira à nossa obediência jurada, à nossa boa fé. Dum exército em perpétuo exílio e sem motivo justificado, que pode esperar-se? Chegaste a meio do Inverno e avaliaste a nossa ânsia. “Que fazemos aqui? Que dizem de nós no continente?” Surgem agora os conflitos. Mas seriam menores pelos caminhos de Sodoma? Os tribunais só terão que absolver-nos. Subjugou-nos a necessidade de compensar a frustração. Frustração do combate, frustração do casamento. Diz-me lá, este viver anómalo não gerou em nós um vazio absoluto e a força indomável de vencê-lo? Contorná-lo, iludi-lo, melhor dizendo. (Silva, 2002: XXVI, 722)

Numa sequência de capítulos que não obedece à ordem cronológica dos eventos, os militares saciam primeiro as suas carências em véspera de Carnaval junto da criada “Cinda” (Silva, 2002: V, 604) do Hotel de Heliodoro Bandeira, ou seja, Gracindinha, com quem tem relações apenas o cabo de Lamego, Aurélio Marrucho, seu noivo, personagem lúcida das aberrações existentes naquela Madeira, e que denuncia ao protagonista-narrador os ilícitos praticados no e pelo Batalhão. Embriagados pelo whisky roubado, o cabo Aurélio é arrastado nessa noite de Entrudo por outros cinco cabos, de trato e linguagem bem mais rude, um “gang” constituído pelo “Limpinho”, “Fome de Cão”, “Gorila”, “Pendura” e “Rapa” (cf. Silva, 2002: VI, 606; VIII, 618-627), para a experiência *voyeurista* de assistir, escondido, às cenas sadomasoquistas que oficiais desenvolvem num palacete com as suas “Escravas” (Silva, 2002: VI, 607), assim chamadas por um oficial não identificado envolvido na orgia: escravas

sexuais de todos os apetites destes marqueses de Sade do século XX. Nessa mesma noite, não satisfeitos pelo *voyeurismo*, o *gang* dos cinco cabos faz uma incursão ao Asilo de Santa Úrsula, tendo a manobra sido facilitada pela localização do Asilo “à distância provável de 300 metros” (Silva, 2002: IV, 590) do acantonamento militar, e aí encetam relações sexuais com meninas e adolescentes, o que é descrito no capítulo VIII. Encarregado de investigar a incursão, alferes Luís Jordão é surpreendido pela libido de Madre Yolanda, a diretora do Asilo, que, qual Eva tentadora, mimetiza algumas cenas eróticas que teriam ocorrido e o vai enlaçar numa tórrida relação. A obra cria, pois, a propósito dos militares, uma verdadeira filosofia de alcova que passa por criadas de hotel, prostitutas de luxo, órfãs asiladas e freiras (cf. Seixo, 2002: 570; Vieira, 2014).

Vejam os primeiros o inferno das órfãs asiladas. Alferes Jordão, aquando de uma primeira visita ao envelhecido asilo para apurar as circunstâncias em que ocorreram os eventos, nota a “inesperada ausência de vozes (onde as saudáveis brincadeiras de crianças?)” e a existência, em compensação, de um “portão de ferro” aberto “a medo” (Silva, 2002: IV, 590). Estes elementos indiciam um sistema repressivo de tipo prisional que faria irmanar os espaços da Caserna e do Asilo. Diz, aliás, o narrador-protagonista, recém-chegado ao Batalhão, praticamente no *incipit* da narrativa: “Eram cinco do meu posto e arma e o major, todos incrivelmente suplicantes, pranteando como que uma súbita orfandade.” (Silva, 2002: I, 575. Sublinhado nosso).

Pergunta, inquiridor, alferes Jordão, para tentar perceber as circunstâncias do assalto ao Asilo: “– Como reagiram as vigilantes, as meninas, a senhora D. Yolanda?” (Silva, 2002: IV, 594). E a madre refere-se de forma paternalista a Mestra Perpétua, vigilante de serviço, como simples “pessoa do campo” que, assustadíssima, “não está preparada” (Silva, 2002: V, 595) para recapitular a cena junto de

alferes Jordão. É uma forma ardilosa de colocar entraves na auscultação requerida por aquele militar. O alferes depressa se apercebe da heterodoxia de Madre Yolanda quando esta procede à simulação do assédio dos cabos às asiladas, o que depressa conduz os dois a uma cena de sexo em que a “guia” é a freira (cf. Silva, 2002: IV, 595-596).

O capítulo VII expõe aquela instituição religiosa também enquanto espaço de desproteção social. Assim, Aninhas, agora criada no *Eden-Hotel*, mas que fora uma asilada de Santa Úrsula, desvenda a alferes Jordão o desumano trabalho infantil ocorrido no Asilo, em parte mitigado (mas não eliminado) aquando da chegada de Madre Yolanda:

- (...) Doze horas por dia a bordar na cadeirinha!
- Espantoso! No asilo de Santa Úrsula?!
- Aos doze anos, passei a catorze horas, é assim, na ilha. A bordar se nasce, a bordar se morre. (...) Veio depois a Madre Yolanda, deu mais folga. Porque até aí eram mortes umas atrás das outras. Houve um ano em que foram cinco! Madre Yolanda salvou muitas de nós. Voltámos às doze horas, as pequerruchas, às dez. Fazíamos ginástica, levava-nos uma ou outra vez à praia, dava-nos mais comida... Um encanto de senhora. Uma jovem mãe. Os patronos é que são impiedosos.
- Que patronos? Os tios de Madre Yolanda, grandes industriais, ricos. Vinham (e vêm) todas as semanas pelos bordados, tudo era escasso para eles, faziam-nos sermões de estarrecer, as mais novinhas urinavam-se, a outras o coração galopava, ou parava, desmaiavam, havia choros, gritos, pescoços engrossados... Dói-me, só de lembrar!
- (...)
- Uma trovoada de ameaças, que mais valera não termos vindo ao mundo. Que estavam a sustentar-nos, que lhes rapávamos o dinheiro dos bolsos, a caridade tinha limites (*calcule! Eles a engordarem à nossa*

*custa!*) que nos punham a pão e água... Milhares de crianças morriam lá fora à espera de vagas da nossa cama-e-mesa. (Silva, 2002: VII, 616-617)

A individualização de Aninhas ocorre, pois, no quadro de uma estratégia autoral de denúncia da exploração capitalista da orfandade, com todo um conjunto ignóbil de maus-tratos físicos e psicológicos dirigidos a crianças. As humilhações e as condições de sobrevivência a que estas órfãs são sujeitas demonstram que a Madeira tinha os seus próprios espaços concentracionários em plena II Guerra Mundial. O início do capítulo XIX confirma-o, pois as meninas são focalizadas pelo narrador como “obreiras do internato” que se sentem “estalar por dentro, com cuspos de sangue” (Silva, 2002: 684), devido ao aumento das encomendas imposto pelo tio de Yolanda.

A insistência em verbos na terceira pessoa do plural, muitas vezes sem sujeito explícito, em proposições como “Dispersaram-se com a galhofa” (Silva, 2002: VIII, 623), e a comparação destas órfãs a vespas “açuladas” (Silva, 2002: VIII, 624) deixam, todavia, a imagem de anonimato generalizado destas personagens femininas, “processo que traduz a perda de individualidade da pessoa institucionalizada” (Vieira, 2008a: 100). Todavia, é possível distinguir categorias etárias nos capítulos VII e VIII de entre as “Trinta e seis crianças” (Silva, 2002: IV, 591) que o Asilo de Santa Úrsula acolhe no presente diegético. Assim, as “mais novitas” surgem por oposição às “moças”, “mais crescidas” (Silva, 2002: VIII, 621), “adolescentes” (Silva, 2002: VIII, 623), havendo, assim, “pequenas e grandes” (Silva, 2002: VIII, 622) dentro do Asilo.

Portanto, se o capítulo VII expõe o asilo madeirense enquanto espaço de desproteção social, o capítulo VIII vai ainda mais longe, e mostra-nos um espaço de desproteção sexual. Porém, as aspas que ladeiam o designativo “meninas desamparadas” (Silva, 2002: IV, 590) arrastam uma modalização que alerta para o carácter hetero-

doxo destas personagens. A sua descrição etária – uma terá “15, 16 anos” e outra “oito anos” (Silva, 2002: VIII, 621-623) – coloca um problema axiológico (cf. Vieira, 2008b: 345-351) relevante ao leitor: os encontros dos cabos com estas órfãs são de natureza pedófila. E para grande surpresa dos militares (e do leitor), estes encontros são desejados: “Algum dia pensava ver-se cercado de adolescentes, comprimido a ponto de faltar-lhe o ar! Afogado em virgens, – nem em sonhos! Eram nove a um no grupo, retraído mais as afoitava.” (Silva, 2002: VIII, 623). Isto é sobretudo verdade para as afoitas Dorinhas e Zulmira (cf. Silva, 2002: VIII, 623-626; XXIII, 712), acabando esta última por enlaçar noivado com o cabo Pendura, que aquela havia seduzido (cf. a “Mirizu” do capítulo XXIII). Ou seja, em *Desnudez Uivante*, os diálogos expõem uma libertinagem ninfomaniaca “que inverte as posições ortodoxas da relação amorosa, pois que o *senex* não assusta de modo algum a *puella*” (Vieira, 2008a: 100). É certo que o capítulo VIII afasta certas órfãs da órbita simplista da “vitimização” (cf. Vieira, 2008b: 420-427), na lógica marxista do proletariado infantil explorado pelo patronato burguês, dado o pendor ninfomaniaco dessas asiladas. Mas as carências afetivas de algumas órfãs, mesmo uma “novita de oito anos” (Silva, 2002: VIII, 623), que se atira ao cabo Pendura com a mesma desenvoltura com que a adolescente Zulmira excita primeiro o cabo Gorila e depois o Pendura (cf. Silva, 2002: VIII, 624-627), parecem estar na base deste desvio comportamental por parte das asiladas, aproveitado pelos cabos do Batalhão, carentes de sexo. E é evidente que a relação heterodoxa entre cabos e órfãs só é possível devido à permissividade das personagens responsáveis pelo Asilo de Santa Úrsula. Mestra Perpétua revela um comportamento singular, ao facilitar as incursões dos militares, sendo ambígua a sua ingenuidade quanto à natureza do baile concedido como benesse às órfãs em vésperas de Carnaval:

A um sinal do cabo, pé ante pé, o Rapa escapuliu-se, na ideia de prevenir o salão. “Cautela!” – diria. “Vem aí Mestra Perpétua...” E antegozava a atrapalhação formigante, as rápidas mudanças...

Pois sim! Estranhou foi a exemplaridade da conduta. “Hum!, malandrice do Gorila. Safado!” Acabavam de pôr a girar a agulha do fonógrafo e pares de raparigas adiantavam-se, balouçantes, em passos muito comedidos. “Mestra Perpétua vai gostar.” Tornou para trás, deu com ela a conversar serenamente. “Que eram horas de fechar a festa à chave e as meninas regressarem aos lençóis.”

– E nós, militares, aos quartéis – ironizou o cabo de Lamego.

– Só um tempinho mais, Mestra Perpétua, implorou o Rapa.

Conseguiram levadá-la e conduzi-la ao extremo do salão. O cabo não arredou pé, sentou-se ao lado dela e observava-a de revés. Não tardou a boa senhora a obsequiar os presentes: começou por cabecear, no cadeirão de vime, tranquilamente adormeceu. (Silva, 2002: VIII, 625)

Todavia, Madre Yolanda é a freira heterodoxa por excelência deste romance, porque não só é permissiva quanto às iniciações sexuais das meninas do Asilo, em nome de um Amor que idealiza como universalmente erótico (cf. Silva, 2002: IV, 593; VIII, 627; XVIII, 682), mas também porque desenvolve uma tórrida relação com alferes Jordão (cf. *v.g.* Silva, 2002: XII, 642-646; XVIII, 681-684). Sinal da intimidade desenvolvida entre Madre Yolanda e o narrador-protagonista é a alternância ocorrida ao longo da narrativa entre os designativos “Madre Yolanda” e “Yolanda”, mesmo depois de as personagens principais conhecerem a intimidade da alcova. Isto só pode ocorrer porque Marmelo e Silva visa desnudar a hipocrisia das instituições freiráticas, castradoras da mulher, apesar de a sexualidade ser fundamental para a consumação da felicidade – ideia que este e outros romances de Marmelo e Silva enfatizam. Atente-se no seguinte diálogo entre alferes Jordão e Madre Yolanda:

– Pois sim, e depois vais desprezar-me, esquecer-te da pobre de mim. Diz que tudo me perdoas, diz!

– Dói-me o coração de ouvir que tanto sofres – e sem razão. Não te humilhes a tal ponto, Yolanda. Não há muitas horas te dei provas de que não tens culpa perante mim. O meu desejo é libertar-te. Trazes esses fantasmas contigo... Varrê-los sem piedade e sem demora – será para ti um alívio inestimável. Crente que és, pensas entrar com eles na mansão celeste? E se eu te disser que são ainda os terrores do inferno das freiras de Lisboa? De tanto vos massacrarem com pecados mortais e vinganças divinas, lançam-vos no inferno para o resto da vida. (Silva, 2002: XVIII, 683)

Ou seja, Madre Yolanda, apesar de viver êxtases orgiásticos com alferes Jordão, donde as alusões a Santa Teresa de Ávila, vive o inferno íntimo da culpa do amor carnal a conduzir ao inferno escatológico devido à sua condição de freira. E alferes Jordão, *alter ego* do Autor, sabe o quanto a severa educação católica, que recebera no Seminário Menor do Fundão, inculcava esses sentimentos castradores de uma sexualidade realizadora para o ser humano (cf. Saraiva, 2011: 16-19).

Passemos agora ao inferno vivido pelas prostitutas dos oficiais do Comando do Batalhão I. Na leitura dos autos de averiguação fornecidos ao narrador-protagonista, os alferes Ravasco, Benjamim e Falcão Nobre formam um grupo ignóbil de “oficiais com hábitos de conúbio (...) que logo usufruíram coabitações soberbas (...) aconchegadas, com ordenação em delta, servidas por praceta comum.” (Silva, 2002: V, 590) e com despesas custeadas pela messe dos oficiais. Estes “srs. oficiais da Praceta”, “rapazes” que se “julgaram (...) únicos numa estrada larga” (Silva, 2002: XVII, 676), na focalização do dono do Bar Bandeira, não menos ignóbil, porém, para com as suas empregadas Aninhas e Gracindinha, praticam, “uma

filosofia de alcova mais brutal” (Vieira, 2008a: 112) do que a encetada entre a Caserna e o Asilo freirático, porque de pendor sadomasoquista. Estas prostitutas são “as putas, cadelas”, “alugadas no piorio do calhau”, “as chocas” (Silva, 2002: V, 597), as “fêmeas da praceta”, as “escorralhas”, as “Escravas” (Silva, 2002: VI, 605-607), as “chocas do piorio” (Silva, 2002: XVII, 676-677), “brasas”, “Diplomadas na Faculdade do sexo” (Silva, 2002: XIX, 686), em diferentes vozes masculinas, sendo uma delas individualizada sob a designação de “prostituta” (Silva, 2002: XVII, 678), “barregã” (Silva, 2002: XX, 697) e ainda “delambida” (Silva, 2002: XXVI, 722). Uma das orgias sadomasoquistas ensaiadas pelos alferes em questão e visionada clandestinamente pelo “gang” dos cabos (cf. Silva, 2002: VI, 607-609) é descrita ao estilo dos romances *A Filosofia na Alcova* ou *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma*, de Marquês de Sade. O adultério acentua a irregularidade de tal situação na vida de caserna. Também o capitão Santalúcia leva a sua “cachopa ribatejana” (Silva, 2002: XXIII, 706) para um palacete, o que é caricato pelo facto de esse oficial ter substituído o major Trindade no comando do Batalhão para debelar tais irregularidades.

A clandestinidade em que as prostitutas vivem está indiciada quer na limitada focalização de que são alvo aquando da surtida *voyeurista* feita pelo “gang” de cabos, quer na não revelação dos seus nomes. O narrador mostra, todavia, um discurso axiologicamente dúbio face a estas personagens, pois tanto as expõe como elementos de um esquema que corrói por dentro a honradez e a reputação que a tropa deveria ter, como denuncia as carências económicas e afectivas das prostitutas: o narrador refere-se-lhes por expressões como “as pobres mulheres” ou “as donas de casa da Praceta” (Silva, 2002: XXIII, 706). Uma delas, a prostituta de Ravasco, é inclusivamente focada como vítima por duas vezes de maus-tratos quando grávida, querendo o militar com isso provocar o aborto (cf. Silva, 2002: XVII,

677-678). Para cúmulo, terá havido uma escabrosa e vingativa violação da filha daquela por parte de Ravasco, sendo esta uma criança indefesa que pedia pelas ruas, “suja de fome” (Silva, 2002: XVII, 677). A inacção da justiça para reparar tais crimes (cf. Silva, 2002: XVII, 678-681) acentua a denúncia do Autor relativamente à prepotência militar.

As prostitutas de luxo em *Desnudez uivante* vivem, pois, um inferno numa gaiola dourada. Alferes Jordão acaba, assim, por fazer aquilo que Serafina Martins (2006: 40) qualifica de “enfrentamento da autoridade”, militar, neste caso, porque “protagonista de um desajuste entre a heterodoxia das construções interiores e a ortodoxia das imposições colectivas” (Martins, 2006: 32).

Existe um terceiro inferno, o vivido pelas empregadas Aninhas e Gracindinha do *Eden-Hotel*, que, ainda adolescentes, são obrigadas a sujeitarem-se às sevícias do patrão, Heliodoro Bandeira, como denuncia em carta o cabo Aurélio de Lamego:

Namoro, melhor dizendo, estou noivo há onze meses de uma das suas empregadas, embora de menor idade. Desde então, praticamente, faço amor com ela (são apenas duas) usando preservativos, sem que o patrão suspeite. Este velhacão (ou velho cão) corrupto dorme com ambas na mesma cama, à viva força pelo que diz respeito à Gracindinha, a quem ameaça de revólver (que tem sempre na mesinha de cabeceira) e sujeitando-se humildemente aos caprichos hediondos dele a Aninhas, que por esse facto se farta de abortar. (Silva, 2002: V, 603)

O inferno da violação e do aborto provocado é vivido, pois, num quadro de exploração simultaneamente laboral e sexual, fazendo destas duas personagens femininas “Evas de um paraíso perdido”, como as define metaforicamente o narrador-protagonista. Porém, estas Evas serão tentadas a terem relações (consentidas, é certo)

quase de seguida pelo alferes Jordão, sendo que Gracinda é em pleno acto sexual uma “loba enraivada” (Silva, 2002: XXI, 700), enquanto Aninhas é mais “mansa e inocente” (Silva, 2002: XXI, 702), na focalização do narrador-protagonista. Ora, Gracindinha não pode ser vista apenas como vítima deste inferno que é, na realidade, o *Éden-Hotel* no planalto madeirense, já que ela é a loba calculista que vê no casamento com um militar a fuga daquela vida. Por isso aposta numa relação com o cabo de Lamego, mas quando este é transferido da Madeira, passa a seduzir alferes Jordão (cf. Silva, 2002: XV, 664-668). As lições de contracepção dadas por alferes Jordão a Gracinda, que se mostra rápida a assimilar as informações, significam, na prática, o domínio da sexualidade feminina, isto é, o poder de engravidar ou não consoante os seus desejos, o que é uma libertação do inferno masculino mantido pelo dono da pensão.

Por fim, D. Maria Esmeralda, esposa do capitão Ramiro Alçada, sofre um inferno vivido em solidão. No único núcleo familiar aparentemente não desestruturado pelo serviço militar, a esposa legítima rivaliza a alcova com uma “outra”, e vinga-se traindo o marido com o alferes Nobre Falcão, embora com desfecho trágico iminente (cf. Silva, 2002: XXVII, 726-729). A mulher de um oficial de mais alta patente vive, pois, na paradisíaca Madeira, o inferno de um casamento de aparências, sabendo-se traída e cultivando um corrosivo desejo de vingança que se vira contra si.

### 3. CONCLUSÃO

Em suma, *Desnudez Uivante*, de Marmelo e Silva, denuncia, ainda que em clave de fino erotismo, os infernos da exploração laboral e sexual da mulher madeirense em diversas faixas etárias, ao tempo da ditadura salazarista e da II Guerra Mundial, num espaço que poderia ser um Paraíso terreal, não fosse a crueza humana, mormente masculina. E os infernos podem ser mantidos por força da ignorân-

cia, da miséria, de crenças religiosas ou da vontade de preservar as aparências familiares. Se Salazar conduz, por via de um isolamento castrador, militares a desvios que traumatizam toda uma série de personagens femininas, não é menos verdade que uma guerra mundial, ordenada por outros homens, dita infernos não menos cruéis fora da Madeira. E que também os militares não oficiais do Batalhão I vivem o inferno de um serviço militar de condições miserabilistas. *Paradise Lost*, por conseguinte.

#### REFERÊNCIAS

- MARTINS, Serafina (2006). “José Marmelo e Silva – Autoridade e Utopia”, in Ernesto Rodrigues (ed.), *Leituras de José Marmelo e Silva*. Lisboa: Centro de Estudos José Marmelo e Silva. 31-44.
- PADRÃO, Maria da Glória (2006). “Desnudez Uivante: manifesto abjeccionista”, in Ernesto Rodrigues (org.), *Leituras de José Marmelo e Silva*. Espinho: Centro de Estudos José Marmelo e Silva. 69-73.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.
- SARAIVA, Arnaldo (2011). *Não escrevo para vender livros. Fotobiografia de José Marmelo e Silva*. Espinho: Centro de Estudos José Marmelo e Silva.
- SEIXO, Maria Alzira (2002). “Desnudez Uivante” [estudo introdutório], in Maria de Fátima Marinho (ed.), *Obra Completa de José Marmelo e Silva – Não Aceitei a Ortodoxia*. Porto: Campo das Letras. 567-571.
- SILVA, José Marmelo e (2002). “Desnudez uivante”, in Maria de Fátima Marinho (ed.), *Obra Completa de José Marmelo e Silva – Não Aceitei a Ortodoxia*. Porto: Campo das Letras. 573-729.
- VIEIRA, Cristina Costa (2008a). “Desnudez Uivante”, in Arnaldo Saraiva (ed.), *O Personagem na obra de José Marmelo e Silva*. Porto: Campo das Letras. 89-119.

- VIEIRA, Cristina da Costa (2008b). *A Construção da personagem romanesca. Processos definidores*. Lisboa: Colibri.
- VIEIRA, Cristina da Costa (2014). “Do imposto ao exposto, ou a caserna e a alcova em *Desnudez uivante*”, in Arnaldo Saraiva (ed.), *A Sedução da ficção. Atas do Colóquio do centenário do nascimento de José Marmelo e Silva*. Espinho: Centro de Estudos José Marmelo e Silva.149-151.

(Página deixada propositadamente em branco)

## “O CAMINHO DAS ESTÁTUAS”: VIRTUALIDADES DE CAMÕES EM SARAMAGO

“THE PATH TO THE STATUES”:  
CAMÕES’S VIRTUALITIES IN SARAMAGO

*Gerson Luiz Roani*

Universidade Federal de Viçosa

### RESUMO

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, José Saramago propõe a revisitação da figura de Camões e da sua obra como os esteios basilares sobre os quais se formou e consolidou a identidade histórica e literária de Portugal. Tal revisitação implica em dessacralização. A *monumentalidade* de Camões, como autor emblemático da Literatura lusitana, não é negada pelo romance, mas (re)considerada criticamente.

*Palavras-chave:* Luís de Camões, José Saramago, identidade portuguesa, dessacralização

### ABSTRACT

In *The Year of the Death of Ricardo Reis*, José Saramago proposes to revisit Camões and his work as the underlying support upon which Portuguese historical and literary identity was formed and consolidated. Such revisiting entails desacralization. Camões’s monumentality, as an emblematic author of Portuguese Literature, is not denied in the novel, but critically (re)considered.

*Keywords:* Luís de Camões, José Saramago, Portuguese identity, desacralization

“Aqui o mar acaba e a terra principia.” (Saramago, 1988: 11). Esta frase inaugura a narração de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, trazendo consigo um ônus particular no desenvolvimento da narrativa. Isto é, a necessidade de se confrontar a personagem Ricardo Reis com a terra portuguesa e sua subsequente escritura. Como texto que postula a (re)descoberta do Portugal de 1936 com todas as suas contradições, tensões históricas e problemas identitários, a tessitura romanesca vale-se de uma intertextualidade<sup>1</sup> explícita com o texto tutelar da Literatura Portuguesa de todos os tempos: *Os Lusíadas* de Luís de Camões. Durante séculos, a leitura de *Os Lusíadas* projetou o ser de Portugal e o seu destino como realidade que se cumpriria na distância imprecisa do mar, sob o signo de uma grandeza identificada com e pela posse dos caminhos oceânicos. Esse projeto fecundou o imaginário coletivo português durante séculos.

A épica camoniana emblematizou essa identidade assentada no desejo de glória e consciência de missão a que se refere Jacinto do Prado Coelho no ensaio ‘*Os Lusíadas*: uma ética do desejo’. Os versos de *Os Lusíadas* foram imprescindíveis para a conformação do ideal humano e dos valores do povo português. Durante séculos, essas linhas épicas proporcionaram uma espécie de legitimação das conquistas portuguesas, do papel de Portugal no mundo, mas, sobretudo, da inabalável confiança messiânica num futuro assinalado por uma suposta grande missão (Coelho, 1981: 103-108). A alegoria dessa legitimação aparece, no canto X, através do episódio da “máquina do

1 Com base nas lições de Mikhail Bakhtin sobre o romance, Julia Kristeva cunhou o termo ‘intertextualidade’ para designar o processo de produção do texto literário. A intertextualidade, de acordo com a investigadora francesa, é vislumbrada nos seguintes termos: “[...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (Kristeva, 1974: 64).

mundo". Nele, Tétis desvela, diante dos assombrados olhos de um Vasco da Gama, os lugares e as gentes às quais Portugal chegaria, como agente disseminador dos valores eurocêntricos, absolutistas, mercantis e cristãos.

Camões celebrou, nesse longo poema, simultaneamente sinfonia e *requiem*, como escreveu Eduardo Lourenço, a identidade portuguesa voltada para a imensidão atlântica: "Da nossa intrínseca e gloriosa ficção *Os Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste, tão heroicamente triste ou tristemente heróico, simultaneamente sinfonia e *requiem*?" (Lourenço, 2000: 26).

No romance de José Saramago, ocorre uma deliberada inversão da épica camoniana. Maliciosamente, inverte-se os versos do canto III de *Os Lusíadas*: "Eis aqui, quase cume da cabeça / de Europa toda, o Reino Lusitano, / Onde a terra se acaba e o mar começa" (Camões, 2005: 65) para: "Aqui o mar acaba e a terra principia" (Saramago, 1998: 11).

Como se vê, a perspectiva instaurada pela escritura é transgressora, pois confere uma nova dimensão às reflexões acerca da identidade lusitana. O que isso quer dizer? Que o mar cantado por Camões já se cumpriu definitivamente nesse curto período de fulgor do império, que não durou mais do que cento e sessenta anos. Resta, pois, (re)descobrir esse outro mar interior: a terra portuguesa, da qual fala Seixo em um dos primeiros estudos críticos sobre a obra saramaguiana (Seixo, 1986: 69-81). Subliminarmente, essa intencionalidade de se "(re)descobrir" a terra rejeita a grandiloquência épica, pois a indagação sobre as contradições, nuances e perspectivas da identidade portuguesa implica a desconstrução do tom épico, com o qual a História portuguesa sempre foi lida ou escrita. As contradições ideológicas, sociais, religiosas, históricas e literárias emergem do

processo de reabilitação do passado, empreendido pelo romance contemporâneo. Na obra saramaguiana, repercute aquela voz crítica de Umberto Eco que afirma, ao escrever sobre a emergência da História nos romances contemporâneos, que o passado, “já que não pode ser destruído, porque sua destruição conduz ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente” (Eco, 1985: 56-57).

Ora, isso aproxima-se daquela propriedade íntima presente em várias narrativas de Saramago, segundo a qual torna-se um imperativo discorrer sobre a identidade portuguesa ao longo do tempo, mediante um exercício ficcional engenhoso e peculiar, despido das louvações patrióticas e das exaltações ufanistas, que tanto a Literatura, quanto a História lusitanas realizaram em tempos anteriores. Observe-se, na base desse anseio escritural, que as reiteradas alusões a Camões são veiculadas no sentido de refletir não só sobre o peso da influência camoniana nos caminhos e perspectivas da Literatura Portuguesa, mas também sobre as deliberadas manipulações que o nome e a obra do poeta sofreram ao longo dos séculos, de acordo com os interesses ligados à dominação política e religiosa. É para esse Portugal empobrecido e decadente, sem expressão alguma no certame das nações europeias do início do século XX, mas ainda acorrentado à crença secular imaginária em um futuro promissor e pujante, que Saramago faz voltar o heterônimo pessoano Ricardo Reis, um mês após o falecimento de seu criador Fernando Pessoa. A viagem celebrada, tantas vezes, pelos textos portugueses como empresa grandiosa, missionária e sublime, ganha através desse retorno da personagem uma feição inteiramente nova.

Nesse regresso, as caminhadas de Ricardo Reis delinearão “um caminho de estátuas” que merece ser mencionado, pois balizam a deambulação de Ricardo Reis por Lisboa. Trata-se do contato da personagem com as figurações em pedra ou bronze de Eça de Queirós, do Chiado, de Camões e do Adamastor (Morão, 1993: 141-145).

Ricardo Reis entrega-se a caminhadas por Lisboa que lhe possibilitam o (re)encontro com a cidade deixada em 1919, antes de exilar-se voluntariamente no Brasil. Através da *flânerie* da personagem, a narração passa da escrita da cidade à cidade (outra) das letras. Nesse andar lento, descompromissado e rememorativo, da estátua de Eça de Queirós, a *flânerie* conduz a personagem ao monumento dedicado a Camões, conferindo a Lisboa o caráter de um labirinto pelo qual o poeta efetua a sua errância de ver e rememorar, tendo a estátua do artista do século XVI como centro, na qual nenhuma inscrição foi colocada. Portanto, "letra ausente", signo passível de leituras, manipulações e (re)interpretações:

Entra na Rua Garrett, sobe ao Chiado, estão quatro moços de fretes encostados ao plinto da estátua, nem ligam à pouca chuva, é a ilha dos galegos, e adiante deixou de chover mesmo, chovia, já não chove, há uma claridade branca por trás de Luís de Camões, um nimbo, e veja-se o que as palavras são, esta tanto quer dizer chuva, como nuvem, como círculo luminoso, e não sendo o vate Deus ou santo, tendo a chuva parado, foram só as nuvens que se adelgaçaram ao passar, não imagine-mos milagres de Ourique ou de Fátima, nem sequer esse tão simples de mostrar-se azul o céu. (Saramago, 1998: 35).

No excerto, o narrador realiza um exercício metaficcional de exploração dos vários sentidos da palavra "nimbo". Isso ocorre porque, ao deparar-se com a estátua, o olhar da personagem atenta para uma espécie de aura luminosa a envolver a figura em bronze do poeta classicista. Nessa incidência do olhar, a percepção visual da figura de Camões vincula-se à ideia de veneração e sacralidade. Todavia, a designação da palavra "nimbo", como aura luminosa, sofre algumas restrições, as quais reconsideram criticamente a monumentalidade conferida ao poeta do século XVI. Tal redimensionamento fica posto

na voz do narrador que acompanha, com sua mirada abrangente e irônica, o caminhar de Ricardo Reis da Praça do Comércio até à Praça Luís de Camões, onde (re)encontra o monumento ao épico, que cristalizou com maestria em versos esse destino português projetado e só entendido como o ser português para a distância.

A intencionalidade romanesca é óbvia ao sugerir a revisitação da figura de Camões e da sua obra como os esteios basilares sobre os quais se formou e consolidou a identidade histórica e literária da gente portuguesa. Como se pode perceber, a revisitação, através da escrita literária, implica em dessacralização. A monumentalidade de Camões, como autor emblemático da Literatura lusitana, não é negada pelo romance, mas trata-se sobretudo de (re)considerá-la criticamente. Isso fica posto no olhar oblíquo dirigido às nuvens que toldam o céu de Lisboa. Ao se dispersarem, o “nimbo” a envolver o poeta desaparece. Esse “olhar oblíquo” acentua, ainda, o caráter pragmático e cético a presidir a narração saramaguiana, no que concerne a fenômenos sacros, manifestações sobrenaturais e verdades estabelecidas de forma dogmática e irrevogável.

Dessa forma, é examinado o caráter português, marcado indelevelmente pela irrupção do milagre, como princípio que, apesar de irreal e intangível, sempre foi considerado pelos portugueses como elemento, paradoxalmente, pertencente à ordem do real. Sob esta ótica, a perspectiva do narrador está em consonância com a lição de Lourenço que registra: “O singular no povo português é viver-se enquanto povo como existência miraculosa, objecto de uma particular predileção divina” (Lourenço, 1999: 12).

A visão de Lourenço é oportuna, pois seu pensamento postula que a História portuguesa sempre foi considerada a partir de uma perspectiva escatológica. Ou seja, como História marcada pela irrupção do divino e do infável nos caminhos humanos, justificando a própria razão de ser e existir de Portugal como entidade histórica.

É em função disso que o excerto saramaguiano recorta as duas manifestações milagrosas mais portentosas da história portuguesa: *Ourique e Fátima*. O primeiro milagre fundou no direito divino a autonomia de Portugal como reino independente, em plena Idade Média, lançando os alicerces da crença messiânica na predileção da Providência Divina por Portugal. Com o segundo não foi diferente, pois essa mesma eleição divina que, no século XI, escolheu a gente portuguesa como baluarte de uma empresa cristã de disseminação da fé católica e de combate ao elemento islâmico, potencial inimigo do cristianismo, nas primeiras décadas do século XX, torna-se tangível, através das supostas aparições da Virgem Maria, em Fátima, de maio a outubro de 1917. Sem entrar no mérito sobre a veracidade ou não de tais fenômenos, as reiteradas aparições da Virgem serviram oportunamente para a legitimação da imagem da república portuguesa idealizada por Salazar e seus seguidores. Irrestritamente apoiado pela Igreja, o salazarismo incorporou a Virgem e suas mensagens anti-comunistas ao aparato ideológico de sustentação do Estado Novo.

A sacralidade do destino português é colocada sob o crivo de uma desconstrução consciente e irônica que não visa pôr tal identidade no chão, mas analisá-la em suas nuances e determinações fundamentais. Consequentemente, esse compromisso operacionaliza a emergência de um acentuado comprometimento crítico na dissecação do destino português, o qual é analisado sem as louvações de um patriotismo exaltado e delirante:

É instrutivo o passeio, ainda agora contemplámos o Eça e já podemos observar o Camões, a este não se lembraram de pôr-lhe versos no pedestal, e se um pusessem qual poriam, Aqui, com grave dor, com triste acento, o melhor é deixar o pobre amargurado, subir o que falta da rua, da Misericórdia que já foi do Mundo, infelizmente não se pode ter tudo nem ao mesmo tempo, ou mundo ou misericórdia. (Saramago, 1998: 62).

Na citação acima, a metaficcionalidade da narração enfatiza o caráter aberto da obra camoniana, a qual não poderia ser representada por nenhum dos seus versos. Qual verso transfiguraria exemplarmente o projeto literário desenvolvido por Camões? A dificuldade de estabelecer uma resposta não escapa ao narrador. Isso faz-nos pensar que a complexidade dessa “possível escolha” liga-se às duas grandes correntes caracterizadoras da poética camoniana: a épica, representada por *Os Lusíadas*, e as múltiplas formas de composições integrantes da *Lírica*. Essas duas vertentes de uma mesma obra artística constituíram-se, nos séculos seguintes, motivos de inspiração, de desafio e de superação para quase todos os escritores artísticos da nossa língua. Essa afirmação não é temerária, pois conforme Hernani Cidade, devemos considerar Camões como o artista que herdou, recolheu, concentrou e sintetizou a tradição épica antiga, a lírica trovadoresca, a poesia do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e a lírica renascentista. Camões foi, no seu tempo, o grande renovador da linguagem poética em língua portuguesa, avivando-lhe as cores, embelezando-lhe as formas e renovando-lhe o conteúdo (Cidade *apud* Mendonça Teles, 1976: 49). É essa dimensão humana marcada pela desgraça e pela genialidade, na qual a dor, o amor, a natureza, a vida, a morte, a saudade da pátria e o sentimento de Deus perpassam serenamente, que fazem de Camões um dos grandes marcos da Literatura em Língua Portuguesa. Como artista, Camões foi um visionário, pois experimentou como ninguém a ambiguidade de uma época de transição, tão contraditória e problemática como a nossa, qual seja, continuar a tradição artística existente ou reformá-la. Ele a continuou e a reformou. Quando se alude a Camões é impossível separar o seu canto épico da glorificação histórica do povo luso como agente de vanguarda de uma fé ameaçada na Europa e de um império, que era a expressão consumada da renovação comercial e militar do Ocidente. Essa fé e esse

império, tal como são exaltados pelo longo poema épico camoniano, são passíveis de uma ideológica discussão.

Por isso, como assinala Eduardo Lourenço, é impossível imaginar que possa prevalecer uma única interpretação da obra camoniana e mais, uma única considerada verdadeira, tal como pretendia, ao longo da História portuguesa, o liberalismo, o republicanismo e o fascismo de Salazar, os quais transformaram o poeta épico numa espécie de bandeira e bíblia para justificar cosmovisões políticas e governativas, além do reacionarismo. Essas posturas ideológicas de feições variadas fizeram do escritor o modelo e a legitimação do mais desvairado e doentio nacionalismo:

Jorge de Sena encarregou-se de subtrair, com flamejante “fúria camoniana”, *Os Lusíadas* ao ideário fascista que dele fizera bandeira e bíblia, como aliás já acontecera antes com o liberalismo e o republicanismo. (...) Foi excelente subtrair assim pública e oficialmente, Camões, à banal ideologia reacionária que com notório, mas não de todo infundado abuso, fizera dele o padrão e a caução do mais exaltado e desvairado nacionalismo. (Lourenço, 2000: 122)

Ao narrador de Saramago não escapa essa posição de Camões como elemento emblemático da identidade portuguesa, como referência à qual constantemente se retorna, e que paira como uma sombra no decorrer dos séculos. A narração o contempla como um D'Artagnan, cujos serviços foram bem aproveitados pelas várias faces assumidas pelo poder político e religioso. Como se pode ler, no fragmento subsequente:

Ricardo Reis atravessou o Bairro Alto, descendo pela Rua do Norte chegou ao Camões, era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduziu sempre ao mesmo lugar, a este bronze afidalgado e espada-

chim, espécie de D'Artagnan premiado com uma coroa de louros por ter subtraído, no último momento, os diamantes da rainha às máquinas do cardeal, a quem, aliás, variando os tempos e as políticas, ainda acabará por servir, mas este aqui, se por estar morto não pode voltar a alistar-se, seria bom que soubesse que dele se servem, à vez ou em confusão, os principais, cardeais incluídos, assim lhes aproveite a conveniência. (Saramago, 1998: 70)

Em suma, no decorrer do tempo, Camões e sua obra foram manipulados e lidos de acordo com programas completamente alheios à mensagem literária, mas que se apropriaram dela para incutir, na coletividade, a consciência de uma grandeza que não existiu nem existiria, mas que estimulou o imaginário coletivo, entorpecendo-o e confundindo-o. Os textos de Camões, sobretudo, o de matiz histórico-político como *Os Lusíadas*, foram lidos e utilizados para dar legitimidade aos regimes e ideologias de várias nuances que sucederam-se em Portugal, tornando-se uma obra maleável às intenções, oscilações e caprichos da instável política portuguesa. Isso é entrevisto na irônica narração que comenta acerca da funcionalidade da estátua como simples poleiro de pombos. Figura suja, maculada pelos dejetos das aves, a sofrer com a inclemência do tempo, instalada no centro do Largo em que os lisboetas circulam apressadamente, os quais internalizam a feição afidalgada do poeta em bronze como porta-voz da lusitanidade: “É primavera, veja que engraçado, aquele pombo em cima da cabeça do Camões, os outros pousados nos ombros, é a única justificação e utilidade das estátuas, servirem de poleiro aos pombos, porém as conveniências do mundo têm mais força” (Saramago, 1998: 289).

Contudo, isso não deve atribuir a Camões as aberrações de uma ideologia nacionalista, imperialista e colonialista que se serviu da sua criação artística para delimitar as realizações perenes da “raça”

portuguesa. O engenho camoniano foi desfigurado em função de urgências passageiras e aproveitamentos vis. Tal desfiguração desse legado artístico é apresentada por Eduardo Lourenço da seguinte forma:

Camões não é propriedade de ninguém, nem responsável pelas glosas utilitárias, mesquinhas, anti-históricas de todos os representantes mais ou menos qualificados da vária panóplia de suspeitos nacionalismos, políticos ou culturais. Sob pretexto de exaltar Camões, rebaixa-se, subtraindo-o, sem interesse para ninguém, a começar por ele, a um contexto sem o qual não pode ser julgado, nem mesmo compreendido. À imagem ideal e "imortal" da pátria portuguesa, Camões estará para sempre, o sempre da nossa perenidade histórica e lingüística, ligado. Mas essa mesma imagem modifica-se e não é lícito acorrentar o estro camoniano a uma imagem tal como nela, datadamente, se definiu o perfil ideal da pátria. (Lourenço, 2000: 129-130)

Como se vê, questiona-se a redução da figura e da obra camoniana a uma apologia ou símbolo da Pátria/Portugal. Subjaz à arguta percepção de Lourenço uma pergunta que reverbera da seguinte forma: Com a ruína imperial, Camões pode ser evocado ou revisitado de uma maneira que não seja ufanista ou glorificante?

Quem o leu e conhece a beleza e força desse texto aberto, que nenhum momento histórico esgota, compreenderá que sim e poderá apontar, inclusive, como provam essas forças políticas sagazes e perniciosas que também o descobriram, o emendaram e o inventaram de acordo com interesses escusos, como aludem os fragmentos saramaguianos selecionados. Tal reconhecimento harmoniza-se com o pensamento de Maria Vitalina Leal de Matos, segundo o qual reconhecer o valor da obra camoniana, tanto na sua dimensão lírica, quanto épica, não é um anacronismo, tampouco um descompasso

em relação ao momento artístico contemporâneo. Todavia, não pode ser esquecido o tratamento abusivo dado ao artista: “Esse abuso o esvazia, o corrompe, o mente. Obrigar um dos mais ricos legados literários do Ocidente a confirmar verdades particulares, estritas e mesquinhas equivale a traí-lo” (Matos, 1981: 216).

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a narração focaliza que, nessa Lisboa labiríntica, reencontrada por Ricardo Reis, a estátua de Camões suscita uma experiência agônica vivenciada pela personagem. As andanças, pelas retílineas ruas da Baixa lisboeta até chegar ao Largo, suscitam a feição de um sujeito perdido que não sabe quem é ou o quê está a fazer nessa chuvosa Lisboa de 1936, na qual tentáculos do fascismo esparramam-se por todas as esferas da vida portuguesa. É nuclear essa ideia de que os caminhos da cultura, da história e da tradição literária portuguesa confluem, como rio caudaloso, para o poeta dos *Sóbolos rios que vão...* Todavia, a focalização narrativa recorta um aspecto importante da estátua. Isto é, ela está com o livro fechado, a espada inútil colada ao corpo e os olhos cegos pelos dejetos dos animais. Dessa forma, Camões não passa de um traste inserido na paisagem, simples elemento da geografia citadina, sem outra função precípua que a das estátuas: celebrar e mergulhar no esquecimento, pois o passado não pode ser exumado, reconstituído ou revivido. História para sempre perdida, memória para sempre dolorosa e encoberta:

Ricardo Reis saiu, eram três menos um quarto, tempo de ir andando, atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem, em vida seu braço às armas feito e mente às musas dada, agora de espada na bainha, cerrado o livro, os olhos cegos, ambos, tanto lhos picam os pombos como os olhares indiferentes de quem passa. (Saramago, 1998: 180-181).

Esse "esquecimento" a que Camões foi submetido não passa despercebido à narração. Não se trata aqui de lamentar o pouco caso dos transeuntes em relação à estátua. O discurso ficcional tem um alcance maior ao apontar para um Dartagnan, cuja obra poética foi aviltada pelo poder maculador, não só dos pombos, mas pela Igreja e pelo Estado, hábeis manipuladores dessa obra, submetendo-a às coordenadas ideológicas que tais instituições almejavam no que toca ao controle social. Como se prevê, a leitura aberta, lúdica, cúmplice e descomprometida do poema será substituída por leituras redutoras a serviço do poder e do discurso do fascismo português:

À tarde, ao regressar do almoço, reparou que havia ramos de flores nos degraus da estátua de Camões, homenagem das associações de patriotas ao épico, ao cantor sublime das virtudes da raça, para que se entenda bem que não temos mais que ver com a apagada e vil tristeza de que padecíamos no século dezasseis, hoje somos um povo muito contente, acredite, logo à noite acenderemos aqui na praça uns projectores, o senhor Camões terá toda a sua figura iluminada, que digo eu, transfigurada pelo deslumbrante esplendor, bem sabemos que é cego do olho direito deixe lá, ainda lhe ficou o esquerdo para nos ver, se achar que a luz é forte demais para si, diga, não nos custa nada baixá-la até a penumbra, à escuridão total, às trevas originais já estamos habituados. (Saramago, 1998: 351)

Cumpra observar que o Camões é também para Fernando Pessoa, o qual se encontra com Ricardo Reis para emblemáticos e tensos diálogos, a principal orientação no labirinto de ruas que a personagem continua a trilhar, após a morte. À medida que Pessoa diminui suas aparições a Ricardo Reis, indício de uma memória do mundo que vai se perdendo e desaparecendo, a estátua afidalgada funciona como bússola para a personagem que se desvanece como uma fantasma-

goria decrépita: “Tenho saído pouco, perco-me facilmente, como uma velinha desmemoriada, ainda o que me salva é conservar o tino da estátua do Camões, a partir daí consigo orientar-me” (Saramago, 1998: 358).

A fala de Fernando Pessoa exprime a tensa relação entre ele e o escritor do século XVI. Como Camões, Pessoa empenhou-se em renovar uma Literatura Portuguesa presa a moldes e convenções escriturais cristalizadas que coíbiam uma produção altamente criativa. Saramago curva-se à criatividade e ao gênio pessoano, mas é a obra de Camões que perduraria como o signo mais acabado das máximas potencialidades criativas alcançadas pela Língua Portuguesa.

Tal percepção é constatada no episódio ficcional em que Pessoa, no dia 10 de Junho, Dia da Raça, comparece ao Largo do Camões, à noite, e sentado num dos bancos tenta recitar o poema da *Mensagem* (1934), dedicado ao velho poeta épico. Pessoa estremece, pois, nenhum poema dessa obra citava Camões, embora, paradoxalmente, o texto poético do artista do século XX remeta intertextualmente ao vate do século XVI:

Tivesse Ricardo Reis saído nessa noite e encontraria Fernando Pessoa na Praça de Luís de Camões, sentado num daqueles bancos como quem vem apanhar a brisa, o mesmo desafogo procuraram famílias e outros solitários, e a luz é tanta como se fosse dia, as caras parecem elas tocadas pelo êxtase percebe-se que seja esta a Festa da Raça. Quis Fernando Pessoa, na ocasião recitar mentalmente aquele poema da *Mensagem* que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na *Mensagem* nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, de Ulisses a Sebastião não lhe escapou um, nem dos profetas se esqueceu, Bandara e Vieira, e não teve uma palavrinha, uma só, para o Zorlho, e esta falta, omissão, ausência, fazem tremer as mãos de Fernando Pessoa, a consciência perguntou-lhe, Porquê, o incons-

ciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu a mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância [...]. (Saramago, 1998: 351-352)

Segundo Cleonice Berardinelli, na poética pessoana Camões não é citado. Apesar dessa ausência, nenhum outro poeta português estabeleceu com o artista do século XVI uma tão patente intertextualidade, perceptível por qualquer leitor de *Os Lusíadas* que realize a leitura de *Mensagem*:

Dois poemas, dois poetas. Quatro séculos de permeio. O primeiro a lançar sobre os pósteros a sombra incômoda de sua Glória – Luís Vaz de Camões-; o segundo, mal ocultando a dificuldade de suportar-lhe a grandeza, na previsão da vinda de um poeta máximo, um super-Camões em que facilmente o descobrimos sob o transparente disfarce – Fernando Pessoa”. (Berardinelli, 2000: 123-124)

À guisa de conclusão, nas caminhadas de Ricardo Reis merece menção também a estátua do Adamastor. Contrariamente às outras estátuas, que transfiguram seres humanos, a do Adamastor evoca uma figura fictícia do poema camoniano. Ele é o companheiro petrificado que acompanha o esvair-se do tempo de Ricardo Reis e, como este, olha paralisado a saída do Tejo para o Atlântico. Em *Os Lusíadas*, Adamastor é uma metáfora do Cabo da Boa Esperança, que representava os perigos enfrentados pelos navegantes portugueses na época dos descobrimentos e, pela sua superação, a glória e a vitória obtidas sobre tais obstáculos. Ricardo Reis identifica-se com o Adamastor do Alto de Santa Catarina, pois o rosto tosco e monstruoso parece reter, como acontece com a personagem, o grito de

rebeldia e de fúria, o qual ficará entranhadamente suspenso e adiado, pois Ricardo Reis não cede à convicção alienada de que a sabedoria significa se resignar com o espetáculo do mundo, pois a vida e a História não valem um gesto de revolta ou de desmedida para que alterem seus rumos e desdobramentos. Por isso, opta por acompanhar Fernando Pessoa definitivamente ao Cemitério do Prazeres quando se completam os nove meses, desde a sua chegada. É uma espécie de nascimento para a morte e mergulho na treva silenciosa do não ser. Com esse ingresso no reino da desmemória, haverá tempo suficiente para esquecer e placidamente ser esquecido: “[...] o tempo, não o seu, o fará crescer ou apagar, por outros merecimentos algumas vezes, ou diferentemente julgador, Que serás quando fores de noite e ao fim da estrada” (Saramago, 1998: 71).

#### REFERÊNCIAS

- CAMÕES, Luís de (1963/2005). *Obra completa*. 3.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- COELHO, Jacinto do Prado (1981). “Os Lusíadas: uma ética do desejo”, in António Valdemar e Diogo Pires Aurélio (eds.), *Estudos sobre Camões. Páginas do Diário de Notícias dedicadas ao poeta no 4.º centenário da sua morte*. Lisboa: INCM/Editorial Notícias. 103-108.
- ECO, Umberto (1985). *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- KRISTEVA, Julia (1974). *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
- LOURENÇO, Eduardo (1999). *Portugal como destino – seguido de mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva.
- LOURENÇO, Eduardo (2000). *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Gradiva.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de (1981). “O ensino de Camões”, in António Valdemar e Diogo Pires Aurélio (eds.), *Estudos sobre Camões. Páginas*

*do Diário de Notícias dedicadas ao poeta no 4º centenário da sua morte.*  
Lisboa: INCM/Editorial Notícias. 211-217.

MORÃO, Paula (1993). *Viagens na terra das palavras. Ensaios sobre literatura portuguesa.* Lisboa: Edições Cosmos.

SARAMAGO, José (1984/1998). *O ano da morte de Ricardo Reis.* 7.ª ed., São Paulo: Companhia das Letras.

SEIXO, Maria Alzira (1986). *A palavra do romance. Ensaios de genologia e análise.* Lisboa: Livros Horizonte.

TELES, Gilberto Mendonça (1976). *Camões e a poesia brasileira.* São Paulo: Quíron e Instituto Nacional do Livro.

(Página deixada propositadamente em branco)

# FLORBELA ESPANCA, *DIÁRIO*: ALTERNATIVAS MODERNISTAS\*

FLORBELA ESPANCA, *DIÁRIO*: MODERNIST ALTERNATIVES

*Helena Carvalhão Buescu*

Centro de Estudos Comparatistas

Universidade de Lisboa

## RESUMO

A hipótese que coloco é que Florbela Espanca deve ser lida, hoje, de uma forma diferente da que a sua contemporaneidade o fez. O exacerbado sentimentalismo provém de uma identidade tão insegura e múltipla como a que os primeiros modernistas, sobretudo Sá-Carneiro, a entenderam. Assim, “ser mulher” é também uma máscara equivalente às de todos os outros modernistas, e o seu suicídio apenas um ponto culminante desta situação. A leitura do *Diário* (póstumo) do seu último ano de vida argumenta precisamente a interpretação de “alternativas modernistas” que em Florbela Espanca, como em outros autores, se manifestam.

*Palavras-chave*: Florbela Espanca, alternativas modernistas, máscara

## ABSTRACT

The hypothesis I propose in this study is that Florbela Espanca must be read today within a different hermeneutical context than that of her contemporaries. Her exacerbated sentimentalism has its origins in an insecure and multifaceted identity, much akin to first modernism, as clearly seen, for

\* Este texto não obedece ao AO90, ao abrigo do Código dos Direitos de Autor.

instance, in Sá-Carneiro. Therefore, “being a woman” is also a mask equivalent to those of other modernists, and her suicide merely the culmination of this situation. The reading of the posthumous *Diário* of her last year thus argues for the interpretation of “alternative modernists” that in Florbela Espanca, as in other authors, are also discernible.

*Keywords:* Florbela Espanca, modernist alternatives, mask

Temos perante nós um breve *Diário*, o único que Florbela Espanca escreveu, e em que, como veremos, o esperável conteúdo fragmentário, proporcionado pela divisão das entradas que o compõem, se associa mais a um género reflexivo do que a uma possível dominância narrativa. Trata-se do diário do último ano da sua vida, começando a 11 de Janeiro de 1930 e terminando a 2 de Dezembro do mesmo ano, meros seis dias antes do suicídio de Florbela. O silêncio, por ausência de publicação, que envolveu este *Diário* foi grande: na realidade, apenas foi publicado, pela mão de Natália Correia, 51 anos depois, em 1981, surgindo sob o título *Diário do último ano seguido de um poema sem título*. Rui Guedes voltou a publicar o *Diário* em 2000, desta feita agrupando-o com os contos da autora, sendo a obra intitulada *Contos e Diário*. Relevemos, pois, na história da edição deste volume, não apenas o seu carácter póstumo, mas a distância da posteridade que o publica. Como se durante 50 anos nunca ninguém tivesse considerado significativa a sua existência – e, no entanto, ele diz muito sobre a poesia de Florbela, dizendo também muito sobre a sua arte poética, que não se confina à poesia ela mesma.

Algumas constatações iniciais se impõem: é um magro diário, abrangendo apenas algumas páginas e 32 entradas, de extensão diferente mas, na sua maioria, muito curtas. Mesmo tendo em conta que ele se refere apenas a um ano (na realidade, 11 meses), é um texto

que se caracteriza pela sua escassez, cujas características discursivas não reflectem aliás nem homogeneidade nem equilíbrio. Antes pelo contrário: a sua composição diversificada aponta sobretudo para um projecto que se inicia e depois *vai acabando*, e para uma articulação curiosa e paradoxal entre apontamento autobiográfico e diarístico, por um lado, e narrativa, por outro. Não porque se “contem” episódios, justamente (apenas dois fragmentos se aproximam da notação autobiográfica) – este *Diário* é como atrás se disse sobretudo reflexivo, e desta questão nos ocuparemos nestas linhas introdutórias. Mas porque a sua estrutura e em especial o *seu decorrer* manifestam um subtexto narrativo, paradoxalmente sem episódios, que contextualmente se articula com o facto de ser este o diário do último ano da vida de Florbela. Embora nunca falando explicitamente do suicídio, ou sequer aludindo a essa possibilidade, trata-se de uma escrita que oscila entre o sentido da vida e o sentido da morte, ambos obscuros, e que reflexivamente se vai aproximando desta última, até pela progressiva exiguidade dos fragmentos diarísticos que a compõem.

O projecto de que atrás falei é sobretudo (mas não totalmente) equacionado no 1.º fragmento do *Diário*, datado de 11 de Janeiro de 1930, aliás de forma retoricamente irrepreensível. Começa pela construção do interlocutor (“Para mim? Para ti? Para ninguém.”). Continua colocando o fundo da tópica diarística (o tempo na sua relação com a existência subjectiva de quem escreve): “Nas horas que se desagregam, que desfilio entre os meus dedos parados, sou a que sabe sempre que horas são, que dia é, o que faz hoje, amanhã, ou depois. Não sinto deslizar o tempo através de mim, sou eu que deslizo através dele com a consciência nítida dos minutos que passam e dos que se vão seguir. Como compreender a amargura desta amargura?”. E termina voltando a remeter para uma *ideia* de um leitor póstumo, a quem talvez fosse dado transformar a opacidade destes escritos numa nova forma de autognose (mesmo se também ela póstuma):

Quando eu morrer, é possível que alguém, ao ler estes descosidos monólogos, leia o que sente sem o saber dizer, que essa coisa tão rara neste mundo – uma alma – se debruce com um pouco de piedade, um pouco de compreensão, em silêncio, sobre o que fui ou o que julguei ser. E realize o que eu não pude: conhecer-me.

Este *Diário* é por isso também uma *forma breve*, cujo carácter de brevidade vai sendo acentuado quer pelo progressivo espaçamento das entradas, quer pela também progressiva exiguidade de cada uma delas: metade do *Diário* diz respeito ao mês de Janeiro e início de Fevereiro, enquanto a segunda metade abrange tudo o resto, até 2 de Dezembro. Florbela escreve de forma cada vez mais intervalada, e cada vez menos extensa. Deriva isto seguramente da forma como define a sua vida, logo no 1.º fragmento: “*attendre sans espérer*”. O certo é que em Janeiro, mês em que inicia, no dia 11, o seu *Diário*, Florbela redige 9 entradas, das mais longas do seu texto; seguem-se Fevereiro (8); Março (2); Abril (2); Maio (1); Julho (1); Agosto (1); Setembro (2); Outubro (1); Novembro (4); e Dezembro (1). É em Novembro e Dezembro que escreve as suas entradas mais lacónicas, mas também talvez mais poderosas: no dia 15 de Novembro, “Não, não e não!”; a 2 de Dezembro redige a sua entrada final, “E não haver gestos novos nem palavras novas!”. Seis dias depois, suicidava-se.

Estas duas entradas podem dar-nos o mote para os grandes temas que atravessam este *Diário*. Por um lado, o reconhecimento e o orgulho, relativamente à sua capacidade de afirmação e diferença, que Florbela faz ancorar num *desejo absoluto de verdade*:

Que me importa a estima dos outros se eu tenho a minha? Que me importa a mediocridade do mundo se Eu sou *Eu*? Que importa o desalento da vida se há a morte? Com tantas riquezas porque sentir-me pobre? E os meus versos e a minha alma, e os meus sonhos, e os montes

e as rosas e a canção dos sapos nas ervas húmidas e a minha charneca alentejana e os olivais vestidos de “Gata Borrallheira” e o assombro dos crepúsculos e o murmúrio das noites... então isto não é nada? Napoleão de saias, que impérios desejas? Que mundos queres conquistar? Estás, decididamente, atacada de delírio de grandezas!... (19 de Fevereiro)

Este carácter de aristocracia existencial, aliás também comum a muitos dos nossos maiores escritores da época (lembrem-se entre outros António Nobre, Mário de Sá Carneiro – mesmo se por denegação -, Almada Negreiros e Fernando Pessoa, em particular Álvaro de Campos e o ortónimo), faz com que Florbela se aproxime de uma das preocupações e temas essenciais nas obras desses autores, a que glosa a incompatibilidade entre pensar e viver, levando no limite a uma concepção disjuntiva das duas experiências humanas. Florbela é claríssima a este respeito, e por isso este *Diário* constitui uma peça-chave para a compreensão da sua poética, e em meu entender para a possibilidade de rever a sua obra à luz do pensamento modernista, contemporâneo de Florbela:

Ponho-me, às vezes, a olhar para o espelho e a examinar-me, feição por feição: os olhos, a boca, o modelado da fronte, a curva das pálpebras, a linha da face... E esta amálgama grosseira e feia, grotesca e miserável, saberia fazer versos? Ah, não! Existe outra coisa... mas o quê? Afinal, para que pensar? Viver é não saber que se vive. Procurar o sentido da vida, sem mesmo saber se algum sentido tem, é tarefa de poetas e de neurasténicos. Só uma visão de conjunto pode aproximar-se da verdade. Examinar em detalhe é criar novos detalhes. Por debaixo da cor está o desenho firme, e só se encontra o que se não procura. Porque me não esqueço eu de viver... para viver? (20 de Abril)

Poderia dizer-se, na recepção tradicional de Florbela e da sua poesia, que se trata de um problema emocional (e voltaremos abaixo

à questão das emoções). Pois bem, não é. É um problema de linguagem e, por isso, um problema de consciência – simultaneamente existencial e poético. Não pode deixar de se ter em conta por exemplo este fragmento, entre outros, para entender o carácter auto-reflexivo da poética florbeliana, que estas palavras limpidamente descrevem. Que elas se exprimam preferencialmente através de um vocabulário da área das emoções é por assim dizer um acidente de percurso, que podemos relacionar por exemplo com António Nobre e a forma como também nele tem sido necessário defender uma poética revisionista e claramente mais afim do distanciamento modernista, que prefere máscaras, *alter egos* e duplos alternativos à mostraçãõ espontânea e imediatista do eu.

Não nos deixemos enganar, pois, por autores como Florbela ou Nobre: porque é esta mesma concepção que está também na base da reacção simétrica de Sá Carneiro e das máscaras de que pôde dispor (o Cobra...), e que igualmente se encontra implicada no seu suicídio. As manobras de auto-derisão sá-carneirianas não nos devem ofuscar para o peso de uma consciência daquele que sabe que um dos modos, talvez o mais importante, de estar *acima* dos outros é estar *abaixo* dos outros. O que se ganha em pensamento e consciência de si e do mundo perde-se, e como, na capacidade de vida e existência quotidiana, quando estas parecem ser sólidas e não-problemáticas. É ainda esta mesma incompatibilidade que naturalmente ocupa toda a poética pessoana, que encontra (com maior ou menor distanciamento) nos seres impensantes, e ao modo de Nietzsche, os únicos capazes de serem felizes: *et pour cause*. Os dois fragmentos florbelianos dedicados, neste *Diário*, aos olhos do seu cão respondem aos gatos pessoanos, porque o que está acima da vida está condenado a (querer) estar abaixo dela. E, no entanto, ainda neles encontramos laivos da inquietude das coisas que tanto assombrou Antero de Quental:

Os olhos do meu cão enternecem-me. Em que rosto humano, num outro mundo, vi eu já estes olhos de veludo doirado, de cantos ligeiramente macerados, com este mesmo olhar pueril e grave, entre interrogativo e ansioso? (13 de Janeiro)

O olhar de um bicho comove-me mais profundamente que um olhar humano. Há lá dentro uma alma que quer falar e não pode, princesa encantada por qualquer fada má. Num grande esforço de compreensão, debruço-me, mergulho os meus olhos nos olhos do meu cão: tu que queres? E os olhos respondem-me e eu não entendo... Ah, ter quatro patas e compreender a súplica humilde, a angustiada ansiedade daquele olhar! Afinal... de que tendes vós orgulho, ó gentes?... (22 de Fevereiro)

Por outro lado, o segundo tema (transversal também a toda a obra de Florbela, em particular a sua poesia, e também ele relacionado com o primeiro tema de que acima falámos) coloca o *problema* da relação entre vida e linguagem. Não se trata de uma relação límpida e natural (fosse o que fosse que isto pudesse querer dizer). Em primeiro lugar, o que faz de ambas, vida e linguagem, um problema (recorde-se a última entrada do *Diário*, “E não haver gestos novos nem palavras novas!” ) é o seu carácter finito, incapaz de recriar e representar a eterna novidade da experiência, que Cesário Verde magistralmente caracterizou em *O sentimento dum Ocidental*. Em segundo lugar, e como Florbela lucidamente aponta, as palavras não têm uma relação absoluta com a verdade: “Tão pobres somos que as mesmas palavras nos servem para exprimir a mentira e a verdade!” (16 de Julho). Por isso a linguagem, qualquer linguagem humana, é o desejo dela e simultaneamente o seu limite ou a sua impossibilidade: o desejo de “palavras novas” e a consciência de que elas na verdade não existem, não podem existir.

Tem-se falado muito (a meu ver, demais) das emoções de Florbela. Esquece-se, entretanto, que essas emoções são, para glosar uma frase conhecida sobre a personagem, também elas “seres de papel”. Isto é, e como veremos seguidamente, são “emoções de linguagem”, construídas sobre aquilo a que a própria Florbela chama, no seu *Diário*, a sua “necessidade de fazer frases”, curiosamente referindo-se a todas as suas cartas de amor. Esta observação desde logo nos aconselha cautela na aceitação da leitura espontânea das emoções de uma mulher que traria para a poesia portuguesa uma perspectiva menos cerebral – porque uma coisa é, como vimos Florbela dizer, a experiência e outra, muito diferente, a linguagem que a (não) representa.

É esta a razão também pela qual se pode igualmente compreender mais este ponto decisivo de contacto entre a poesia florbeliana e a *máscara modernista*, tantas vezes não só colocadas em confronto como até consideradas opostas uma à outra. Pensemos na máscara modernista quer na sua vertente auto-derisória e auto-fustigante de Sá Carneiro, quer na desmultiplicação heteronímica que objectiva o desejo de “outrar-se”, no dizer de Pessoa – e poderíamos encontrar vários fragmentos muito significativos, neste *Diário* de Florbela, a este respeito. É que também nela, na sua poética, perpassa este mesmo desejo de outridão, que é na realidade a verdadeira causa da incapacidade de viver e, na verdade, de escrever (cf. de novo a última entrada desta obra). É por esta razão que a poética (neste caso, a poética diarística) de Florbela Espanca não pode ser lida *isoladamente*, argumentando-se o seu carácter absolutamente singular. Este carácter singular existe, mas não pode ser compreendido se lido fora do *ethos* modernista daqueles que foram, de uma ou outra forma, os seus contemporâneos.

Impõe-se, pois, o desenvolvimento revisionista da obra de Florbela Espanca, reconhecendo nela não tanto a exaltada representante de um Romantismo serôdio e excessivo mas, pelo contrário, a

poeta capaz de encontrar uma forma alternativa (pois na verdade cada poeta tem a sua, de Pessoa a Sá Carneiro, de Pessanha a Nobre) de dar conta de formas de estranhamento que fundam a sua poesia e a sua capacidade de reflectir sobre ela. A minha proposta é, pois, que leiamos este *Diário* como um texto meta-reflexivo, em que Florbela se ocupa mais de pensar sobre a sua poesia do que de se representar figurativamente como pessoa. Suicidou-se, sim. Mas talvez esse tenha sido o gesto último de alguém que, por todas as formas ao seu alcance, tentou encontrar o ponto de fuga a uma excessiva pessoalidade, adoptando a máscara da excessiva pessoalidade. O paradoxo de uma vida destinada à morte.

A minha proposta, pois, é que compreendamos este excesso como ainda uma forma, alternativa, dos problemas modernistas com a pessoalidade – porque aquilo que em Florbela é excessivo torna-se, por isso mesmo, um modo de encenar o discurso e de teatralizar o que, na interpretação da sua obra, vulgarmente passa apenas por psicologia:

Chuva, vento, dores, tristeza... e sempre a Florbela, a Florbela, a Florbela!! Gostaria de endoidecer: Carlos Magno ou Semíramis, perseguidora ou perseguida, a chorar ou a rir, *Eu* seria outra, outra, outra! Não saberia sequer que os meus sonhos eram sonhos: o mundo estaria todo povoado de verdades. Os meus exércitos seriam meus, as minhas pedras preciosas seriam minhas; cóleras, pavores, lágrimas, gargalhadas, tudo isso seria realmente meu. E uma gota de água seria um astro, uma espiguinha de erva, uma seara, e um ramo de árvore, uma floresta. Ser doido é a única forma de *possuir* e a maneira de ser alguma coisa de firme neste mundo. (3 de Fevereiro)

#### REFERÊNCIAS

ESPANCA, Florbela (2007). *Diário*. Lisboa: Editalma.

(Página deixada propositadamente em branco)

# A DEDICATÓRIA DE OS *LUSÍADAS*: UMA QUESTÃO MAIOR

THE DEDICATION OF *THE LUSIADS*: A LARGER ISSUE

*José Augusto Cardoso Bernardes*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

## RESUMO

Relacionada quase sempre com a dimensão *fria* e estereotipada do poema, a Dedicatória d' *Os Lusíadas* acaba por ter uma importância central, condicionando a interpretação de toda a obra. Surpreende, desde logo, pela sua anormal extensão (13 estâncias). Ao fazer sobressair nela a figura do *monarca providencial*, o poeta convoca ainda uma presença que se prolonga até ao último verso. Neste sentido, é útil reler a generalidade dos episódios à luz da relação especial que o poeta quis manter com D. Sebastião, na sua dupla qualidade de destinatário e de herói de um futuro que se entreabre. No presente estudo, colocam-se à prova as possibilidades de leitura do episódio de Inês de Castro, tal como é contado ao Rei D. Sebastião.

*Palavras-chave*: narração, hermenêutica, Inês de Castro, Dedicatória

## ABSTRACT

Almost always related to the poem's *cold* and stereotyped dimension, the Dedication of *The Lusíads* is actually of central importance, conditioning the interpretation of the entire work. It appears to be rather unusual, at first glance, because of its abnormal extension (13 stanzas). By highlighting the figure of the *providential monarch*, the poet also creates a presence that extends through to the very last verse. In this sense, it is useful to reread the

general lines of the episodes in light of the special relationship that Camões wished to maintain with King Sebastian, in his dual capacity as recipient and hero of a future that was looming before him. In this study, we explore the different interpretations of the episode of Inês de Castro, as told to King Sebastian.

*Keywords:* narration, hermeneutics, Inês de Castro, Dedication

## INTRODUÇÃO

A presença de D. Sebastião n' *Os Lusíadas* é avassaladora: ele não é apenas o dedicatário do poema, ele é o rei, o herói predestinado para quem a epopeia foi escrita, com quem o poeta fala, a quem aconselha, a quem interpela e para quem apela, ele é o herdeiro e a culminação da História do Povo português. (Vítor Aguiar e Silva, *Dicionário de Luís de Camões* p.129)

Estas palavras, escritas por um dos maiores camonistas de sempre, chamam a atenção para uma evidência. De facto, ler a epopeia camoniana sem ter em conta a presença decisiva que nela tem a figura de D. Sebastião é ignorar aquele que é porventura o aspeto que mais determina o seu sentido global. Quando se diz que o poeta fala com o rei, aconselhando, interpelando e apelando, isso significa que o canto camoniano deve ser entendido à luz desta interlocução que é, ao mesmo tempo, estética e histórica. É assim desde o primeiro verso; e é-o sobretudo a partir da Dedicatória que Camões quis integrar no poema, precedendo a narração.

E, no entanto, este juízo não tem sido explorado em todas as suas consequências. A Dedicatória costuma ser vista como parte de um preâmbulo convencional que integra ainda a Proposição (1-3) e a Invocação (4-5). Em relação a estes dois subconjuntos não existe

divergência essencial entre os comentaristas. Na Proposição, o poeta anuncia e define o propósito do seu Canto, alargando para o plano coletivo (o “peito ilustre lusitano”) a dimensão e a natureza do herói. Já no segundo grupo de estâncias, o poeta faz depender o cumprimento desse plano do auxílio de novas musas, bem distintas daquelas que até então o tinham assistido na criação lírica. Ficamos assim prevenidos da novidade do canto que vai seguir-se: o herói será coletivo (“Armas e barões”) e as musas providenciarão um *ingenium* mais intenso e transfigurante, que há de traduzir-se em “estilo grandíloco e corrente”. Mas se nas duas primeiras partes do dito preâmbulo existem premonições importantes que configuram um determinado tipo de *imitação* e abrem um fecundo horizonte de sentido, na Dedicatória esses sinais não têm sido assinalados com tanta nitidez. O motivo para essa indefinição pode resultar, desde logo, do seu carácter imprevisível. De facto, ao contrário do que sucede com a Proposição e a Invocação, a Dedicatória não se encontra contemplada nos mais influentes tratados de poética nem desfruta da tradição prestigiante dos modelos mais seguidos por Camões: a *Eneida*, em primeiro lugar; e os poemas italianos em oitava real, como *Orlando Innamorato* ou *Orlando Furioso*.<sup>1</sup> A Dedicatória não pode pois ser tomada à conta do cumprimento de uma simples formalidade. Nasce de uma escolha do autor e, nessa medida, está repleta de implicações.

Os principais comentadores do poema de Camões detêm-se no esclarecimento dos versos da Proposição e da Invocação, refle-

<sup>1</sup> Refiro, desde logo, a *Arte Poética* publicada em Cremona por Marco Girolamo Vida, no ano de 1527. Trata-se de um dos mais prestigiados tratados que incide sobre a epopeia. Para além de outros argumentos, o facto de reproduzir o registo virgiliano legitima a suposição de que Camões possa tê-la conhecido.

Para aferir da importância deste texto preceptivo, veja-se o excelente estudo de Arnaldo Espírito Santo que serve de Introdução ao referido tratado.

tindo, em alguns casos, sobre as repercussões que eles podem ter no desenvolvimento da ação. Quando se trata da Dedicatória, porém, as esclarecimentos são mais circunscritas: vinca-se a preferência do poeta pela matéria verdadeira (em vez de matéria fantasiosa) e evoca-se a chegada ao trono de D. Sebastião. Pode estranhar-se que este trâmite do discurso se desenvolva ao longo de 13 estâncias, muito além do que era comum; mas não se extraem do facto conclusões valorativas.<sup>2</sup>

Em face deste descaso (estranho e raro), pareceu-me oportuno refletir, em primeiro lugar, sobre os motivos que podem explicá-lo. Num segundo momento, julgo necessário ponderar algumas das consequências que podem advir das palavras de Aguiar e Silva. Tentarei indagar, em concreto, até que ponto elas se repercutem na interpretação de um dos trechos camonianos mais conhecidos e apreciados: o episódio de Inês de Castro.

## 1. PRESSUPOSTOS

Começo por lembrar o que muitas vezes tem sido dito, ainda que de forma diferente: n' *Os Lusíadas* as circunstâncias históricas desempenham um papel invulgarmente importante. Abundam as provas de existência de uma oficina estética complexa e profunda. Mas essa mesma oficina coexiste com a intenção declarada de interpretar coordenadas factuais e de persuadir pessoas concretas. O pano de fundo é, sem dúvida, o tempo que se segue ao regresso de Camões do Oriente, ocorrido em 1570. A ponto de se poder dizer que no poema não se encontram passos ou episódios que possam ser compreen-

<sup>2</sup> Faria e Sousa, o mais minucioso comentarista dos textos camonianos, dilucida o sentido de cada verso mas subvaloriza a importância global do conjunto. Contrariando o tom encomiástico das apreciações que costuma fazer, vai ao ponto de apontar o que, neste caso, entende ser uma desmesura: "No negare que es un poco largo el ofrecimiento destas 13 estancias" (Cf. p.167).

didos fora da relação que constantemente se estabelece entre *arte* e *circunstância*. E se existe lugar onde esse vínculo se torna patente é exatamente na Dedicatória.

A primeira dessas implicações resulta da sua inserção no discurso e na ação do poema. Não se trata de versos em que o autor se dirija a um mecenas, solicitando proteção direta ou indireta; tão pouco se trata de um simples encómio. Em boa verdade, a Dedicatória camoniana não só identifica um dedicatário como o transforma em narratário,<sup>3</sup> isto é Camões coloca D. Sebastião dentro do poema, anunciando assim que tudo o que vai narrar lhe é destinado: os episódios que escolhe, a importância que lhes confere e ainda a dimensão pedagógica que lhes imprime. Estes atributos ganham ainda mais sentido quando lembramos o que acontece em casos análogos. No *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, poema épico da autoria de Jerónimo Corte-Real, publicado em 1574 (dois anos apenas depois da publicação de *Os Lusíadas*) existe também uma Dedicatória a D. Sebastião. Mas não pode comparar-se com aquela de que venho falando. Esta outra surge em forma de Prólogo, ocupando uma posição externa e desligada do que se conta no poema. Embora contendo um louvor ao monarca, o texto (em prosa) é bastante sucinto e estereotipado. A epopeia de Corte-Real integra apenas a Proposição e a Invocação. Nesta última, de resto, o poeta renuncia expressamente às musas pagãs, invocando o auxílio de Cristo.<sup>4</sup>

3 Sobre os efeitos de sentido que resultam da presença do narratário explícito, veja-se o extenso verbete correspondente que figura no *Dicionário de Estudos Narrativos*, de Carlos Reis.

4 Embora publicado em 1574, na mesma oficina em que tinha sido impressa a epopeia de Camões, parece fora de dúvida que o poema de Corte-Real circulava em forma manuscrita em data anterior. Para um exame das aproximações (analógicas e contrastivas) entre os poemas de Corte-Real e de Camões revelam-se decisivos os trabalhos que têm vindo a ser publicados por Hélio Alves.

## 2. AS TREZE ESTÂNCIAS DA DEDICATÓRIA

### 2.1. AFONSO HENRIQUES E D. SEBASTIÃO

As três primeiras estâncias (6-8) cumprem, antes de tudo, o princípio da *laudatio*. Nelas sobressaem, com enfática clareza, a matriz e a vocação cruzadística de Portugal, envolvendo alusões ao jovem Rei como “novo temor da Maura lança”. A aparição de Cristo a Afonso Henriques é sugerida pelas cinco quinas de Portugal: nessa alusão se estabelece ainda o vaticínio de que D. Sebastião se converterá em “jugo e vitupério/do torpe ismaelita cavaleiro”.<sup>5</sup> Fica assim claro, desde logo, o propósito de estabelecer uma ligação entre D. Sebastião e o Rei Fundador. Em resultado dessa comparação, o rei menino surge como construtor do *Reino Novo*, expressão que tantas vezes há de ser empregue não apenas para identificar os territórios nascidos do processo de Expansão mas também para sinalizar uma reconversão do *Reino Antigo*, nos planos político e axiológico.

### 2.2. O PRÉMIO JUSTO

Nos versos seguintes, o poeta toma o monarca como destinatário ativo, recorrendo a formas verbais de carácter fático como “Inclinaí” e “Ouvi”. O sujeito épico sente então necessidade de se apresentar ao destinatário. O traço pessoal que refere relaciona-se com o facto de o seu Canto ser impelido exclusivamente pelo “amor da Pátria/não movido do prémio vil”. Certifica-se assim, de facto, a pureza e

5 Sobre a cronologia de composição do poema existe um conjunto de conjeturas e deduções de fundamento oscilante. Houve quem, como Costa Pimpão, tivesse defendido que a escrita do texto ocorreu à volta de 1554, aquando do nascimento de D. Sebastião, e há também quem, como Howens Post, sustente que a Dedicatória foi das últimas partes do poema a ser escrita, talvez mesmo depois de Camões ter regressado da Índia. O exame das diferentes posições foi já levado a cabo por Vítor Aguiar e Silva no excelente verbete sobre “Camões e D. Sebastião”, que escreveu para o *Dicionário* por si coordenado.

a elevação de tudo o que vai ser narrado, por oposição a práticas seguidas por escritores que reclamavam uma recompensa material.<sup>6</sup> Camões aspira a um reconhecimento de outra natureza: aquele que lhe há de vir da fama, entidade que, de um modo direto ou indireto, vai ser sistematicamente associada ao verdadeiro triunfo. É esse o sentido da oposição que, na estância 10, se estabelece entre o “prémio vil” e o *prémio justo*:

Que não é prémio vil ser conhecido  
Por um pregão do ninho seu paterno.<sup>7</sup>

Para que a moldura do poema fique completa é ainda necessário delimitar a natureza da matéria épica. Surge então o anúncio importante de que se tratará de matéria verídica. A ênfase colocada nessa escolha serve de contraposição a outros poemas que assentavam em “... vãs façanhas / fantásticas, fingidas, mentirosas”. A sua importância, porém, pode ser maior do que normalmente se assinala. Colocando D. Sebastião na senda de um passado factual (e não fantasioso), o poeta responsabiliza-o como continuador (ou “culminação”, como refere Aguiar e Silva) desse mesmo passado. A mesma atenção deve ser conferida ao facto de se tratar de um passado inte-

6 Referindo-se, em geral, ao conjunto de epopeias italianas escritas entre finais do século XV e meados do século XVI (incluindo a *Gerusalême*, de Torquato Tasso) Cristina Barbolani chega a falar de “literatura de encargo”: “Una de las características de estos poemas que, en cierto modo, los podera alejar del gusto actual, es su calidad de productos encomiásticos, realizados según indicaciones – más o menos precisas, y más o menos respectadas – del señor bajo cuya protección se encontraba el autor, a saber, del mecenas cuyo nombre aparece normalmente en la dedicat6ria inicial o prot6sis” (Barbolani, 2005: 13).

7 As citações do texto camoniano seguem a lição de Costa Pimpão.

gral e contínuo, que remonta à fundação da nacionalidade e abarca, sem interrupções, a sequência de duas dinastias.<sup>8</sup>

### 2.3. HERÓIS EXEMPLARES

A natureza dos heróis que Camões se propõe enaltecer fica assim clara. São verdadeiros e, por isso, podem ser apresentados ao Rei como exemplo. Em primeiro lugar, são nomeados aqueles que se notabilizaram no Ocidente. São depois objeto de menção

Aqueles que, nos Reinos lá da Aurora,  
Se fizeram por armas tão subidos. (13)

A enumeração é criteriosa, englobando figuras que vão ser objeto de enaltecimento em diferentes ocasiões e em diferente níveis da história: Nun' Álvares,<sup>9</sup> D. Afonso Henriques (e também “o terceiro, o quarto e o quinto Afonso”) e D. João II hão de vir ao poema pela voz delegada de Vasco da Gama, que, a partir do canto III, conta a história de Portugal ao Rei de Melinde. Por sua vez, figuras como D. Fuas Roupinho ou Egas Moniz serão objeto de tratamento por parte de um outro narrador intradieético. Falo de Paulo da Gama que, no canto VII, perante o catual, retoma a história de Portugal a

8 Tal como sucedia nos manuais consagrados à educação de príncipes, também n' Os *Lusíadas* a História é tida como inspiradora de virtudes essenciais ao exercício do poder: *gravitas, prudentia, sapientia civilis, doctrina e rerum cognitio*. De entre a numerosa bibliografia existente sobre o assunto, destaco os trabalhos publicados por Ana Isabel Buescu que, por sua vez, remetem para o que de melhor tem vindo a lume no quadro da historiografia europeia.

9 Curiosamente, Faria e Sousa há de explicar a precedência de Nun'Álvares nesta enumeração (que contraria o ordenamento cronológico) por via da sua maior adequação ao perfil do cavaleiro: “ aunque Nuno Alvarez fue ultimo en tempo le pone primero, porque lo fue en cavallerías” (Cf. p. 177).

partir das bandeiras. No canto VI, os cavaleiros conhecidos por Doze de Inglaterra serão longamente convocados por Fernão Veloso (VI, 40-69) enquanto heróis aparentemente secundários, embora, como veremos, se venham a revelar importantes para a economia global do poema.

#### 2.4. CARLOS V E D. JOÃO III

Partindo do princípio de que Camões se dirige a um monarca que vai iniciar o seu reinado, é significativo que refira a coroação mitológica que envolve o dote do “cerúleo senhorio” por parte de Tétis (16). Assim se sugerem sinais antecipados da recompensa de sublimação que, sob a forma da ilha dos amores, ocupa os cantos IX e X.

O Prémio mais valioso que indica é, porém, de outro tipo. Sempre empenhado nesse desígnio de responsabilização histórica, o poeta não deixa de lembrar ao rei as almas dos “dous avôs” (Carlos V e D. João III) sublinhando a complementaridade que entre eles existe e a base em que assenta a fama de ambos:<sup>10</sup>

Õa na paz angélica dourada,  
Outra pelas batalhas sanguinosas. (17)

Falando ao Rei Menino de antepassados próximos, o poeta aponta para a renovação de “Sua memória e obras valerosas” ao mesmo tempo que acena com a perspectiva de uma recompensa englobante: a reunião de todos no “templo da suprema Eternidade”. Desta forma,

<sup>10</sup> Com base nesta alusão, Aguiar e Silva nota, no referido verbete, que a Dedicatória não poderia ter sido composta antes de 1558, uma vez que Carlos V morre em 21 de setembro desse ano.

o poeta traz o passado ao presente e suscita a possibilidade de um futuro de plenitude: o tempo do império eterno e justo.<sup>11</sup>

Para além de oferecer o poema a uma figura concreta, a Dedicatória de *Os Lusíadas* resume alguns dos sentidos mais importantes que não de repercutir-se no poema. A sua importância, contudo, não se limita aos significados concretos que acabo de apontar. O seu eco chega ao último verso: aquele em que o poeta, depois de incitar D. Sebastião a uma nova partida, lhe vaticina uma “dita” superior à de Aquiles (X, 153). Nesse momento final, o poeta retoma o tom profético que assinala as estâncias iniciais. Como se tudo o que se conta entre um e outro vaticínio devesse ser assumido como base e como resultado. O estudo desses efeitos pode e deve fazer-se de forma sistemática e abrangente. Cada episódio do poema, cada realce e também cada omissão surgem subordinados ao desígnio de tocar o destinatário eleito. Histórias compósitas como as que integram o episódio do Adamastor (incluindo a tentativa de dissuasão, as profecias de tragédia e os amores fracassados que acabam em castigo) ou quadros bélicos como Ourique, Salado e Aljubarrota são objeto de um tratamento moral dirigido ao jovem rei. A ele se pede que tome “as rédeas do Reino”. Do mesmo modo que a ele se dirige a narrativa encadeada dos reinados, destacando uns em detrimento de outros, tanto através do desenvolvimento que lhes é concedido, da intensidade dos factos narrados ou mesmo do grau de compromisso evidenciado pelo narrador na matéria narrada.

11 Esse mesmo tópico tinha surgido na profecia de Júpiter, em resposta às queixas de Vénus. Para tranquilizar a filha que protesta contra as constantes dificuldades levantadas por Baco, ao prosseguimento da viagem, o deus soberano vai enumerar um conjunto de conquistas no Oriente, conducentes a uma paz reconversora: “E de tudo enfim senhores/ Serão dadas na terra leis milhores” (II, 46).

### 3. O CASO DE INÊS DE CASTRO CONTADO A D. SEBASTIÃO

#### 3.1. A FERMOSSÍSSIMA MARIA E A BATALHA DO SALADO

Situado na segunda metade da narração, que é cometida a Vasco da Gama em resposta às perguntas que lhe são dirigidas pelo rei de Melinde (III, 3), o episódio de Inês de Castro faz parte do bloco de 36 estâncias consagradas ao reinado de D. Afonso IV,<sup>12</sup> ocupando exatamente metade desse conjunto (118-135). Os outros dois subconjuntos que fazem parte do referido reinado são a súplica de Maria a seu pai (102-106) e a batalha do Salado (107-117). A contiguidade que se estabelece entre os três núcleos obriga, desde logo, a uma leitura articulada dos acontecimentos que se relacionam com o reinado em questão.

Tudo começa com a aparição de Maria nos paços de D. Afonso IV. A posição de fragilidade em que a rainha de Castela surge perante o pai e a súplica que lhe dirige são apresentados como causa e fundamento da participação das armas portuguesas na batalha do Salado. O acolhimento de Afonso à referida súplica significa também a receptividade do Rei (modelo e exemplo de cavaleiros) ao pedido de uma mulher que se encontra em risco de tudo perder: Rei, Reino e Ventura. Deste modo, a participação do monarca lusitano na batalha, primeiro contra a hoste dos granadinos e depois auxiliando diretamente Afonso XI, a quem cabe enfrentar os mauritanos, é narrado como um ato de generosidade e não de interesse próprio, fosse ele militar ou geoestratégico. Deste modo se prepara o surgimento do caso de Inês.

#### 3.2. INÊS PERANTE CAVALEIROS

Numa só estância passa-se de um assunto a outro, o que constitui caso único nos procedimentos de transição entre episódios camonia-

<sup>12</sup> O número de estâncias que corresponde ao reinado de Afonso IV é apenas superado pela soma de 56 que são dedicadas a D. Afonso Henriques (III, 29-84).

nos. Não estamos assim perante um processo de continuidade ética, como havia sucedido entre a súplica de D. Maria e o Salado. A ligação entre as estâncias consagradas à batalha e aquelas que contam a história de Inês efetua-se em registo de profundo contraste:<sup>13</sup>

Passada esta tão próspera vitória,  
Tornado Afonso à lusitana terra,  
A se lograr da paz com tanta glória  
Quanta soube ganhar na dura guerra,  
O caso triste e digno da memória  
Que do sepulcro os homens desenterra  
Aconteceu da mísera e mesquinha  
Que depois de morta foi Rainha. (118)

Fica assim claro, desde o início, que a paz que Afonso IV tinha conseguido obter através de uma *guerra justa* sob o ponto de vista cavaleiresco, vai ser comprometida exatamente pela mesma via. O caso é classificado como “triste e digno de memória” e esta classificação só pode ser entendida à luz dos critérios que antes tinham permitido enaltecer o feito do Salado. À lógica da cavalaria que se institui como horizonte de julgamento, o narrador sente ainda necessidade de associar uma lógica de outra natureza: a do Amor que, na estância 119, é descrito ou reconhecido como “áspero e tirano”. Tendo em consideração a coexistência de duas lógicas tão díspares, o narrador sinaliza a inocência da vítima. O Amor é assumido como entidade que agride uma mulher frágil. Destaca-se, sobretudo, que esta não tenha encontrado defesa em cavaleiros:

13 Sobre a sintaxe dos episódios camonianos, veja-se o importante ensaio de Aníbal Pinto de Castro que figura nas referências bibliográficas.

Tu só tu, puro Amor, com força crua,  
 Que os corações humanos tanto obriga  
 Desta causa à molesta morte sua,  
 Como se fora pérfida inimiga.  
 Se dizem, fero Amor, que a sede tua  
 Nem com lágrimas tristes se mitiga,  
 É porque queres, áspero e tirano,  
 Tuas aras banhar em sangue humano. (119)

Para além de uma visão trágica e nefasta do Amor (aqui equiparado a um deus que exige sacrifícios de sangue), o que está em causa nesta estância crucial é sublinhar que Inês não é uma “pérfida inimiga”, ou seja, no entendimento do narrador não merece a sentença destinada aos traidores.<sup>14</sup>

Assim se explica que a sua descrição e o seu discurso se centrem na ideia de solidão impotente:

Pera o Céu cristalino alevantando  
 Com lágrimas, os olhos piedosos  
 (Os olhos, porque as mãos lhe estava atando  
 Um dos duros ministros rigorosos). (125)

### 3.3. INÊS SUPPLICANTE

As palavras que dirige ao Rei começam por ser de carácter abstrato, invocando a proteção que foi dispensada a crianças por “brutas feras”, “aves agrestes” e pela própria loba que cuidou dos funda-

14 O exame da relação entre a realidade histórica e a reinvenção poética foi levada a cabo por um vasto conjunto de estudiosos. Vejam-se, entre outros, os trabalhos de Eugenio Asensio, Maria Leonor Machado de Sousa e Luciana Stegagno-Picchio que constam da Bibliografia final.

dores de Roma. O fundamento para o pedido direto que lhe dirige é justamente a necessidade de proteger as crianças que traz consigo. Nesse sentido, o começo da estância 128 constitui uma síntese dos deveres de quem detém a força e o poder:

E se, vencendo a Maura resistência,  
A morte sabes dar com fogo e ferro  
Sabe também dar vida, com clemência,  
A quem pera perdê-la, não fez erro.

Em desespero e sabendo-se condenada, a vítima apela depois a uma comutação do castigo iminente. Em vez da morte, solicita o des-terro extremo:

Na Cítia fria ou na Líbia ardente,  
Onde em lágrimas viva eternamente. (128)

Está assim criado o cenário para que a execução que veio a acontecer seja vista como uma recusa de clemência e um castigo imposto a um conjunto de inocentes: não apenas a Inês mas também a seus filhos e ao seu príncipe. Embora sem desenvolver o efeito que a súplica possa ter provocado em Afonso IV, o narrador não deixa de fazer notar que o Rei foi tocado pelas palavras da mulher que é mãe dos seus netos.<sup>15</sup> Nessa medida, a responsabilidade pela morte que

15 Ainda assim, neste caso concreto, pode dizer-se que Camões não leva tão longe as hesitações que António Ferreira tinha imputado à figura de Afonso IV, na sua *Castro*. Mais do que uma escolha compositiva por parte de cada autor, estão, todavia, em causa as características de cada género. À luz dessa explicação, não se estranha que, tratando-se do modo dramático (e da tragédia renascentista, em particular), conte sobretudo o dissídio moral.

vai seguir-se é imputada aos dois agentes cruéis já antes nomeados: o destino e o povo, que encarna o interesse de Estado.

#### 3.4. INÊS ASSASSINADA

A execução de Inês é descrita na sua brutalidade contrastiva. Sobressai a frieza das espadas, remetendo não para uma execução simples e protocolar, perpetrada por um só carrasco, mas para um assassinato cometido por um coletivo de assassinos “férvidos e irosos”. Por outro lado, a insensibilidade de quem usa as ditas espadas colide com a delicadeza das partes do corpo por elas ofendidas (o “colo de alabastro”). O narrador formal (Vasco da Gama) é então relegado para segundo plano, dando lugar à irrupção do narrador aural. Do mesmo modo, o narratário deixa de ser o Rei de Melinde e passa a ser ainda mais claramente D. Sebastião. Tudo se passa como se Camões, também ele cavaleiro, tivesse sentido necessidade de intervir em defesa de Inês, suprindo a omissão dos cavaleiros do século XIV. Do mesmo modo, convoca o Rei ouvinte para corrigir a inclemência de Afonso IV. Quando nos últimos versos da estância 130 somos surpreendidos por essa mesma voz:

Contra ãa dama, ó peitos carniceros,  
Feros vos amostrais, e cavaleiros?

Percebemos (ou confirmamos) então que a essa mesma voz e não à voz delegada do capitão das naus tinha também cabido a introdução do episódio:

Estavas linda Inês, posta em sossego,

#### 3.5. OS EFEITOS DO ASSASSINATO

É ainda essa voz que refere os efeitos da execução. É atingida a Natureza, confidente do amor impossível de Inês. Tendo sido evo-

cada no início, a substância natural chora agora a morte injusta, eternizando a memória da vítima (135). Nesse mesmo sentido, ganha relevo o famoso símile da flor que feneceu. Inês morta é comparada a uma bonina precocemente cortada e maltratada por “lascivas mãos” (134). Mas é sobretudo reiterada a condenação do desrespeito pelos valores da cavalaria, cujo cumprimento estava confiado ao Rei. A condenação havia sido anunciada desde o início do episódio:

O caso triste e digno da memória  
Que do sepulcro os homens desenterra. (118)

A verberação do sucedido vai ao ponto de o poeta envolver os próprios elementos naturais:

Bem puderas, ó Sol, da vista destes  
Teus raios apartar aquele dia. (133)

A morte de Inês, porém, não constitui o remate do episódio. À sua execução segue-se a narrativa da vingança de Pedro. Há primeiro o levantamento do príncipe contra o Rei. Mal alcança o governo, o novo monarca acorda com o soberano de Castela a extradição dos homicidas, a quem é aplicada pena cruel. O pacto que Augusto fizera com Lépidio e António é trazido à colação para significar a desmesura e para sublinhar que uma injustiça só pode gerar mais desconcertos.

#### 4. ENSINAMENTOS E ADVERTÊNCIAS (*SPECULUM PRINCEPS*)

Um episódio desta natureza parece reunir todos os requisitos para ser lido por si mesmo, sem necessidade de estabelecer nexos com outros episódios ou com o sentido geral do poema. A haver ligações, elas poderiam talvez ser efetuadas mais com a lírica e com a dimensão idioletal que nela se projeta. Tal como na lírica, encontramos no

episódio a visão fatídica do Amor, a omnipresença do Destino e a desculpabilização da Natureza, que surge como contraponto das conveniências sociais.<sup>16</sup>

As estâncias em causa ganham contudo em ser lidas num âmbito global. Vimos já que o episódio faz sentido se for relacionado com os passos que integram a longa descrição do reinado de Afonso IV. Sem a precedência direta da batalha do Salado e dos fundamentos afetivos que a ela conduzem, a morte de Inês não teria o significado que alcançou. Mas é manifesto que nele encontram eco outros passos da epopeia.

Nele se pode ver, por exemplo, um contraponto do que tinha sucedido com uma outra súplica. Falo da apresentação voluntária de Egas Moniz ao Rei Afonso VII, de Leão (III, 38-41). Depois de ter empenhado a sua palavra junto do soberano envolvendo o comportamento do seu príncipe, o cavaleiro e aio de Afonso Henriques surge na corte de Leão, “com seus filhos e mulher”, oferecendo-se como penhor de uma promessa não cumprida. O perdão que obtém só pode ser lido como referência de contraste relativamente ao desfecho do episódio de Inês.<sup>17</sup>

Mas o Rei vendo a estranha lealdade,  
Mais pôde, enfim, que a ira a piedade. (41)

16 A correlação entre o tema da Natureza e a substância lírica do episódio tem sido consensualmente relevado pelos exegetas do episódio. No bem informado verbete que escreveu para o *Dicionário de Luís de Camões*, José Carlos Seabra Pereira chama a atenção para este vínculo, destacando ainda os efeitos de projeção que ele vai ter em futuros tratamentos literários do tema inesiano. O referido verbete contém ainda um vasto elenco bibliográfico sobre o episódio e a sua dimensão intertextual.

17 O ato de Egas Moniz volta a ser descrito no episódio das bandeiras, quando Paulo da Gama conta ao atual que vem às naus, passos da história de Portugal, a partir das figuras aí representadas (VIII, 13-15). A repetição do motivo certifica a importância que o poeta lhe atribui, servindo ao mesmo tempo para acentuar a lealdade do vassalo, o incumprimento de um Rei e a magnanimidade de outro.

Nele se pode ver ainda uma explicação para o episódio dos Doze de Inglaterra (VI, 39-69), no qual, cavaleiros experimentados na guerra, acodem generosamente a Londres para resgatar a honra de donzelas inglesas, dando mostras de um verdadeiro espírito de generosidade cavaleiresca: o mesmo espírito em que, por uma vez, Afonso IV não tinha sido capaz de perseverar. O caso é particularmente ilustrativo: basta lembrar que existe um monarca envolvido (Ricardo II), que desencadeia o processo de proteção às damas ofendidas. Recorde-se, num outro plano, que o altruísmo dos cavaleiros lusos é consagrado a destinatários desconhecidos: precisamente as damas que viviam na longínqua Inglaterra. No *caso triste e dino de memória*, pode ainda ler-se uma tentativa frustrada de antecipar o Amor pleno e livre de conveniências e circunstâncias que vai metaforicamente ocorrer na ilha dos Amores.<sup>18</sup> Todas estas componentes de coesão apontam para que o episódio possa ser ainda visto como componente importante da interlocução que o poeta deseja manter com um Rei menino. D. Sebastião pode repetir algumas das ações de D. Afonso IV mas não deve repeti-las todas. É bom o seu exemplo de escuta e acolhimento da filha e é boa a bravura cruzadística de que dá mostras no Salado. Mas é muito censurável que não tenha atendido às súplicas de Inês. Mesmo tendo em conta a invocação dos interesses do Reino, que aconselhavam a separação dos dois amantes, a morte

18 Também a ilha dos amores encerra um conjunto de promessas e lições para o jovem Rei. Para além de uma forte vertente de utopia pessoal, que encontra ressonâncias na obra lírica, a ilha dos amores configura a necessidade de uma profunda reconfiguração axiológica, tida como acicate de todos os impérios. E é manifesto que essa reconversão se encontra alinhada com a pedagogia geral que o poeta endossa ao Rei.

Nessa ilha, em concreto, sob a forma de utopia, pode identificar-se a *Lição* do poema. Sobre o significado desta mesma reconversão, veja-se o verbete sobre a Ilha dos Amores assinado por Aguiar e Silva no seu *Dicionário* (2011: 337-344), discutindo teses contrárias e resumindo as suas próprias posições, antes desenvolvidas em vários estudos.

de uma mulher que, sendo mãe, proclama a sua inocência e pede o desterro constitui uma ofensa muito grave aos códigos de cavalaria, que asseguravam a proteção dos fracos, em especial das mulheres.<sup>19</sup> Neste sentido, ganha forma e consistência o princípio de que Camões constrói um friso de heróis imperfeitos que coloca perante um rei auspicioso, com o objetivo de que ele possa iniciar o seu caminho de superação rumo a uma idade dourada.

### CONCLUSÃO

As palavras de Aguiar e Silva que cito no início deste artigo parecem escritas desde sempre. Apesar disso, nem nos comentaristas mais demorados nem nos estudiosos mais profundos encontramos precedentes claros desta asserção. Assim sucede talvez porque essa palavras têm consequências que podem considerar-se menos conformes com a leitura mais aceite do poema. Longe de ser uma incrustação normativa, a longa Dedicatória ao Rei pode ser entendida como um prolongamento da Proposição. Mas é ainda mais do que isso. A sua recuperação direta ou indireta ao longo de todo o poema (culminando no exórdio final) deve ler-se como estratégia central de responsabilização e de envolvimento de D. Sebastião. O facto de estas estâncias terem sido muitas vezes interpretadas como reveladoras de ingenuidade política por parte de Camões pode ter contribuído para fazer esquecer a sua importância estruturante.

Com efeito, tal como surge no final do poema, a exortação camoniana a D. Sebastião para que retome o projeto do império africano e rompa nos campos de Ampelusa detém um sabor cruzadístico que a posteridade nem sempre compreendeu ou assumiu; e sobretudo

19 São inúmeros os estudos sobre a instituição cavaleiresca, abrangendo as suas raízes e a sua evolução. De entre os investigadores que mais têm estudado a sobrevivência dos valores cavaleirescos na Idade Moderna, cumpre destacar Martin Wrede e Nicolas Le Roux.

converte Camões numa espécie de profeta imponderado que afinal aponta ao jovem Rei o caminho da perdição.<sup>20</sup> Em socorro de Camões, A. Sérgio evoca a importância da batalha de Lepanto, ocorrida em 1571 para a dissipação do *perigo otomano*, argumentando que, quando a batalha ocorreu, já o poeta tinha confiado o manuscrito aos prelos de António Gonçalves. E diz mais em abono de Camões: que se é verdade que ele incita à (re)conquista africana, nada indica que aprovasse o comando pessoal do Rei. Por sua vez, Maria Augusta Lima Cruz, a mais recente biógrafa de D. Sebastião, traça um convincente quadro integrador da situação do Reino, tendo em conta a instabilidade que se vivia nos territórios magrebinos, e destacando os interesses das coroas ibéricas na região. Desfaz-se assim um pouco a ideia, porventura excessiva, de que a jornada de 1578 foi completamente suicidária e destituída de sentido geoestratégico. Mas é preciso não cairmos no exagero oposto: se as circunstâncias tiveram peso na conceção da epopeia camoniana (bem mais do que os comentaristas dos séculos XIX e XX puderam admitir) também é verdade que, mesmo sob o efeito de um compromisso político evidente, Camões não deixa de ser um militante da poesia. Em sintonia com outros artistas do seu tempo, o autor de *Os Lusíadas* acreditou que a Arte tem, desde logo, o poder de revelar a realidade escondida; mas, para

20 A este nível, conserva atualidade o estudo já antigo que António Sérgio consagrou ao assunto. Em perspectivas diferentes, vejam-se ainda a biografia de Maria Augusta Lima Cruz e o verbete que Vítor Aguiar e Silva assinou no *Dicionário de Luís de Camões*, por si coordenado.

Este camonista lembra, com oportunidade, a precedente referência a D. Sebastião na égloga “Que grande variedade vão fazendo”, alusiva à morte de D. João, pai de D. Sebastião (ocorrida em 1554) e parece dar crédito à informação de Manuel Severim de Faria, segundo a qual o poeta teria rasgado a continuação do seu poema épico, ao saber do desastre de Alcácer Quibir.

além disso, a Arte (e, em particular, a poesia) deve conservar a aspiração de vir a alterá-la.

É este porventura o cerne do *espírito órfico* que percorre *Os Lusíadas*. Embora assentando numa narrativa e daí extraindo grande parte da sua força persuasiva, o poema de Camões reinventa a realidade do passado e procura transformar aquela que há de corresponder ao futuro. Parece ter sido esse o desígnio cimeiro do poeta e por isso se explica a *urgência* e a *esperança* que atravessam a epopeia. Muito provavelmente, o épico não conseguiu tocar o seu destinatário direto. De forma voluntária ou involuntária, porém, viria a ter um impacto ímpar nos portugueses de várias gerações. A pluralidade do herói, que se anuncia na Proposição, facilita o reconhecimento coletivo que, de algum modo ainda perdura. Por outro lado, vista na sua extensão e em todos os seus efeitos, a Dedicatória acabou por ficar associada ao sebastianismo e a tudo o que daí resulta em termos de esperança na Providência e de apelo a uma partida nova.

#### REFERÊNCIAS

- ALVES, Hélio (2010). “Teoría de la épica en el Renacimiento portugués”, in *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*. Madrid: Academia del Hispanismo. 137-169.
- ASENSIO, Eugenio (1974). “Inês de Castro: de la crónica al mito”, in *Estudios Portugueses*, Paris: Centre Culturel Portugais: 37-58.
- BARBOLANI, Cristina (2005). *Poemas caballerescos italianos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- BUESCU, Ana Isabel (1997). “A educação de príncipes e ninos generosos. Um modelo quinhentista peninsular”. *Revista de História das Ideias*, 19: 339-381.
- CAMÕES, Luís de (1992). *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, 3.<sup>a</sup> edição, Lisboa: Instituto Camões.

- CASTRO, Aníbal Pinto de (2007). “Verdade e verosimilhança na épica camoniana”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*, Coimbra: Centro interuniversitário de estudos Camonianos. 155-173.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (2007). “Os episódios n’ *Os Lusíadas*. Suas funções na estrutura e no significado do poema”, in *Páginas de um honesto estudo camoniano*. 227-241.
- CRUZ, Maria Augusta Lima (2006). *D. Sebastião*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- EARLE, T.F. (2006), “Rhetoric and the construction of narrative in *Camões revisited*. *Santa Barbara Portuguese Studies* (7). 67-78.
- Lusíadas de Luís de Camões*, comentados por Manuel de Faria e Sousa (com Introdução de Jorge de Sena), Edição Comemorativa, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2011). “Inês de Castro”, in *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho. 444-449.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1999). “Inês de Castro: radiografia di un mito, in *Inês de Castro: Studi, Estudos, Estudios* (A cura di Patrizia Botta). Ravenna: A. Longo Editore: 19-25.
- POST, Howens (1972). *A cronologia da composição de várias passagens de Os Lusíadas*, Sep. da *Revista Ocidente*, Vol. LXXXIII.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, Carlos (2019). “Figuras todas que aparecem”: sobre a composição de personagens n’ *Os Lusíadas*”, in Cristina Pimentel e Paula Morão (coords.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*. Vila Nova de Famalicão/Lisboa: Húmus e Centro de Estudos Clássicos. 39-57.
- SARAIVA, António José (1992). “A fábrica de *Os Lusíadas*”, in *Estudos sobre a arte de Os Lusíadas*. Lisboa: Gradiva. 47-75.

- SÉRGIO, António (1925). *Camões e D. Sebastião. Rudimentar organização de documentos para um problema curioso*. Paris/Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1993). “Pedro I de Portugal e Inês de Castro”, in Yvette Kace Centeno (coord.), *Portugal: mitos revisitados*. Lisboa: Edições Salamandra. 51-68.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (2011). “Camões e D. Sebastião”, in *Dicionário de Luís de Camões*. Lisboa: Caminho. 128-134.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (2011). “Ilha dos Amores”, in *Dicionário de Luís de Camões*, Lisboa: Caminho. 337-344.
- WREDE, Martin e Nicolas LE ROUX (2017). *Noblesse oblige: identités et engagements aristocratiques à l'époque moderne*. Rennes: Presses Universitaires.

(Página deixada propositadamente em branco)

# ÊXODOS REINVENTADOS (A PROPÓSITO DE *UM BAILARINO NA BATALHA* DE HÉLIA CORREIA)

REINVENTED EXODUSES (ON *UM BAILARINO  
NA BATALHA* BY HÉLIA CORREIA)

*Maria de Fátima Marinho*

Universidade do Porto

## RESUMO

Neste breve ensaio, pretende-se analisar o último romance de Hélia Correia, *Um Bailarino na Batalha*. O texto põe a tónica na representação de um fenómeno histórico (as migrações africanas em direção à Europa) e, simultaneamente, no jogo de forças entre os dois sexos. A autora consegue, através da aliança destes vetores, criar episódios de grande efeito cénico e de uma crueza assustadora.

*Palavras-chave:* migrações, lugar da mulher na sociedade, utopia, morte, androginia

## ABSTRACT

In this brief essay, we analyze Hélia Correia's latest novel to date, *Um Bailarino na Batalha*. The text emphasizes the representation of a historical phenomenon (African migration towards Europe) and, at the same time, relationships between the two sexes. The author succeeds in creating, through the aligning of these vectors, episodes of great scenic effect and of a frightening cruelty.

**Keywords:** migration, woman's place in society, utopia, death, androgyny

Se, no início de oitocentos, escrever sobre o passado nacional se tornou uma necessidade provocada por fatores externos e uma consequência de condicionantes políticas de alcance nacional, cultural, económico e social, hoje, depois de quase dois séculos de prática literária, a escrita sobre realidades históricas reveste-se de características bem diferentes. Um breve e necessariamente redutor excuro sobre a evolução do romance classificado como histórico dar-nos-á uma noção exata do que pretendemos demonstrar. De uma pretendida e rigorosa reconstrução do passado, mesmo se adulterada pelo enredo e pelas personagens que nele contracenam, como os exemplos românticos no-lo exemplificam, se passa para uma visão mais crítica e subversiva que, desde os meados do século XX, se encontra em múltiplos textos. Para falarmos apenas do universo português, basta recordar autores como José Saramago, Agustina Bessa-Luís, António Lobo Antunes ou Mário Cláudio para percebermos o significado do que afirmei. O passado é interpretado, reescrito, modificado e o presente ressent-se dessas leituras e desses modos de convocar o subterrâneo saber, apenas pressentido.

Hélia Correia, em *Lillias Fraser* (Cf. Marinho, 2005), explora uma memória indecifrável, onde as aventuras e vicissitudes da pequena Lillias e a sua procura incessante por uma identidade, por vezes, negada, escondida e escamoteada, se tornam o núcleo de um romance que só indireta e obliquamente se interessa pelas lutas escocesas e inglesas do século XVIII.

Recentemente publicado, em setembro de 2018, a obra *Um Bailarino na Batalha* lida com uma realidade que não pertence ao passado, mas que atualiza factos contemporâneos, dolorosos, envergonhados, de um presente problemático e assustador. Falo do fenómeno dos migrantes africanos que se movem através de um continente hostil e que sonham com uma Europa mítica, muito pouco interessada em tornar-se real. A epígrafe de Nietzsche que antecede

o romance, retirada de *Ditirambos de Diônisos*, antecipa, e, de certa forma, resume o teor do texto, a sua substância corrosiva e fatal.

Sem personagens distintamente construídas, apesar dos cinco nomes masculinos e dos quatro femininos que sobressaem, mas que se transformam numa espécie de protótipos do grupo, este romance de Hélia Correia atualiza a nossa memória coletiva, tornando-se a história do que acontece num presente convenientemente relegado para um plano mais virtual do que real, para assim se transformar em algo distante e quase invisível. É o que Susan Sontag pretende significar quando diz que é preciso que as imagens fiquem bloqueadas no nosso espírito (“What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that *this* is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in our minds”. Sontag 2003: 67-68). Apesar de esta autora se concentrar sobretudo na imagem visual, na fotografia, a acuidade das suas observações aplica-se sem dificuldade a um romance extremamente cénico, ao aliar diálogos a imagens, ao favorecer a visualização da turba migratória num deserto inóspito e castigador. Essa multidão, cuja fotografia virtual não pode deixar de nos perseguir (Sontag, 2003: 70) está prestes a “suprimir a memória nacional”, como diria Ismail Kadaré, em *O Nicho da Vergonha*, 1984 (Kadaré, 2018: 24). Este escritor albanês retrata magistralmente a imposta perda da identidade por forças exteriores, estrangeiras, e certas semelhanças com os africanos evocados por Hélia Correia são flagrantes: estes parecem experimentar, na sua interminável marcha, “a desnacionalização da cultura, a antilíngua e a antimemória [que] eram apenas os preliminares da aniquilação (Kadaré 2018: 153). A “armadilha da teia identitária” (Correia, 2018: 100), de que fala Hélia Correia quase no fim do romance, aponta para uma progressiva perda que iremos descobrindo ao longo das pouco mais de cem páginas que compõem a obra:

Tão-pouco se lembravam da hierarquia que punha o masculino antes de tudo. Se aceitavam alguma precedência, essa era a idade, mais nenhuma. Quando ela também fosse eliminada, tornar-se-iam europeus. Mas não sabiam. (Correia, 2018: 100)

O título, estranho e perturbador, remete para “uma dança da ira” (Correia, 2018: 18), uma dança na catástrofe (“Eles dançam na guerra”, Correia, 2018: 114), que nos aparece distante, porque, estranha (estrangeira), por isso mais suportável (Sontag, 2003: 56). As características visuais, cénicas, de que a narração se reveste, recordam o espetáculo *Enchente*, coreografado por Luísa Saraiva (representado em abril de 2018, no DDD, Dias da Dança, Porto). Neste espetáculo, as personagens configuram uma multidão anónima que cai, tomba, morre, sucessivamente, durante cerca de uma hora. É o que sucede em *Um Bailarino na Batalha*.

Neste romance, a personagem coletiva avança, “Não se olha nunca, nunca, para trás” (Correia, 2018: 10), porque sabe, presente, que, desde que se individualize, se torna mais vulnerável, “Haviam-se tornado vulneráveis desde que cada um ganhara um nome, e um rosto, e um poder de capturar o que há de emocional em qualquer ser.” (Correia, 2018: 88). A fuga, à guerra e a si próprios, transforma-os em “seres demitidos, (...) seres de fraca humanidade”. (Correia, 2018: 12). Todos os dias morre alguém e a morte deixa de ter o sentido habitual, de ser percecionada como algo, voluntariamente, marginalizado ou esquecido: “Estava em transformação para cadáver e, por isso, talvez soubesse o que dizia.” (Correia, 2018: 68). Aliás, o epílogo, poema de duas páginas e meia, convocando os olhos que “dançam na guerra” (Correia, 2018: 114), fala, sobretudo, de morte, da morte dos seres andrógynos (ou quase), nem homens nem mulheres: “Não somos homens nem mulheres”, disse. “Somos apenas pés na areia quente. Dentro

em pouco, seremos só fantasmas. Teremos tempo para vestir mortalha.” (Correia, 2018: 41).

Neste mundo heterodoxo, que foge à normalidade, e apesar da androginia que parece desenhar-se e, até, afirmar-se, é ainda muito consistente a diferença entre os dois sexos e assistimos a vários momentos que ostentam uma cultura essencialmente masculina (Timke, 2010: 328). Há um “culto da desconfiança” (Correia, 2018: 37), que paira em toda a obra e que condiciona a interação entre os membros do grupo e entre os sexos.

Tal como escrevi, há fundamentalmente cinco homens e quatro mulheres que se destacam e que têm uma funcionalidade determinada, numa lógica de economia de meios descritivos/discursivos que ecoa a escassez de recursos de toda a ordem, desde os económicos aos alimentares, passando pelos familiares e pelos existenciais.

O mundo masculino é protagonizado por Tarik, Nuru, Rami, Erend e Gumse. Cada um tem uma funcionalidade própria e representa uma crença, uma cultura e/ou um elo de ligação ao universo feminino, como teremos ocasião de demonstrar. Tarik, o primeiro a ser apresentado, é caracterizado como “um homem covarde” (Correia, 2018: 13), desertor do seu povo. Ao acolher o velho Nuru (cego), “Levou o velho pela mão, não por bondade, mas para ter alguém ligado a si” (Correia, 2018: 15). A crueza do discurso, a afirmação do interesse imediato e não do qualquer sentimento altruísta, faz lembrar o romance de Gonçalo M. Tavares, *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, quando o protagonista recusa ser apelidado de bondoso, fazendo questão de afirmar a sua total incapacidade de sentimento:

– Você é um homem bom!

Ele sentiu necessidade de, à frente do pessoal do hospital, responder, com rudeza:

– Desculpe, não sou nada disso. Sou médico. (Tavares, 2007: 32)

Esta semelhança, oriunda de um mundo de valores em crise, ilustra o universo onde caminham estes seres anónimos, com destaques momentâneos. Tarik, apesar das limitações apontadas (cobarde, desertor) assume um importante papel junto do velho Nuru e dos jovens Rami e Erend (ambos órfãos de pai), que, de certa forma, lhe reconhecem a função de tutor/pai. Por isso, um dia, Tarik parte, mas “ao terceiro dia, ele regressou” (Correia, 2018: 74), adotando outro nome, Walid, e renascendo porque “quisera perder o nome e a memória” (Correia, 2018: 76):

Ele esperou três dias. Não comeu, não bebeu. Não jejuava, porque não era puro na intenção. Esperava, simplesmente, que o trabalho da inanição chegasse ao fim. Vendo-se, porém, vivo, olhou o chão e encheu-se de orgulho. Ele era aquele que a própria morte tinha desprezado. (...)  
O meu nome é Walid. (Correia, 2018: 77)

É por demais evidente a reminiscência bíblica do/a renascimento/ressurreição ao terceiro dia e do seu significado implícito, incluindo o jejum purificador. Não será, assim, por acaso que Tarik se liga a Nuru (o velho que sente, cheira o futuro) e que este o reconhece como filho: “Eu conheço-te. És meu filho. És meu filho Walid, que vem na vez do meu filho Tariq. Esse morreu” (Correia, 2018: 75).

Se Nuru cheira o mar, a cidade, longínquos, Erend, o neto de Aiyanna e filho de Miriam, sua nora (de quem falaremos adiante), tem a capacidade de ver os mesmos objetos. Erend diz claramente: “Quero que sejas o meu pai” (Correia, 2018: 77), instaurando um regime de cumplicidade masculina, que tem como último elo da cadeia Rami, filho de Awa (a importante personagem feminina, que tem um papel fulcral no seio dos migrantes):

O pequeno Rami era poupado, pela sua natureza masculina, à domesticidade dolorosa, essa onde havia nascimento e morte, vagueava pelos

sítios desolados, irado com os cuidados das mulheres que tentavam chegar-lhe o alimento. Então, Walid aproximou-se dele. Disse: “Vou ser teu pai.” O rapazinho levantou para ele os olhos baços. Não tinha força para se ofender. “Se quiseres”, retorquiu. E Walid pôs-lhe a mão no ombro. (Correia, 2018: 80)

Este triângulo, que gravita à volta de Tarik, representa o contraponto masculino ao triângulo que gira à volta de Awa. Antes de passarmos à análise do universo feminino e sua relação com o masculino, falta ainda abordar Gumse, “um jovem pequeno e humilhado pela sua pequenez” (Correia, 2018: 37), que tem uma mãe e uma irmã, indiferenciadas, que ele esquece (“Totalmente as esquecia”, Correia, 2018: 37).

Gumse incarna o desprezo pela mulher, a tentativa de a silenciar: “Tu tens de ouvir a voz dos homens”, disse Gumse. “A voz dos homens, não a tua voz” (Correia, 2018: 70). A capacidade e a possibilidade de usar a palavra, aliada ao porte do lenço/véu, caracteriza a tentativa de anulação do espaço feminino e define a transgressão que se opera durante a caminhada: “Ela [Miriam] olhou para ele [Gumse] como as mulheres não foram ensinadas a olhar” (Correia, 2018: 85).

A importância de aceder à palavra e de dar visibilidade às mulheres, bloqueadas numa total invisibilidade por um mundo predominantemente masculino (Timke, 2010: 333 e Perrot, 2006: 17), leva Awa a definir-se como uma “figura de desequilíbrio” (Correia, 2018: 71), fazendo perigar a estabilidade milenar.

Michelle Perrot (2006) defende que a passagem do silêncio à palavra é um marco fundamental na história das mulheres (“Écrire l’histoire des femmes, c’est sortir du silence où elles étaient plongées”, Perrot, 2006: 16) e Mary Beard (2017) chama a atenção para o preço que elas terão de pagar para serem ouvidas (Beard, 2017: 8), uma vez que falar em público era considerada uma prática exclusivamente

masculina, “A woman speaking in public was, in most circumstances, by definition, not a woman.” (Beard, 2017: 17). Esta milenar atitude, opinião, tem condicionado práticas e costumes, havendo vários estudos que, logo no título, alertam para essa realidade. É o caso, entre outros que poderíamos citar, do ensaio de Albrecht Classen, *The Power of a Woman’s Voice in Medieval and Early Modern Literatures* (2007). Antes de passar à análise do papel de Awa no romance, coadjuvada por Aiyanna, Niwa e Miriam, gostaria apenas de referir dois casos de aparentes ou estranhas vozes femininas, que nos poderão servir de ponto de partida para a compreensão da importância de deter a palavra: se nas célebres *Mil e Uma Noites*, o destino das mulheres reside na sua capacidade de contar histórias, que se transforma num poder dissimulado e insuspeito (Puchner, 2017), em romances como o japonês *The Tale of Genji*, de Murasaki Shikibu, publicado no ano 1000, uma mulher, a narradora, representa um mundo de biombos, leques e poemas, no dizer de Martin Puchner, significando uma sociedade, uma corte, uma civilização, onde as mulheres estavam excluídas da sabedoria. Nestes dois exemplos, a voz da mulher acaba por ser apenas oblíqua, isto é, por ser uma voz que só se ouve através da vontade masculina e enquanto durar a sua complacência. Mais uma vez, a voz feminina é condicionada e restrita.

Awa representa o direito das mulheres à palavra, que passa pela emancipação do discurso, configurada na assunção do corpo feminino e nos seus principais atributos. A palavra que Awa usa com propriedade e como fator de subversão aparece intimamente ligada ao uso do lenço/véu e a um parto, momento revelador e fundamental para a caracterização de Awa e da sua relação com os outros membros do grupo. Ela tira o lenço, o que lhe retira o sentimento de posse que outrem poderá reclamar do seu corpo. Como alerta Michelle Perrot, o véu é um símbolo de autoridade, a mulher casada é uma mulher que não se pertence, que tem um dono, logo

deve estar velada, escondida (Perrot, 2006: 72). É por isso que, um homem, um guarda lhe pode dizer:

Virou-se para Awa: “E tu, quem és? Falas como mulher, mas tens um rosto. E as mulheres não têm. Nunca chegou uma mulher com rosto aqui.” (Correia, 2018: 63)

Apelidadas de “pecadoras” (Correia, 2018: 42), as mulheres de rosto descoberto são insultadas por alguns membros masculinos do grupo, embora os comentários que se seguem mostrem bem o regime de exceção e o desejo de reposição do equilíbrio:

Mesmo os maridos ignoraram as esposas que mostravam o rosto e os cabelos. Já não eram maridos, na verdade. Eram fantasmas, como Awa dissera.

Se chegasse, na terra, a ocasião de se reconstruírem as famílias, cada um tomaria o seu lugar e o seu modo de trajar. E a submissão dobraria os joelhos das mulheres como sempre dobrara. (Correia, 2018: 42)

Até Niwa, a idosa, que aparece misteriosamente e morre “com um corpo inexistente” (Correia, 2018: 81), as amaldiçoa, protagonizando uma espécie de corrente subterrânea, muito presente, mesmo na agrura e escassez total: “A partir de agora sois malditas, vós que fostes contra as leis sempre acatadas e vós que vos mantendes junto delas (...)” (Correia, 2018: 43).

Detentora da palavra e sem véu ou lenço, Awa, duas vezes viúva, mãe de um filho, Rami, e de outro que sabemos ter morrido, será ainda a personagem fundamental de mais um episódio que vem legitimar as interpretações feitas e caracterizar estes migrantes no grau zero do despojamento e da carência. Grávida, sem ninguém o desconfiar, dá à luz um nado morto e fica suja/purificada pelo sangue que dela brota:

E alguns diriam: “este sangue não é sangue de guerra. É o sangue do sexo da mulher, mil vezes intocável, cheio de pus”.

E, se houvesse ali pedras, atiravam-lhas.

Awa mordeu os lábios, pôs o grito de dor para dentro, onde ela se formava. E então, a substância do amor, nojenta como o amor, atravessou-a, caiu no chão molemente e o som do embate mal se ouviu: um suspiro na noite enluarada. (Correia, 2018: 31)

A ideia da impureza feminina, que remonta à *Bíblia*, (“Disse o Senhor a Moisés: Dize aos filhos de Israel: Se uma mulher conceber e tiver um menino, será imunda durante sete dias, como nos dias da sua menstruação, será imunda.”, *Bíblia Sagrada*, Lv 12: 1-4), que se prolonga durante a Idade Média (Classen, 2007: 70) e permanece ainda em muitas culturas, é mais um elemento de estratificação social no universo dos migrantes.

Ajudada por Aiyanna, sogra de Miriam e avó de Erend, Awa consegue ver o lado positivo do seu malsucedido parto (“Há-de manter-se viva para Rami. Com sorte, terá leite para lhe dar.”, Correia, 2018: 32) e

Aiyanna disse: “Há mais comida aí.”

Apontou para a placenta que brilhava, muito negra, formando, com os fios de um líquido pesado, um avesso de estrela, um sol noturno. Awa pensou no leite que devia aparecer-lhe no peito, para o filho.

Toda a gente dormia com metade do seu corpo desperta, mas ninguém se abeirou daquele banquete. E, na manhã seguinte, ninguém viu o pedaço de chão mexido e avermelhado porque estava na direção contrária à caminhada. (Correia, 2018: 33)

Reiteradamente, a partir deste momento, Awa afirma: “Comemos carne humana.” / “Agora somos feras” (Correia, 2018: 34).

Os “vestígios de humanidade” (Correia, 2018: 24) que quase se perdem, vão sendo preservados pelas várias personagens e Aiyanna, que tem uma difícil relação com a nora, Miriam, funciona como uma espécie de cúmplice de Awa, completando o perfil daquela. A certo momento, ao assumir a focalização, ela faz juízos de valor (“Awa não lhe parecia um ser humano”, Correia, 2018: 29) e, através do seu ponto de vista, modaliza a percepção que o leitor terá daquelas personagens migrantes, no limite entre o humano e o animal. Apesar da consciência acutilante e ambígua de Aiyanna, é ela que verbaliza a necessidade de histórias (“Estas crianças precisam de ouvir histórias. Senão, morrem.”, Correia, 2018: 21), deixando bem clara a importância destas para a construção da personalidade. Mais uma vez, a palavra assume um especial relevo e os seus detentores terão um poder que se pode tornar perigoso para o equilíbrio estabelecido. Mary Beard, na obra citada, analisa a dificuldade que as mulheres tiveram de aceder à palavra e como essa dificuldade traduz o lugar subalterno a que foram votadas durante séculos. A frase final do livro ilustra esse jogo de poder, ainda inconclusivo: “Telemachus’ [personagem da *Odisseia*] rebuke to his mother Penelope when she dares to open her mouth in public is one that is still, too often, being replayed in the twentieth-first century”. [Beard 2017: 97].

O interdito da palavra e as oblíquas consequências dessa realidade (mesmo se ela está parcialmente escondida e iludida) são visíveis a vários níveis, sendo o da política o mais difícil de ultrapassar. Guyonne Leduc (2010), apesar de analisar os trabalhos de uma autora, Mary Astell, que se situa entre os séculos XVII e XVIII, põe o dedo na ferida quando considera que a política patriarcal, aliada ao contrato social, afasta as mulheres do envolvimento na vida pública e também da sua simples existência civil (Guyonne, 2010: 288). Esta realidade é ainda sentida em muitas culturas e ambientes e uma autora

como Michelle Perrot, em 2006, demonstra que a política, sendo o centro do poder, foi o campo mais difícil de conquistar, porque sempre foi considerada como “l’apanage et l’affaire des hommes” (Perrot, 2006: 206). Este obstáculo, difícil para as mulheres, revela-se também inacessível para os homens e os pequenos poderes de que estes pensam gozar, ao humilhá-las e afrontá-las, volta-se contra eles próprios, negando-lhes o direito de permanência e, em última análise, de cidadania e de poder.

É um jogo de forças muito visível em *O Bailarino na Batalha*, onde se representa a marcha incessante, imparável, que constitui o cenário de todo o romance, e que tem como fim alcançar a Europa e, antes dela, a cidade, espaço inacessível. Se Nuru sente as casas e as gentes e Erend as vê ao longe, a verdade é que essa cidade é interdita: “Da cidade não se entra nem se sai. Ela é perfeita. Levou séculos a afinar. Imaginaram que seriam recebidos?” (Correia, 2018: 60). É a “cidade proibida”, onde se apaga a “firmeza do passado” (Correia, 2018: 72), onde tudo se desvanece e onde o caminhante, o errante, não tem o direito de penetrar. Ela seria a antecâmara da verdadeira utopia, a Europa, que tem a dimensão de um verdadeiro país de Cocagne, o lugar mítico onde não era preciso trabalhar e os alimentos estavam à disposição de todos. A palavra, através do velho Nuru, cria o inexistente, a utopia:

Nuru voltou às belas narrativas. Disse a Walid: “Meu filho, escava um trono nesta pedra macia, a fim de que eu me sinta uma vez rei.” Então, sentou-se e pôs-se a delirar. Falava dos pomares que os esperavam um pouco mais à frente, árvores fulgurantes, cravejadas de rubis e safiras, com tronco de ouro e folhas de esmeraldas e grandes frutos sumarentos que nasciam doze vezes ao ano e se inclinavam na direção da mão do apanhador.” (Correia, 2018: 88-89)

E, mais uma vez, a *Bíblia* está lá, mas pela negativa, isto é, pelo desejo remanescente, que não pela lógica discursiva: “Sobe para uma terra que mana leite e mel.” (*Bíblia Sagrada*, Êx 33: 3).

Esse país (região) imaginário não existe na obra de Hélia Correia (“Talvez a Europa nem sequer lá esteja”, Correia, 2018: 99) e a realidade é hostil e distante: “A Europa não vos quer.” (Correia, 2018: 60), não há a terra prometida, apesar da sua necessidade urgente: “Precisamos da terra prometida. Ninguém vive sem terra prometida” (Correia, 2018: 105).

A falha, a ausência de objetivo, provocadas pela rejeição da terra idealizada tem ainda algo de bíblico, numa corrente subterrânea que pressentimos percorrer todo o romance — é a busca do lugar que estaria ancestralmente prometido:

Também estabeleci a minha aliança com eles, para lhes dar a terra de Canaã (*Bíblia Sagrada*, Êx 6:4);

E vos levarei à terra (...) (*Bíblia Sagrada*, Êx 6:8);

Então disse o Senhor: Esta é a terra que, sob juramento, prometi a Abraão, a Isaque e a Jacó, dizendo: À tua descendência a darei. Eu te [Moisés] faço vê-la com os teus próprios olhos, mas nela não entrarás. (*Bíblia Sagrada*, Dt 34: 4)

Mas a semelhança acaba na errância: a caminhada do Egito até à Terra Prometida (Canaã, Israel), a caminhada dos migrantes através do deserto rumo a uma Europa imaginária. Os primeiros são protegidos por um Deus que os guia, os alimenta e lhes dá estritas regras de conduta; os últimos perderam tudo, o sobrenatural abandonou-os, só lhes resta a morte, a desumanização:

‘Precisamos de ti para nos falares.’

‘Para dizer o quê?’

‘Para fingir que temos uma história. O que nos falta é uma história’, disse Iguider, ‘Só depois poderemos ser um povo.’

Awa apiedou-se daquele velho, daqueles homens que dele dependiam porque não tinham pai nem sacerdote. (...)

Quando todos morressem, já teriam uma espécie de livro na memória. Mas, desse livro, nada ficaria. (Correia, 2018: 109)

Como recorda Ana María Amar Sánchez (2010: 58), o triunfo dos vencedores elimina o passado dos vencidos, por isso, só resistindo ao mundo dos que ganharam se consegue conservar a memória daqueles. E sem memória nada existe; é quando esta acaba que a morte verdadeiramente acontece.

É ainda também a urgência da palavra (símbolo de humanidade, de cultura, de sentimento de pertença) e a inevitabilidade da morte, na ausência dessa terra prometida, (afinal, nunca prometida), que é fruto de uma conjuntura adversa, sem perspectivas e trágica.

*Um Bailarino na Batalha* é uma história sem história, é como um painel com animação, mas animação repetitiva, sem progresso. É a luta pela palavra, pela emancipação feminina, sem deixar de ser a luta pela sobrevivência (feminina e masculina), pela (des)ordem imperativa no caos instaurado. Hélia Correia consegue criar uma narrativa eminentemente visual, de quedas sucessivas e gritos lancinantes.

#### REFERÊNCIAS

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2010). *Instrucciones para la Derrota – Narrativas éticas y políticas de perdedores*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- BEARD, Mary (2017). *Women & Power – A Manifesto*. London: Profile Books and London Review of Books.
- Bíblia Thompson* (1992). Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Editora Vida.

- CLASSEN, Albrecht (2007). *The Power of a Woman's Voice in Medieval and early Modern Literatures – New Approaches to German and European Women Writers and to Violence against Women in Premodern Times*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- CORREIA, Hélia (2001). *Lillias Fraser*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CORREIA, Hélia (2018). *Um Bailarino na Batalha*. Lisboa: Relógio d'Água.
- KADARÉ, Ismail (1984/2018). *O Nicho da Vergonha*. Tradução do francês de Artur Lopes Cardoso. Porto: Porto Editora.
- LEDUC, Guyonne (2010). “Mary Astell as a Critic of Power Relations in Domestic and Political Patriarchy”, in Kornelia Svalova & Isabelle Boof-Vermesse (2010). *Gender/Genre*. Sofia: St Kliment Ohridski University Press. 288-298.
- MARINHO, Maria de Fátima (2005). “O Jogo da Encenação do Passado em *Lillias Fraser* de Hélia Correia”, in *Um Poço sem Fundo – Novas Reflexões sobre Literatura e História*. Porto: Campo das Letras. 237-248.
- PERROT, Michelle (2006). *Mon Histoire des Femmes*. Paris: Seuil / France Culture.
- PUCHNER, Martin (2017). *The Written World – How Literature Shaped History*. New York: Random House.
- SHIKIBU, Murasaki (2003). *The Tale of Genji* (translated by Royal Tyler). New York: Penguin Books.
- SONTAG, Susan (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador – Farrar, Straus and Giroux.
- SVALOVA, Kornelia and Isabelle BOOF-VERMESSE (2010). *Gender/Genre*. Sofia: St Kliment Ohridski University Press.
- TAVARES, Gonçalo M. (2007). *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho.
- TIMKE, Edward E. (2010). “The Invisible Woman: Examining newspaper coverage of feminist issues in the Chechen conflict”, in Kornelia Svalova and Isabelle Boof-Vermesse (Eds.), *Gender/Genre*. Sofia: St Kliment Ohridski University Press. 327-341.

(Página deixada propositadamente em branco)

# NA POESIA DE VASCO GRAÇA MOURA: SCHERZO E RECRIAÇÃO DA MUSA ANTIGA\*

IN THE POETRY OF VASCO GRAÇA MOURA: SCHERZO  
AND THE RECREATION OF THE ANCIENT MUSE

*Maria do Céu Fialho*

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Universidade de Coimbra

## RESUMO

A Antiguidade Clássica revela-se como uma Musa por dentro de todas as outras musas, carnavais ou poéticas, de qualquer modo mitificadas, de Vasco Graça Moura, e que correspondem aos vários âmbitos da criação do poeta: está presente na poesia de ressonâncias camonianas, dá voz à poesia erótica, dá corpo expressivo à poesia reflexiva, tendente ao ensaio e à reflexão sobre Europa.

*Palavras-chave:* Musa, recriação, Camões, síntese cultural, tradução

## ABSTRACT

Classical Antiquity reveals itself as a Muse within all other muses, either carnal or poetic, in any case mythicized by Vasco Graça Moura, and who correspond to the various areas of the poet's creation: she is present in his poetry with Camonian resonances, she gives voice to his erotic poetry, gives an expressive body to his reflective poetry, leaning towards the essay and a reflection on Europe.

*Keywords:* Muse, recreation, Camões, cultural synthesis, translation

\* Este texto não obedece ao AO90, ao abrigo do Código dos Direitos de Autor.

os sentimentos são literatura  
 e a literatura um bumerangue  
 que nos regressa às mãos sob a figura  
 de uma metamorfose desde o sangue.

Este remate poético do poema “Píramo e Tisbe” (2000:45) constitui uma perfeita síntese do modo como se entrecem e ganham força própria, na *poiesis* de Vasco Graça Moura, a vida e o tempo humano. A sua cristalização artística em formas poéticas constitui um todo de referências do tesouro da história da cultura que é a sua, a nossa, que é o seu berço, e que o determinam como sangue que lhe corre nas veias, como linguagem e olhar que lhe devolvem, sob forma de inspiração criadora, o que já antes, na sua cultura, o havia marcado e transformado. Deste modo, o húmus preparado da sua criação é já terra culta, campo de fertilidade pujante e variegada, de insuspeitados espécimes que brotam e amadurecem para sobre ela se debruçarem, como se ela fora um espelho em que se revissem, para fazerem voltar ao vento as suas sementes e lhas entregarem, refertilizantes, como em movimentos de dança e de jogo, marcados por uma música-jogo – música-jogo cujas regras se vão desvendando ou não, consoante a generosidade ou a ironia-sarcasmo do poeta.<sup>1</sup>

O que a vida acionou como fonte de *poiesis*, logo de imediato ou em séculos posteriores, ao homem volta, marcado de universalidade, de humanidade, trazendo consigo um precioso e polifónico espólio de criação que, no momento em que o particular da vivência do poeta se encontra com esse universal, faz nascer nova poesia.

1 Citando Marnoto 2014: 144, “O jogo de combinações, regulado pela agudeza do contraditório e do inesperado, é o instrumento primordial dessa reflexão sobre as coisas. Penetra nelas uma ironia socrática, que é a forma de as pôr em causa e as subverter”.

Esta vida-literatura bumerangue traz consigo, de retorno, os mitos e os Clássicos greco-romanos, tanto como o Renascimento italiano, dos seus alvares ou da sua plenitude, Camões, o Maneirismo, Alorna, Bach, Richard Strauss, ceramistas gregos, escultores alexandrinos, ou artistas plásticos de uma Europa mais recente, numa epifania encadeada que pode acontecer à secretária, no leito da união erótica, à mesa do café, no restaurante do aeroporto, ao ver passar a rapariga de jeans, na sua silhueta capitosa: ela não é Nausícaa, mas faz lembrar Helena, o ícone de apelo erótico da saga grega – “eu vivo o espelhar, estas permutas/da retina e da memória”, reconhece o eu lírico de Graça Moura (Moura, 2007: 222).<sup>2</sup> Ao tocarem o poeta, no retorno, despertam, no seu sangue, a voz do reconhecimento daquilo que já o configura e faz parte das suas próprias categorias de pensar, perceber e sentir – entre o sangue, a epiderme e os olhos carnavais do intelecto.

A familiaridade marca a natureza dessa relação; e o que é familiar merece uma proximidade quase doméstica, o encontro, ao virar da esquina, ou na cena mais trivial, com esse universo cultural de referências, das quais me merece particular atenção o Clássico, *stricto sensu*.

As estrofes iniciais do poema acima citado revelam já todo este movimento e as súbitas cambiantes da *Stimmung* lírica que o animam:

um triste desencontro matou píramo  
e tisbe. ovídio, sabe-se, inspirou-o  
a dante e a leitura deste inspira-mo

e pelo preço por que o tive dou-o.  
O sulmonense em edição bilingue  
dá-me grande ajuda neste voo

2 De “liberdades transcronológicas” fala Pires de Lima 2004: 115.

e para que o sentido ao fim não mingué,  
 porque é bastante curto o meu latim,  
 passo o resto do dia que se extingue

aos tropeções no texto... ..

Anuncia-se o trágico desencontro do par amoroso – e o ‘triste desencontro’, assim anunciado, sugere e evoca ao leitor o paradigma trágico, consubstanciado em *Romeu e Julieta* (que no desenvolvimento do poema mais palpável se torna), paradigma que ilustra este movimento contínuo de lance e retorno que é o do próprio imaginário e criação.

Shakespeare inspirou-se no mito antigo que, por sua vez, inspirou também Dante, cuja leitura leva o poeta à leitura de Ovídio (*Metamorfoses*, 4. 55-166), que o poeta lê, por seu turno, marcado pela sua cultura camoniana: “o sulmonense”, lhe chama, evocando a conhecida elegia ‘O sulmonense Ovídio desterrado’, do autor de *Os Lusíadas*.

Consciente da complexa trama que envolve os grandes poetas num elo de afinidades e entretece uma outra realidade temporal – a que os torna eternos, sempre presentes – o eu lírico de Vasco Graça Moura resiste à solenidade a que tal consciência poderia levar e que produziria, como consequência, uma poesia erudita e enfadonha. Essa omnipresença assume outra face, na musa rica em humor e ironia do poeta: a de uma familiaridade convivial que tolera a intimidade, o tom coloquial e até irônico-jocoso, em que esse ‘eu’ se destaca da trama, desdobrando-se, para se observar, divertido, envolvido nela: o Sulmonense, lido em edição bilingue, pode ser jeito de erudito, mas não o é; a tradução lá vai dando apoio para um voo no latim de Ovídio, ‘prejudicado’ pelos “tropeções no texto” – máscara mode-

lada de conhecedor limitado do latim, que não corresponde de todo à realidade pragmática.

O poeta assume a trama, lendo o mito através do universo poético camoniano. Com Camões, pateticamente, comenta “erros meus, má fortuna, amor ardente” ou em meros ecos “para tanto amor injusta a paga”, paráfrase de “se não fora para tão longo amor tão curta a vida”, verso final do soneto “Sete anos de pastor Jacob servia”.

Conclui o poeta, prosaicamente, “um pouco mais de tino/ e pontualidade organizada:/ já não seria amor um assassino”. E o trágico, do mito, é, afinal, outro: o estar constantemente ameaçado: “e o mito que era tudo fora nada”.

Este comentário joco-sério é peculiar em Vasco Graça Moura<sup>3</sup> e constitui como que o reverso do tão conhecido verso de Mário Sá Carneiro (“um pouco mais de azul e eu fora além”): algo como ‘um pouco menos de azul, eu ficara aquém’.

E nesse equilíbrio instável do mito, que é tensão mas que o mantém, por isso mesmo, ligado à vida como projecção e espelho, reside o cerne da sua leitura e releitura e força criadora no círculo do bumerangue. A lição universal deste mito, em todas as suas versões, leituras e releituras, criadoras ou em edição bilingue, aos tropeções, ainda que os tropeções sejam a pose, ainda que a pose se faça poema é que, já num registo poético discursivo liberto da tradição, “a vida sem amor é coisa reles”.

E quem o afirma é “a alma ocidental”, “compassiva” do poeta.

São estas as coordenadas, é este o universo poético em que a Musa Antiga, pela qual entendo a poesia e os mitos e as suas figurações

3 Ao registo linguístico poético de VGM, em que o erudito e o vulgar tão peculiarmente se combinam, dedica Carvalho 2016: 125-134 uma fina análise.

artísticas greco-latinas, toca, inspiradora, o poeta. ‘Jogo’ é um dos motes desse toque e viver-criar é conviver com as regras desse jogo.

O ciclo “Laocoonte” (2006: 167-197) expande coordenadas que “Píramo e Tisbe” condensa. Anima o conjunto de poemas essa imagem, fixada pelo escultor helenístico no altar de Pérgamo, da luta e esforço sobre-humano e derradeiro do sacerdote troiano contra as serpentes que o apertam, a ele e a seus filhos, da “infelicidade constritiva”, da fragilidade e fugacidade da vida, da violência erótica, parente da morte, da perda dos filhos, da chacina de crianças. A disparidade temática dos poemas, sob a égide de um mito, ilustra a riqueza inesgotável que a leitura da narrativa gravada na pedra proporciona. A *ekphrasis* atravessa este ciclo e o ‘clássico’, *stricto sensu*, está longe de ser uma constante.

*Ars poetica* fala do análogo esforço por encontrar o espaço vital no poema e na existência, e entre ambos, nessa eterna procura de convergências e consonâncias entre arte e vida, em ordem simulada e logo perdida, no sofrimento do poeta.

Cobre “Laocoonte” o sonho de amor perdido e a porfia desesperada de um reencontro que se sabe improvável, ou “de tanto sonho e nada”, entre o que o eu lírico evoca na palavra e o peso da vida que torna lenta e sofrida, ainda com um halo de música na alma. A consciência de um passado diverso e do eu que escreve, *hic et nunc*, cria um tempo-espaço interior especular: é nesse espelho, de imagens fugazes, que se colhe a imagem da vida e do poeta. Ou antes, que se tecem e destecem as malhas da escrita e da vida, pois Laocoonte é, também, o supremo fôlego vital no instante dessa luta, imortalizada em arte, do homem com o ataque insuspeitado e traiçoeiro de monstros que consubstanciam o próprio tempo. De Laocoonte não fala “*Ars poetica*”, nem “Auto-retrato com a musa”, nem a subseqüente composição “leda e o cisne”, ou os poemas que

se seguem. É o último do ciclo que transporta o nome, no título, que lhe é dedicado.

O mito é esse universal, por detrás das mais variadas vestes que a experiência humana vai vestindo. O conhecimento e consciência dele permite esse leque de variações sobre um tema, nem sempre perceptível, para uma leitura menos atenta, mas em que as notas afloram, discretas, e se combinam, numa espécie de polifonia de fuga, até ao grande *finale*. E essas vozes permitem um diálogo de épocas que se fundem e se enleiam, como no mito de Laocoonte, e traduzem o esforço do reconhecimento do poeta sobre si, sobre a sua linguagem cultural, sobre a sua época, ou o jogo irónico ou sarcástico, mesmo, com todas estas coordenadas, convertidas em instrumento do jogo.

“Auto-retrato com musa” constitui expressão fulcral dessa especularidade. A atitude lírica da contemplação especular do eu traduz um irónico apurar de contas com a imagem fixa no espelho,<sup>4</sup> a exterioridade de um signo poético, carregado de vida para além da imagem, mas marcado, visualmente, pelo passar do tempo, o «tempo e cinza» da cigarrilha que, provavelmente, acenderam o alarme da contemplação, para, como cinza, se deixarem diluir pelo acidente banal do quotidiano, que descarrega toda a densidade quase trágica da finitude «golpe breve no queixo (andanças da gilete)». A dita atitude lírica não pode deixar de me fazer evocar o auto-retrato de Bocage, de todo não referido, mas que parece pairar, como uma fantástica referência, por detrás desta imagem surpreendida no espelho – imagem que remete para outro receptor, imaginado, e assim se desdobra, caleidoscópica, de acordo com quem a vê ou se imagina que veja. Distanciamento e identificação, sentir e imaginar-se sen-

4 Atitude que Amaral 2007: 11 define como “ironia questionante”.

tido, abrem para uma *mise en abîme* que pode estar contida no mito contemplado e na identificação com ele, na conversão camoniana do amador em coisa amada, na teia indefectível desse mistério de tempos e culturas e violências e finitudes em que o homem se debate e que o definem e determinam, afinal – sem as quais, não é. Modo de libertação? O dizer-se e o tornar-se objecto da capacidade de dizer-se com humor, e com amor. Todas as musas, carnaís ou figuradas, no poeta, condensam essa inspiração poético-erótica em que o poeta se enreda “horas a fio”.

Um mito cabe dentro de outro, já que o ser, como o sabiam os Antigos, se diz de muitas maneiras.<sup>5</sup> Violência e morte, *thanatos*, e eros constituem duas faces de uma realidade e a sua própria representação plástica, em narrativa escultórica ou pictórica, evidenciam essa proximidade. Assim, na «musculada metáfora» do cisne de «leda e o cisne», como expressão da violência fálica de Zeus sob a forma serpentina e coleante de um pescoço de cisne, dominador da natureza humana, rendida, *sub genere feminae*, se desenha uma correspondência com Laocoonte, sobretudo se tivermos em conta a representação pictórica do mito, como parece ser o caso em Vasco Graça Moura, da cópia da obra perdida de Miguel Ângelo, ‘Leda e o cisne’, conservada na Villa Borghese.

A chacina eminente dos filhos, por cuja vida o esforço de Laocoonte é total, numa exposição pujante que é expressão do absoluto desespero, abre o caminho poético para o lamento de todas as chacinas de uma humanidade que teve pais, e sobre a qual se debruça, em dor infinita, a figura materna, já mortos esses filhos. A *pietà* condensa o momento posterior a Laocoonte, sob a égide do hino medieval “sta-

5 Lembre-se o famoso fragmento 32 DK de Heraclito: “Há um único ser, um único sábio, que quer e não quer ser chamado Zeus”.

bat mater dolorosa”,<sup>6</sup> sobre o qual compõem Palestrina, Vivaldi e outros, ou arrancam do mármore de Carrara a expressão do desespero, como Miguel Ângelo, ou ainda lhe confere a expressão mais universal da dor pelo filho perdido na guerra Fernando Pessoa, “O menino de sua mãe”.

A chave final do ciclo, dedicada a Laocoonte, remete o leitor para o contexto do Renascimento italiano, no momento em que o episódio cantado na *Iliáda* e na *Eneida* é expressivamente enriquecido com a descoberta do tesouro escultórico do famoso grupo de Laocoonte. A crónica poético-narrativa evoca a polémica sobre a reconstituição da estátua fragmentada e regista a nota erudita sobre as autorias da estátua, que consta da *Naturalis Historia* de Plínio-o-Antigo (35). Mas, sobre os comentários eruditos e citações, ergue-se o espanto, o fascínio de Michelangelo Buonarroti, à altura do prodígio extraído da terra que o cobria, junto às termas de Tito, em interrogação congenial com quem esculpiu outrora a narrativa de pedra do mito: que diz ele? A dor humana, o desespero contido, universal, a dor de cada um, e do poeta, na voz de outro poeta, que se funde com a do génio renascentista, sofrendo pelo amor que tudo enleia e tudo prende? De novo a *mise en abîme*, como no “julgamento de páris, uma *mise en abîme*” (2000: 120-121), o círculo de bumerangue que faz da literatura, do sofrimento, das penas pesadas ou ligeiras, uma teia, um jogo de peças que remetem de umas para outras e se completam, com o poeta no centro ou na margem, vendo-se de surpresa ou de passagem, preso no espelho, imagem nítida, desfocada, esbatida ou quase adivinhada como a outra, a do fugaz momento de gesto libertado da jovem escrava egípcia, segurando a flor de lótus, rente à água, no

6 Refiro-me ao poema “stabat mater” 2006: 182.

papiro antiquíssimo, do fundo das raízes que mergulham para lá da Europa e que toca a fugacidade de momentos de hoje.

De nexos e remissões, de pressupostos culturais, evocados em breves lampejos se tece a linguagem cultural do que somos.

No centro do ciclo consta “da europa”,<sup>7</sup> poema-reflexão sobre um outro grande espelho e a imagem que nele se projecta, imagem estranha, contraditória, que é a nossa, a do poeta, que nos prende, como o tempo e as serpentes de Laocoonte, e nos afasta em interrogação sobre o que é visto e não reconhecido. O espelho é, aqui, o tempo e a história, as línguas e culturas diversas, a desfocagem «...das suas guerras, das sombras mais profundas/ de um conhecimento quantas vezes trágico», de uma alteridade não de todo compreensível, na sua pluralidade, a visão rápida e fugaz de uma identidade que se faz e flui e se refaz na experiência e na vida, fidelidade e errância, que o mito de Ulisses condensa, nas suas contradições – o ter pátria na pátria perdida:

da europa a consciência é estranha:  
talvez não saibamos nada dela enquanto  
dela sabemos tudo em cada experiência  
de vida, como a pátria de ulisses,

é um território onde,  
entre ruínas e algumas fidelidades contraditórias,  
a alma aporta e renasce para a aventura.

Mas o mito de Ulisses vive também na memória poética de infância, das grandes aventuras imaginadas nas batalhas navais do tanque

7 Final do poema “Ulisses” (2007: 395).

onde os garotos partiam para grandes pejejas: fumos épicos, desfeitos pelo amuo da batota ou do mau perder da garotada: «assim não, pá, assim não jogo mais». O mito presta-se, também, a esta desconcertante iconoclastia, já que invade o trágico da vida humana, o solene e o quotidiano mais banal da brincadeira de infância, com que o poeta joga, jogando com o mito.

Percebe-se já que raramente a Antiguidade Clássica constitui motivo inspirador *a solo* e, de modo algum, chão de experiências quase-místicas do ser uno da poesia. Vasco Graça Moura faz vénia a Sophia de Mello Breyner e reconhece-lhe esse terreno poético – que não é, decididamente, o seu:<sup>8</sup>

é quando a luz safira e cor-de-rosa  
a humedecer as nuvens, matinal,  
alastra pelas praias, vagarosa,  
e nas dunas rendilha o seu metal,

é quando algas e mar, corais, espuma  
e sombras transparentes vêm na brisa,  
é quando em nós a lira desarruma  
a angústia e o silêncio e a imprecisa

densidade do tempo e se combina  
do ouvido à alma na medida certa  
uma geometria cristalina,  
é quando um crespo deus pagão desperta

a dar o alento próprio à maresia  
e canta ao encontrar-se com sophia.

8 “alba em memória de sophia” (2006: 212).

O romper de fronteiras ocorre em moldes em diferentes: antes de mais, entre artes, num diálogo e fusão contínua do mito-palavra, do mito plasmado na arte figurativa e do mito-música, como é o caso, a título de exemplo, entre muitos, do citado poema “stabat mater” ou de “ariadne em naxos”,<sup>9</sup> que em Richard Strauss encontra repouso, como no Olimpo, protegida pelo compositor de intromissões de outros compositores, poetas e pintores.

Esse romper de fronteiras, que pressupõe uma universalidade da expressão artística, plena de correspondências e correspondente à já sublinhada universalidade do mito, é determinante na vivência poética de um tempo único, em que Miguel Ângelo convive com Plínio ou o poeta com ambos, num jogo de espelho e de afinidades, tão próximas que lhes chamaria convivências, e Ulisses convive com os garotos do tanque de infância, ou o pintor Exéquias se aproxima do *gang* de motards, ele que gravou a tinta, no vaso ático de figuras negras, o encontro fatal de eros e *thanatos*, na batalha em que Aquiles mata Pentesileia, ficando ambos mutuamente presos no derradeiro olhar em que se encontram, e que antecipa a relação derradeira de um Aquiles contemporâneo preso de amor à motard que morre à beira da estrada. Olhar a vida num espelho, olhar-se ao espelho num mito, aberto ao fundo dos tempos, de Homero a Quinto de Esmirna, à solidão das ruas de Lisboa, aos *gangs* rivais das grandes cidades, capta imagens de fotografia “em fracção de tempo a preto e branco”, instantâneos de vida fugidamente palpáveis. O espelho, sempre o espelho de época nenhuma e de todos os tempos, que devolve a perturbação do instante que escapa, do desencontro amoroso, do demasiado tarde, da interrogação do como teria sido de outro modo.

9 Do ciclo “poemas com pessoas” (2000: 93-94).

Eternas perguntas, vivências e sentimentos quotidianos, à medida da dimensão do quotidiano limitado e rotineiro da mesa de café, do tom brejeiro dos banhistas mirones, apostando sobre as divas banhistas, qual julgamento de Páris cansado das suas funestas consequências e despojado de uma solenidade saturada, pela veia irónica e jocosa do poeta, ou vibrações mais densas da interrogação amorosa, da dor humana, da perda e da ausência, da fragilidade de cinza e sombra do homem, no nexos de eros e morte, incessantemente fixadas em arte que encontrou, para o poeta, momentos altos com que gerou consonâncias – é neste vaivém do bumerangue sentimentos-literatura que o Clássico encontra o seu lugar.

Esses momentos altos de consonância são óbvios: o Renascimento italiano nos seus alvares ou plenitude, Camões, o Maneirismo, Alorna, familiares ao poeta, interiorizados e convertidos na sua própria linguagem e abertura ao mundo. São momentos e figuras que criaram a sua própria abertura e apropriação da poesia e arte da Antiguidade. E Vasco Graça Moura, por seu turno, tem a sua, decididamente em edição bilingue. Não porque tropece no texto, mas porque valoriza texto e tradução e gosta de jogar com a relação entre ambos e de jogar com o leitor, assumindo a pose de quem tropeça, enquanto entra de *motu próprio*, medindo-se ao espelho da sua cultura e do diálogo epocal, nessa dança circular, com as várias instâncias poético-culturais que se apropriaram da Musa Antiga. Assim, também a relação de Vasco Graça Moura com a Antiguidade se pauta por uma espécie de perspectivação de *mise en abîme* com que modela a sua máscara lírica, já que é, simultaneamente, a relação de quem conhece, e lê, e encontra aí inspiração e, simultaneamente, entra também pela via de acesso ao Antigo do Renascimento italiano, de Camões, do Maneirismo, de Alorna, Rilke e de um universo cultural europeu moderno e contemporâneo lido e interpretado por um espírito atento, perspicaz, de extensa e profunda cultura, por um homem amante da vida.

Neste duplo caminho o poeta faz da sua arte um jogo, ora sério ora caprichoso e humorado, e imprime-lhe um ritmo e movimento próprio, circular, como o trajecto do bumerangue, marcado, com frequência, pela cadência de um ritmo ternário, quase de valsa: Antiguidade/Contemporâneo/Renascimento ou Camões, Contemporâneo/ Antiguidade/Renascimento ou Camões, Renascimento ou Camões/Antiguidade/Contemporâneo. Nesta partitura as escalas e as vozes são possíveis porque o poeta é terra culta e fértil em criatividade original.

Se Camões, por exemplo, marca o ritmo, a linguagem, a percepção e constitui um dos tempos obrigatórios neste giro, a Antiguidade Clássica revela-se como uma Musa por dentro de todas as outras musas, carnais ou poéticas, de qualquer modo poetizadas, de Vasco Graça Moura e que correspondem aos vários âmbitos da criação do poeta: está presente na poesia de ressonâncias camonianas, dá voz a poesia erótica, dá corpo expressivo a poesia reflexiva, tendente ao ensaio e à reflexão sobre Europa, essa Europa com matrizes e que dramaticamente erra, mendicante, à poesia de propensão narrativa, à perspectiva poética de discurso efrástico e, finalmente, à tradução poética, propositadamente deixada para o fim.

Ainda aqui o poeta não resiste ao jogo que lhe oferecem as opções de tradução de autores diversos quanto à expressão homérica *epēa pteroenta*. O título do poema, “palavras aladas”, talvez indique a preferência do poeta-tradutor, mas as ‘palavras aladas’, opção de Maria Helena da Rocha Pereira, convivem com as ‘palavras apetrechadas de asas’, por que opta Frederico Lourenço, sendo comuns as asas que as elevam em todos os sentidos, céleres, mensageiras da poesia, imaginadas como metálicas, técnicas e precisas, na opção de F. Lourenço, ou dotadas de vida e mensageiras de cantos e memórias. O jogo das palavras e soluções contrapostas dá azo ao jogo consciente, animado pela sensibilidade filológica que estimula a poética, que desdobrando

as variantes de tradução numa profusão de asas as converte em espelho de ideias e de imagens do que há de nobre e de mesquinho no homem, no poeta, a que regressam depois de as largar ao voo da imaginação.

O conjunto de traduções poéticas com que se encerra o volume de poesia 2001-2005 dá pela epígrafe de “suite horaciana”. Definitivamente, denuncia-se a pose criada na cena de leitura de Ovídio, por parte da máscara lírica de Vasco Graça Moura, aos tropeços no texto latino. Ora, quem tropeça no original não traduz assim. Trata-se de um conjunto de traduções de odes de Horácio, em que a fidelidade ao texto se combina com uma doseada liberdade poética que torna a tradução mais fiel à expressividade poética do original. A palavra é apurada com elegância e precisão, em função de um ritmo que muitas vezes se perde ao traduzir. Poderá não corresponder ao ritmo original, já que a natureza da prosódia latina e da portuguesa são diferentes, mas o texto poético apurado tem o ritmo e a musicalidade que recuperam a força do original. É justa e consciente a designação musical de ‘suite’ num conjunto em que, nem sempre, a graciosidade é fácil de manter, mas no qual o poeta-tradutor nos apresenta notáveis soluções. Apresenta-se, a título de exemplo, a tradução poética da ode 1. 11 de Horácio, que Graça Moura intitula “não perguntes, leuconoe”:<sup>10</sup>

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi  
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios  
temptaris números. ut melius, quidquid erit, pati!  
seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,  
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare  
Tyrrhenum, sapias, vina liques, et spatio brevi

10 Do ciclo “suite horaciana” (2006: 314).

spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida  
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

não pergunte, leuconoe (1,11)

não pergunte, leuconoe (nefasto  
fora saber) que fim darão os deuses  
a ti e a mim, e os babilónios números  
não tentes. Antes sofrer-se o que vier!,  
quer júpiter conceda mais invernos,  
quer este seja o último, a quebrar  
o mar tirreno nas falésias gastas.  
cresce em saber, dilui o vinho e em breve  
espaço a longa esperança então encurta.  
ao falarmos foge invejosa a idade:  
colhe o dia, não creias no amanhã.

A tradução revela-se uma espécie de estudo do português da poesia renascentista de matriz latina, aplicado à própria tradução do modelo inspirador. São notáveis as soluções escolhidas, que, por isso mesmo, são discretas e deixam que a elegante síntese do verbo horaciano flua para o português como pátria sua. Note-se, a título de exemplo, na composição escolhida, a conversão de “scire nefas” na expressão parentética – e por isso maximamente sóbria – “(nefasto fora saber)”, de sabor arcaizante, com a forma de mais-que-perfeito com valor condicional.

“Os babilónios números”, numa anástrofe que mantém a sequência do original<sup>11</sup>. O registo discursivo, arcaizante, como o de uma

11 Bochiccio (2015: 205-207) aponta análogos recursos num poema que é evocação livre de Catulo, glosado sobejamente no Renascimento.

composição à maneira renascentista que encosta o vernáculo ao latim, acolhe o verbo no final, de que o sintagma “os babilónios números” é objecto directo. Por seu turno, a frase exclamativa do v. 4 preserva, com elegância, o v. 3 de Horácio.<sup>12</sup>

A equivalência “a quebrar” para “debilitat”, sendo o objecto directo ‘o mar’ representa uma solução extremamente feliz, bem como “falésias gastas” para “oppositis...punicibus”, representando “gastas” o resultado, intraduzível com elegância, do participio de ‘opponere’. O verso final conserva a sintética sobriedade do tom gnómico de Horácio. A coroar as opções do tradutor-poeta ressalta a solução ‘cresce em saber’ para ‘sapias’, que assim mantém, no contexto, o carácter exortativo do conjuntivo latino e a ambiguidade da raiz ‘sap-’, que concentra em si a dimensão cognitiva e a gustativa, de ‘saber’, ‘saborear’.

A tradução horaciana de Graça Moura resulta, assim, fluida, elegante, espontânea mas, para um leitor mais atento, aí se reconhece uma verdadeira sintonia com Horácio: é que esse efeito é resultado de uma apurada e aturada lima, de um labor oficial do poeta erudito português (Lima 2004: 112).

Voltas do bumerangue? Certamente o jogo, o jogo especular, de projecção ao infinito – de novo a *mise en abîme*, em outra modalidade, anunciada em “palavras aladas”: a Antiguidade em outros rostos, e sempre o mesmo, constante na variação, amplificado, tocado em polifonia de fuga, no entrelaçar de outras épocas, expressão, nesta singular apropriação, da verdade universal e singular da poesia de Vasco Graça Moura, em toda a sua densidade cultural e antropológica de *homo ludens*, *homo poeticus*, tradutor de culturas diversas, das

12 Desse ‘jogo’ de tradução, trabalhado, elegante, fluido e simultaneamente fiel e ousado, no *scherzo* entre registos poéticos, nos dá testemunho Marnoto (2014:144-145).

suas raízes europeias, num jeito de ameno jogo entre o texto, a história e a vida, como num *scherzo* com a mesma e as sempre diversas musas.

#### REFERÊNCIAS

- AMARAL, F. Pinto do (2007). "A poesia neomaneirista de Vasco Graça Moura", in V. Graça Moura, *Poesia 1963/1995*. Lisboa. 7-11.
- BOCHICCIO, Maria (2015). "Sobre o poema de Vasco Graça Moura «Para esconder um verso de Catulo»", *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, jan. 189: 205-209.
- CARVALHO, T. (2016). "Da imagem literária de Vasco Graça Moura: sobr(exposição)e recato", *Revista Colóquio Letras. Ensaio*, set. 193: 123-134.
- GRAÇA MOURA, V. (2000) *Poesia 1997/2000*. Lisboa.
- GRAÇA MOURA, V. (2006) *Poesia 2001/2005*. Lisboa.
- GRAÇA MOURA, V. (2007) *Poesia 1963/1995*. Lisboa.
- LIMA, Isabel Pires de (2004). "Referências clássicas na poesia de Vasco Graça Moura", in J. R. Ferreira, P. B. Dias (eds.), *Fluir perene*. Coimbra. 111-123.
- MARNOTO, Rita (2014). "Vasco Graça Moura: a grandeza das letras", *Revista Colóquio Letras*, dez. 187: 143-145.

# A MULHER E A ARTE: FIGURAÇÕES DA MARGINALIDADE FEMININA EM *ADOECER* DE HÉLIA CORREIA

WOMEN AND ART: FIGURATIONS OF FEMININE MARGINALITY IN *ADOECER* BY HÉLIA CORREIA

*Maria João Simões*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

## RESUMO

A marginalização da mulher surge representada na obra de Hélia Correia com grande sensibilidade, sem, no entanto, as suas ficções deixarem de manifestar a dureza das situações em que a mulher é empurrada para um viver à margem ou nas margens daquilo que é aceite socialmente por ser confortável ou fácil. A este propósito, a protagonista da obra *Adoecer* representa um conjunto de situações diferenciadas, nas quais a mulher luta pelo reconhecimento do seu valor no mundo da arte e dos artistas, no tempo dos pintores Pré-Rafaelistas. Este trabalho terá como objetivo estudar essa variedade de situações da in(ex)clusão da mulher no mundo artístico representado no romance, investigar o modo como as personagens são representativas de diversos períodos históricos e ainda analisar a simbologia das diversas formas de resistência ou desistência a essa marginalização. Atentar-se-á ainda no modo como as personagens são construídas por várias camadas que remetem para a dualidade entre corpo e espírito e para a tensão entre singularidade e complexidade, deixando entrever, no hibridismo das suas vozes, diversos posicionamentos ideológicos.

*Palavras-chave:* Hélia Correia, Pré-Rafaelitas, mulher, arte, personagem

## ABSTRACT

In Hélia Correia's fiction the marginalisation of women is treated with great sensibility notwithstanding the representation of the harshness of situations that push women to live on the edge, or at the edge, of social requisites, either because it is more comfortable or easier. In this regard, the protagonist in her novel *Adoecer* depicts a set of diverse situations in which women fight for the acceptance of their artistic value in the world of art and artists, specifically in the Pre-Raphaelite Brotherhood period. The purpose of this study is to analyse the variety of circumstances in which women are in(ex)cluded from the artistic world as represented in the novel, to investigate how characters are used to represent different historical periods, and to analyse the symbolism associated with the different forms of resistance to this marginalisation. I will also focus on the way that characters are created with different layers that tend toward a body-mind duality, along with the tensions between the singularity and the complexity present and that through a hybridity of voices reveal different ideological positionings.

*Keywords:* Hélia Correia, Pre-Raphaelites, woman, art, character

A mulher ocupa um lugar de relevo nas ficções de Hélia Correia, não só pela diversidade de personagens femininas nelas representadas, mas também pela singularidade caracteriológica que frequentemente apresentam.

Na representação da mulher, destacam-se sobretudo as personagens femininas caracterizadas pela sua agudeza perceptiva, mostrando-se como elas são capazes de ver e entender de uma forma rápida e clarividente não só as mais variadas situações, como ainda as mudanças operadas sobre elas.

No universo ficcional desta escritora, esta qualidade feminina pode ser subestimada pelas outras personagens, sendo a mulher/personagem, neste caso, remetida para uma posição secundária,

sem importância, nas margens do viver comunitário. Outras vezes, as figuras femininas apresentam esta capacidade com um excesso visionário que as faz temidas e, por isso mesmo, também são marginalizadas, tratando-se, neste caso, de uma marginalização causada, pelo receio ou pelo medo que instauram. Atentando na configuração destas personagens singulares, pode ver-se que, por um lado, há nelas uma ancoragem no real, na dureza da natureza ou na crueza das relações sociais, mas, por outro lado, elas também encerram uma espiritualidade semelhante a um voo que, a partir desse real, as eleva ao maravilhoso, ao místico ou ao sobrenatural. Porém, esta dualidade não releva de tendências antagônicas ou irreconciliáveis, uma vez que estes aspetos se podem conjugar e mesmo coadjuvar.

Poder-se-á, então, perguntar: Que aspetos importa considerar para melhor inteligir como se estabelece essa marginalidade causada pela sua singularidade e como é que a personagem feminina lida com ela? Apontar-se-ão aqui apenas alguns dos inúmeros aspetos que poderiam ser abordados relativamente às questões levantadas, entre os quais sobressaem os seguintes elementos temáticos: a ‘diferença’, o ‘desejo’, o ‘amor’, o ‘trabalho’ e o ‘discurso’.

#### A MULHER E A DIFERENÇA

Uma das questões fundamentais relativamente à construção da personagem, segundo Amie L. Thomasson (2003: 146), diz respeito à sua “individualização<sup>1</sup> e ao modo como cada personagem se individualiza e se distingue relativamente a outras personagens.

<sup>1</sup> Algumas teorias sobre a personagem salientam a sua dimensão ontológica dentro do seu estatuto ficcional. Neste âmbito, Amie L. Thomasson (2003; 146) afirma ser importante considerar “a sua existência e condição de sobrevivência, a sua identidade e a sua individualização”. Note-se que esta dimensão ontológica é estabelecida em articulação com a percepção realizada pelo leitor.

Este aspeto ganha particular relevância no caso de certas personagens femininas da obra de Hélia Correia, dado que a sua marca é constituída por uma radical diferença, que as coloca em destaque relativamente a outras personagens – sejam elas femininas ou masculinas. No romance *Adoecer*, a marca distintiva da protagonista é construída a partir do seu rutilismo: Elizabeth Siddal destaca-se pelo seu acobreado cabelo ruivo, pela sua pele branca, pelos seus olhos de um verde azulado e pela sua beleza invulgar. Se esta invulgaridade corresponde à figura real em que se baseia a personagem, Hélia Correia acrescenta-lhe uma postura que oscila entre uma certa sobranceira e um recolhimento tímido, humilde, quase ingénuo. A autora apresenta-nos uma Lizzie (como era conhecida familiarmente) que procura o seu lugar no mundo, enfrentando a ambiguidade da sua origem, uma vez que ela vem de um ambiente de pobreza vivido numa família sem dinheiro, mas com pretensões de ascendência aristocrática incerta.

A singularidade das suas características físicas é notada pelo pintor Walter Deverell, em 1848, que a apresenta a vários pintores pré-rafaelitas. Elizabeth Siddal ficará conhecida por servir de modelo para o quadro *Ophellia* de John Millais e tornar-se-á uma modelo inspiradora de vários quadros dos pintores do grupo *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Irmandade ou Fraternidade Pré-Rafaelista), e, sobretudo, musa inspiradora de muitos quadros de Dante Gabriel Rossetti. Assim, passa de costureira numa loja de chapéus, a modelo de pintores e, por fim, a companheira de Rossetti. A partir da recolha e do estudo de muitos dados históricos, a escritora portuguesa recria os passos dados por Lizzie para lidar com a sua singularidade e para encontrar as atitudes e as maneiras adequadas de a expor, ou, noutras ocasiões, de a esconder com o intuito de reduzir as reações negativas que o seu aspeto invulgar suscita. As pessoas estranham o incomum, e, embora haja uma taxa grande de incidência de rutilismo

na Escócia e no País de Gales, já na Inglaterra, o cabelo ruivo e os olhos verdes são mais raros, originando atitudes negativas de troça ou mesmo de rejeição. Elizabeth terá de enfrentar a atração que suscita nos homens, provocando a desconfiança das mulheres, para além do ostracismo que a sua condição socioeconómica origina junto das camadas sociais mais altas.

O tema da diferença através de uma marca física singular não é novo na ficção de Hélia Correia, pois também Lillias Fraser, a protagonista do romance homónimo (de 2001), se distinguia pela raridade dos olhos amarelos, pelo brilho intenso do cabelo dourado e pela brancura translúcida da sua pele. No universo romanesco criado nesta obra, os olhos amarelos indiciam que ela provém de uma linhagem de bruxas, sendo Lillias Frazer caracterizada como uma vidente capaz de antever a deterioração dos corpos humanos<sup>2</sup> e o corroer interno que leva à morte. Também na obra *Fenda Erótica* (de 1988) ganha relevo a ruiva Maruja que surge logo no primeiro capítulo. Esta personagem é caracterizada a partir da perspetiva do protagonista masculino, que se espanta perante a “rama de cabelos que chispava, feroz, em torno da pele melada e dos olhos muito azuis” (Correia, 1988: 7), e se, inicialmente, se assusta com ela porque lhe causa a impressão de criar à sua volta “uma zona magnética de fascínio e de perigo” (Correia, 1988: 8), vai ser de facto protegido por ela. Na verdade, ainda miúda, Maruja já se impõe como “ser misterioso”, cultivando esse mistério através da invenção de fábulas e narrativas com que se rodeava; uma vez adulta, Maruja não só “lê bem os gestos das pessoas” (Correia, 1988: 9) como, para além disso, tem “esse dom

2 Mas, se esta personagem tem características sobrenaturais como Blimunda, já Natalina, a menina desconhecida e estranha que aparecera na terra da Levada, na obra *Insânia* (de 1996), apenas se distingue pelos seus silêncios de bicho furtivo e pela sua estranheza, o que não impedirá os aldeãos de lhe atribuírem todos os males que se abatem sobre a comunidade.

esquisito de olhar para as pessoas e atingir-lhes o centro. Dizia que era fácil, que as almas deitavam uma espécie de luz que atravessava as vedações do corpo.” (Correia, 1988: 12). É a partir deste dom que Maruja vai organizar toda a sua atividade profissional de adivinhação e de vidente, permitindo-lhe descobrir o rasto da perdida Ana, mulher do protagonista.

Assim, a personagem Maruja surge marcada pela dupla diferença, física e mental, que ela usa para se impor relativamente aos homens, mas também relativamente às outras mulheres.

No que diz respeito a Elizabeth Siddal, pode observar-se que o processo de diferenciação se intensifica: enquanto modelo que ganha dinheiro a posar para pintores, nessa castigadora e castradora época vitoriana, ela tem de construir não só o seu espaço diferencial dentro desse meio, extremamente masculino, dos pintores, que normalmente recorriam a modelos oriundas de classes baixas economicamente mais vulneráveis e, portanto, mais facilmente manipuladas e exploradas, como, para além disso, tem de se afirmar relativamente às outras mulheres modelos, que lutavam (também elas à sua maneira) por encontrar um modo de serem aceites numa sociedade que não as reconhecia e que não aceitava a validade do seu trabalho. Na verdade, eram múltiplas as razões que conduziam à desconsideração social da profissão de mulher-modelo: por um lado, a mulher-modelo, devido à sua beleza, suscitava a inveja das outras mulheres (mesmo se ela era normalmente oriunda de classes baixas da sociedade, e, por isso mesmo, sem poder social); por outro lado, como não era aceitável (segundo as convenções sociais burguesas e aristocráticas) a liberdade da expressão pública da sensualidade e da sexualidade, a profissão era vista como um passo certo para a prostituição. Ora, a adoção de uma atitude de frieza e de distância foi uma das formas que Elizabeth encontrou para se mostrar diferente:

A experiência com Hunt mostrou a Lizzie o verdadeiro pensamento dos pintores. Hunt usava para modelos gente sem maneiras como essa provinciana Emma Watkins que trouxe um militar por companhia e discutiu, quando Hunt o fez sair. Os outros Pré-Rafaelitas acorriam a espreitar as sessões, fumando e encostando o ombro à porta, enquanto reclamava cada um ser o possuidor da rapariga. Essa obscenidade dos estúdios conhecia uma longa tradição e a famosa altivez de Lizzie Siddal provinha em muito de um programa de defesa. Ela tinha de entrar por aquele mundo e atravessá-lo sem se queimar nele. (Correia, 2010: 49)

Assim ela irá tentar construir a sua própria subjetividade naquele mundo, marcando a sua diferença pela resistência ao estereótipo da mulher-modelo, visto como similar ou próxima da prostituta. Para efetuar esta caminhada, Lizzie vai enveredar por dois modos de se diferenciar: em primeiro lugar, vai estabelecer uma diferença através da seriedade e do profissionalismo relativamente ao do tipo da mulher-modelo mais frequente na época; em segundo lugar, vai criar uma diferença ao manifestar interesse pelo próprio domínio artístico em que participa – a pintura – procurando aprender o *métier*. Neste percurso tem de lidar quer com a diferença que traz a um universo profissional maioritariamente feminino, quer com uma grande diferença de género – a diferença que constituía ser mulher pintora num meio artístico dominado por homens. Ora, como é sabido, o problema da “diferença” é muito importante no seio da teoria crítica feminista, como ilustra, logo a partir do título, a obra *The Essential Difference*, editada por Naomi Schor e Elizabeth Weed, em 1994. Nesta obra, as autoras distinguem a posição teórico-ideológica de Simone de Beauvoir que aspira a um universalismo relativamente ao estatuto da mulher, de um outro posicionamento defendido por feministas contemporâneas, entre as quais Luce Irigaray, para quem a diferença do “parler femme” é anti-universalista (Schor & Weed, 1994: 47).

Neste sentido, debate-se, ainda hoje, se o acentuar da ‘diferença’ do feminino é (ou não) essencialista (ou se se pode tornar essencialista). Ademais, a questão da ‘diferença’, atualmente, deve ter em conta a noção de que as identidades subjetivas e coletivas se constroem em mutação permanente e em permanente negociação com o Outro, com o qual todos convivemos, sendo a voz um instrumento essencial neste processo – a voz é considerada como um dos mais importantes meios de afirmação discursiva.

Neste sentido, a Elizabeth Siddal reconstruída por Hélia Correia revela as constantes negociações discursivas e emocionais que, com maior ou menor sucesso, foi fazendo não só com o seu companheiro e depois marido Dante Gabriel Rossetti, mas também com a família dele (que nunca a aceitou plenamente) e, extensivamente, com todo o seu círculo social. Na reconstrução deste processo, encontramos uma Elizabeth Siddal que procura a sua voz sobretudo através da pintura (mas também através de outras vias de expressão, como adiante se verá).

#### MULHER E DESEJO

Nesta caminhada cheia de negociações entre o individual e o social, o desejo é um elemento catalisador, estreitamente ligado com o devir, como apontam os filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari:

...devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. (...) Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos

tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (Deleuze & Guattari, 1997: 55).

Mas o desejo, na situação particular da proximidade entre artista e modelo, é mais da ordem da posse do que de uma transformação, por causa dessa pressa que há no artista em apreender e ‘prender’ o corpo que se oferece à percepção. Não é por acaso que alguns dos pintores pré-rafaelistas tomaram as suas modelos como amantes, vindo, em alguns casos, a casar com elas, mais tarde como foi o caso de Jane Morris – o que era reprovado socialmente. Será esse o caso, também, de Elizabeth Siddal, mas demorará muito tempo até que Rossetti lhe faça a proposta de casamento. A atração entre eles era tumultuosa – o que na recriação de Hélia Correia se transforma numa paixão de tão arrebatadora volúpia que os levava a viver à margem das regras sociais e muito para lá delas. Para construir este efeito, a autora serve-se do olhar dos outros que entendiam mal a atração que os prendia, sobretudo do olhar da irmã de Rossetti:

Christina pôde intuir com agudeza o carácter daquela relação. Aquilo não provinha de uma vulgar perturbação erótica. Havia neles como que um desfoque, uma simples malformação das expectativas que os impedia de se verem um ao outro na simples formação humana. O poema de Christina intitulado *No estúdio do Artista*, que retrata nitidamente Lizzie, fala do olhar intoxicado do pintor que não consegue distinguir carne e tela. Ela compreendeu que não podia salvar o irmão que não se salva ninguém que passou a espessura da parede. (Correia, 2010: 96)

De modo semelhante, na obra *Fenda Erótica*, o que está em causa é também o desejo aliado a essa inconformidade com a rotina e as convenções sociais que, segundo a clarividência de Maruja, faziam com que Ana, uma arquiteta criativa, se sentisse “emparedada

viva”. E Maruja rapidamente intui a atitude de Ana, podendo explicar a sua fuga:

Ana (...) descera ao submundo do vício e da prostituição. Em busca de violência, (...) talvez, de sentimentos fortes, da experiência do perigo. De qualquer coisa que lhe apimentasse a vida, lhe avivasse os contornos e lhe desse relevo, lhe conferisse cor e sobressalto: Fugira com esse homem, o tal do jardim (...). Seduzida por ele e pelo mundo ao qual dava acesso: querendo experimentar o grande amor, o contrário da relação cordata, previsível, plena, chã... Chata (...). (Correia, 1988: 126)

Mais tarde, quando Ana volta a desaparecer, é ainda Maruja quem percebe e explica: “O que há de excitante é a passagem, não a permanência.” (Correia, 1988: 157).

#### AMOR E DESAMORES

A relação amorosa entre Lizzie e Gabriel ganhou fama de ter sido turbulenta. Hélia Correia irá explorar os ínfimos recantos do tumulto que os envolvia numa pulsão orientada de *pathos* a *thantos*, baseando-se, mais uma vez, no olhar de Christina Rossetti, que transpôs imagetivamente estes tópicos para os seus poemas, através dos quais expressa a intensidade insólita deste amor:

Percebeu que Lizzie usava já as táticas da morte, embora não soubesse que o fazia. No seu poema “Prince’s Progress”, Christina cantaria aquele langor, aquela sonolência que, parecendo estar inclinando o corpo para o leito, o inclinava para a sepultura. (Correia, 2010: 96)

Afastada de Rossetti em 1859, Lizzie acaba por o chamar quando se vê desfalecer por não conseguir alimentar-se. Segundo a leitura de Hélia Correia, ela lidava mal com “o pavor (..) da fuga daquele

homem que Londres e as suas mulheres estrepitosas atraíam”. E quer Gabriel quer Lizzie “estavam conscientes do poder (...) que a mistura de erotismo e morte” exercia sobre a relação deles, forçando Gabriel a manter-se junto dela. “A existir embuste em tudo aquilo, ele não o ousaria desmontar porque encontrava nessa espécie de pavor um grau de excitação extraordinário” (Correia, 2010: 140).

Mas antes de se acentuar a morbidez de Lizzie, este amor, perturbante e perturbado, é paradoxalmente alimentado e fustigado pela inconveniência social. Mais que ousadia social, este amor é uma força centrípeta que voluptuosamente envolve os amantes, mitigando a força conservadora da realidade social sobre a qual eles querem pairar supostamente incólumes<sup>3</sup> – quando, na verdade, são ostracizados e rejeitados socialmente.

#### TRABALHO, ESTÉTICA E RECONHECIMENTO

Elizabeth Siddal entra com dificuldade no mundo social dos pintores que lhe era adverso e não se adapta bem – diferentemente do que irá acontecer com Emma que casa com Holman Hunt ou com Jane que casa com Morris. Também oriundas de classes pobres, elas procuraram instruir-se e tornar-se mais “prendadas” (aprendendo música e a bordar) com intuito de se integrarem. Não era assim com Lizzie, a qual resistia a essa sociabilidade superficial que pouco lhe dizia. A sua atitude pouco convivial e “détachée”, se, por um lado, a tornava intrigante, por outro lado, também a tornava fatigante, mesmo para quem a tentava ajudar. Este foi precisamente, o caso de Barbara Leigh Smith

3 A narradora dirá: “Eu não sei que melhor lugar do que Hastings para acolher um desvario cuja aparência levava a que o tomassem por amor. Os primeiros tempos que eles ali passaram foram vividos numa espécie de arrogância, de absoluto menosprezo pela época, pela conveniência social. Porém tal arrogância não provinha da ousadia das ideias. Simplesmente não olhavam para ninguém”. (Correia, 2010: 117).

Bodichon,<sup>4</sup> considerada uma das primeiras lutadoras pelos direitos das mulheres, a qual tentou integrar Elizabeth Siddal no movimento das mulheres que liderava. Mas, mesmo para a mentalidade mais avançada de Bárbara, ser modelo não se enquadrava nos padrões das mulheres com valor e erudição, parecendo útil a esta defensora das mulheres ocultar socialmente este facto, conforme se pode ver na prevenção dirigida à sua amiga Bessie Parkes: “Ela foi modelo mas, é claro, não devemos falar disso a ninguém” (Correia, 2010: 106). Sopesando estas palavras, na sua reconstrução ficcional, a autora de *Adoecer* não pode deixar de comentar: “não haveria ácido bastante para arrancar da pele aquele estigma se não fizessem um conluio à volta e a ocultassem, enquanto ela se mudava” (Correia, 2010:106).

Mas o facto de ser modelo e de acompanhar os processos de apreensão da beleza, leva a própria Elizabeth à compreensão do estético e à procura da beleza. Lizzie desenvolve assim um sentir estético, cujo desabrochar se situa, segundo a recriação de Hélia Correia, num episódio relatado por Holman Hunt de acordo com o qual, a modelo, acompanhando a preocupação de originalidade do artista, decide preveni-lo acerca das semelhanças que vira numa gravura:

Lizzie caminhou, tomada de ansiedade, uma distância que mesmo um homem não percorreria, porque vira na montra de uma loja uma gravura cuja composição se assemelhava à do quadro que ele [Hunt] estava a trabalhar. (...) Pintava “a Luz do Mundo”.<sup>5</sup> Era um motivo limpo e

4 Barbara Leigh Smith Bodichon e um grupo de amigas começaram a reunir-se regularmente por volta de 1850, em Langham Place, em Londres para discutirem os direitos das mulheres, e ficaram conhecidas como "The Ladies of Langham Place". Este grupo desenvolveu um dos primeiros movimentos organizados de mulheres da Grã-Bretanha.

5 Trata-se de um quadro pintado por volta de 1852-1853. O pintor fará outras versões mais tardias (Cf. Swinglehurst, 1994: 9).

cristão, de modo que Christina [Rossetti] aceitou a posar para a cabeça. Chegava acompanhada da mãe e jamais aceitou um pagamento. Mas os longos cabelos do Salvador pertenciam a Lizzie que aparecia sozinha e recebia os seus xelins, como qualquer mulher desconsiderada. E, no entanto, o episódio já revela, mais do que actividade intelectual, uma assimilação da teoria. Para os Pré-Rafaelitas importava, superiormente, a originalidade, a não filiação de qualquer tema. Por isso Lizzie se sobressaltou, a ponto de correr até ao extremo do oeste londrino para o avisar”. (Correia, 2010: 48)

Com este ato, segundo a narradora, Lizzie revelava “os primeiros sintomas da doença, a paixão pela arte.” (Correia, 2010: 49). Depois Lizzie aceitará o papel de pupila de Rossetti, como ele a apresenta para justificar a relação deles, socialmente inconveniente. Mais tarde aceitará a encomenda de trabalhos, sob a proteção crítica de Ruskin,<sup>6</sup> a cujo mecenato Lizzie respondia de forma recalcitrante, tentando afirmar a sua vontade mesmo sem ter independência económica. Como diz a narradora, “Miss Siddal, que era paga por pintar, alcançando um estatuto inacessível a outras, com mais escola e talento, não dispunha, no entanto, de uma casa. Tinha o seu saco de vagabunda. (Correia, 2010: 193). Apesar de não ter tido formação adequada nem suficiente – pois apenas conseguira alguns escassos ensinamentos de Rossetti, em 1857 –, Lizzie “esteve presente na Exposição de Russel Square, como a única mulher pré-rafaelita” (Correia, 2010: 226). Consegue assim um lugar, ainda que diminuto, no mundo da arte – um feito relevante se se considerar que, nessa época, as mulhe-

6 Segundo a escritora portuguesa, Lizzie ousava responder de forma recalcitrante ao mecenato de Ruskin, que, preocupado com a sua saúde, queria que ela partisse para o campo; porém, Lizzie exigiu França e embora Ruskin, como todo o inglês, pensasse nos benefícios de Nice, Siddal acabou por permanecer em Paris (Correia, 2010: 194).

res normalmente não eram admitidas nas Academias de Belas Artes. Embora no Salon de 1806 tivessem exposto os seus quadros mais de cinquenta pintoras, em meados do século, a pintora que mais se salienta em França é Rosa Bonheur, a qual, para ajudar a sustentar a família, se dedica sobretudo à pintura de animais. Já em Portugal, apenas cerca de trinta anos mais tarde, se destacará Josefa Greno que terá a sua estreia em 1884, na XIII Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, apresentando-se também, “como era indispensável na época, como discípula de Adolfo Greno” (Leandro, 2006: 28). Josefa Greno optará sobretudo pela pintura de flores, que tinha mais procura, tentando assim obviar ao descalabro financeiro causado pelo comportamento boémio do marido Adolfo Greno, mas não conseguindo evitar que o relacionamento terminasse tragicamente num crime largamente difundido na época.

#### DISCURSO E AFIRMAÇÃO

Aconselhada a mudar de ares,<sup>7</sup> Lizzie irá para Hastings em 1854, onde o médico local, Dr. Hailes, ordenou descanso de “trabalhos sistemáticos que curvassem as costas sobre as mesas” (Correia, 2010: 121). Então, “Miss Siddal declarou, baixando os olhos, que era pintora”, mas o médico “ignorou as palavras da doente”, pois segundo a leitura de Hélia Correia, “não sabia como prosseguir ante um exemplar desconhecido” (Correia, 2010: 121).

Emerge neste episódio, mais uma vez, a figuração de Elizabeth Siddal rebelde, pois, na verdade, Lizzie não tinha intenção de obedecer e continuou a pintar.

7 Emma Brown, ex-modelo e segunda mulher de Ford Madox Brown, leva-a a consultar o médico homeopata Dr. Wimpole Street que tratava casos estranhos, o qual, percebendo a morbidez de Lizzie, a manda mudar de ares. Lizzie irá para Hastings.

Lizzie assume-se, assim, sobretudo como pintora, sendo a sua obra plástica a sua principal forma de “parler femme” (segundo a expressão de Irigaray, acima referida) e de se afirmar no mundo masculino da pintura. Mas, para além deste modo de se afirmar, na leitura de Hélia Correia, Lizzie encontra outra forma de se expressar – a de uma linguagem construída através dos seus silêncios, das suas posturas e da sua doença. Com efeito, os “apelos de Lizzie, ainda que mudos, tinham o timbre de uma intimação”, e, embora não se tornasse claro para ninguém senão para os dois amantes, “naquela doença havia um grande poder de linguagem.” (Correia, 2010: 151). Deste modo, a sua neurose (que talvez hoje fosse diagnosticada como um caso de anorexia) é ainda uma forma, ainda que mórbida, de chamar a atenção para o corpo, de comunicar através dele e assim suscitar o desejo.

Na sua fase mais criativa, Elizabeth Siddal encontrou ainda uma outra linguagem para se expressar e se afirmar – a escrita. Escreveu poemas que, no entanto, só ecoaram dentro de um círculo restrito, sendo depois silenciados e só divulgados um século depois. Neles encontrou uma forma de dizer o seu amor, mas também a sua intranquilidade:

“Worn Out”

Thy strong arms are around me, love  
 My head is on thy breast;  
 Low words of comfort come from thee  
 Yet my soul has no rest.

Poder-se-á então dizer que, na sua reinvenção de Lizzie Siddal, Hélia Correia atribui-lhe três tipos de linguagem para se afirmar: a pictórica, a corporal e a poética.

## CONCLUSÃO

Um dos elementos que seduz Hélia Correia ao tratar a personagem Lizzie é esse inconformismo relativamente às regras, ligado a uma revolta relativamente à pobreza e à escassez de meios de vida das mulheres.<sup>8</sup>

Nos meados do século XIX também em Portugal se assiste a um crescente emprego da mão de obra feminina sobretudo nos meio urbanos, onde as costureiras e as operárias (Vaquinhas, 2000: 88) são recrutadas nas chamadas “ilhas de pobreza”, “onde se gera um microcosmos cultural e social, marginalizado e temido pelas autoridades e pelas elites da época como um perigo sanitário e «moral» a extirpar” do espaço urbano” (Pereira, 2011: 478), até porque neste espaço, segundo os relatórios e a visão coeva, aumenta o concubinato. Não há, porém, em Portugal, uma fonte de informação sistemática e clara sobre as profissões que se iam desenvolvendo, pois, segundo o historiador Amado Mendes “só a partir de 1890 (...) os censos da população passaram a incluir dados socioprofissionais” (Mendes, 1993: 494).

No contexto britânico e europeu, o caso de Elizabeth Siddal é digno de nota pelo facto de ela assumir o trabalho de modelo, sem cair na domesticidade do tradicional “cuidado feminino” e sem cair no “desleixo da “rameira” (Correia, 2010: 84). Por isso mesmo Hélia Correia não quer fazer uma mera biografia de Lizzie, nem se identifica com os biógrafos sobre os quais afirma:

8 A este propósito, não é por acaso que a autora recorda a personagem Juliana de Eça de Queirós, que também vivia atormentada por não ter conseguido alcançar a independência económica que tanto desejava.

9 Como esclarece Gaspar Martins Pereira, “o recenseamento das casas da cidade realizado em 1832, na altura do Cerco do Porto, revela-nos a existência de cerca de 200 «ilhas de pobreza»” (2011: 3).

Os escritores de biografias redigem de pulsos amarrados. Se olham pela janela nada vêem: fazem só uma pausa no trabalho. (...) Não lidam com cadáveres, mas com factos, os quais não sofrem decomposição. Empreendem esgotantes caminhadas e aqueles que têm asas não as usam. (Correia, 2010: 119).

Diferentemente, a escritora portuguesa usa as asas da sua imaginação para recriar Lizzie, e, com isso, marca-nos um encontro inesquecível com esta figura histórica, mas ao mesmo tempo faz-nos vislumbrar imaginativamente, diversas transfigurações e múltiplos matizes de situações criadas à margem das convenções, que, por terem sido dramaticamente vividas, foram anunciadoras de tempos e situações futuras.

#### REFERÊNCIAS

- CORREIA, Hélia (2010). *Adoecer*. Lisboa: Relógio d'Água.
- CORREIA, Hélia (1988). *Fenda Erótica*. Lisboa: Edições "O Jornal".
- DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI (1997). *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4 (trad. Suely Rolnik). São Paulo: Ed. 54.
- LEANDRO, Sandra (2006). "Metáforas do coração": corações ao alto na Arte Contemporânea". *Revista Lumen*, n.º 30: 25-39.
- MENDES, Amado (1993). "As camadas populares urbanas e a emergência do proletariado industrial", in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 5. Lisboa: Editorial Estampa. 493-499.
- PEREIRA, Gaspar Martins (2011). "As ilhas no percurso das famílias trabalhadoras no Porto em finais do século XIX", in Carlota Santos (coord.), *Família, espaço e património*. Porto: CITCEM-Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória. 477-493.
- SCHOR, N. and E. WEED (eds.) (1994). *The Essential Difference*. Bloomington: Indiana University Press.

SWINGLEHURST, Edmund (1994). *The Art of the Pre-Raphaelites*. Bath: Paragon Book.

VAQUINHAS, Maria Irene (2000). “Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: o século XIX”. *Faces de Eva*, n.º 3: 80-101.

## VOZES DA TERRA E “MURMÚRIO DO MUNDO”

VOICES OF THE EARTH AND “MURMUR OF THE WORLD”

*Rosa Maria Goulart*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade dos Açores

### RESUMO

A polifonia na ficção de Almeida Faria destaca vozes de proveniência vária, emitidas a partir de espaços geográficos diversos: em solilóquios, na troca epistolar, no discurso dos narradores, elas expandem-se do Alentejo, terra natal do escritor, para o mundo. Esta sede de mundo e consequente diálogo de culturas, culmina na crónica/ficção da sua viagem à Índia, de que são trazidos significativos fragmentos, a reunificar e a clarificar na escrita pós-viagem.

*Palavras-chave:* literatura, mundo, romance, crónica de viagem, voz(es)

### ABSTRACT

Almeida Faria's fictional polyphony highlights voices of various origins, stemming from diverse geographical spaces: in monologues, in epistolary exchanges, in the narrator's discourse, they expanded from the Alentejo, the writer's homeland, to the world. This thirst for the wide world and the consequent dialogue of cultures culminates in the chronicle/fiction of the author's trip to India, of which significant fragments are pieced together, to be reunified and explained in post-trip writing.

*Keywords:* literature, world, novel, travel chronicle, voice(s)

Em Almeida Faria sobressaem com frequência mais as vozes das personagens do que as ações por elas realizadas, sendo por aí que tudo se define e se decide. Para além da troca epistolar, forma de diálogo silencioso, é significativa a preponderância dessas vozes de proveniência vária, a começar pelas da terra que viu o escritor nascer e a acabar nas do mundo que “murmura” na tão interessante narrativa da sua viagem à Índia, *O Murmúrio do Mundo. A Índia Revisitada*.

Em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, a escolha do epistolar como género que, enquadrado no romance, faz ressaltar o hibridismo, permitiu-lhe retirar dessa opção uma eficaz complementaridade à função narratológica. Com efeito, o romance, apesar de todas as metamorfoses por que a modernidade o tem feito passar, ainda se sustenta fundamentalmente da narratividade, seja ela à maneira “clássica”, com uma intriga cronologicamente bem arquitetada, seja nas suas metamorfoses modernas e pós-modernas. Todavia, a voz desses romances, mesmo se as cartas contam, não pode ser apenas classificada de voz narrativa, pois com notória frequência a história é representada e mostrada mais do que narrada, não esquecendo o lugar que o autor dedica à descrição, em que também é mestre, e à produtividade que dela retira.

O narrador daqueles dois romances limita-se a ser um discreto, mas indispensável, orquestrador da polifonia instaurada, sendo por seu intermédio que a sequência dos discursos alheios ganha coerência e sentido.

*Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* vivem essencialmente dessa interioridade, das vozes que residem no silêncio da troca epistolar ou da reflexão que só a carta dá a conhecer, nos solilóquios, monólogos e sonhos das personagens que não escrevem, mas verbalizam internamente experiências, anseios e angústias. São diálogos sem voz

audível, ou *sottovoce*, como classifica Marta os seus.<sup>1</sup> E como não pensar no silêncio dos poetas como apogeu de um pleno dizer oposto àquele que se perde no burburinho das vozes incommunicantes do mundo moderno tecnocratizado? E, contudo, nos muitos silêncios de que vivem esses romances, onde à mensagem epistolar se somam sonhos e pesadelos, sobretudo daquelas que não escrevem, as personagens falam, e muito. Falam da sua tristeza, de uma profunda inquietação, e deixam perceber uma incurável melancolia, num universo sem possibilidade de redenção, que começa por ser o Alentejo rural, mas se alarga à condição de ser português num determinado tempo histórico, se estende pelo mundo, nas viagens feitas por algumas delas e, em última instância, pelas realizadas por Almeida Faria através da História, da Filosofia, da Literatura, da Cultura em geral.

Trata-se de uma melancolia que a ansiada “Revolução dos cravos” não veio satisfatoriamente aplacar, como se se tratasse de um mal-estar existencial de raízes bem mais fundas. Neste aspeto, o autor faz-nos lembrar Vergílio Ferreira e Miguel Torga, na respetiva relação com o Portugal do pós-25 de Abril, que os três desejaram, mas que a nenhum deles satisfaz. São muitas as passagens de diário em que estes dois escritores desabafam a sua insatisfação em face de comportamentos subsequentes à Revolução, e nós vemos em J.C. um aliado mais jovem, igualmente desencantado, como vai dizendo nas cartas a Marta. Confiando o desabafo às personagens, Almeida Faria isenta-se, de certo modo, de uma responsabilidade direta, mas não de

1 Assim fala Marta na carta que escreve à mãe: “Falando por dentro comigo falo contigo todos os dias, diálogo *sottovoce* sem resposta imediata e contudo modo de me sentir ligada a ti, ao João Carlos” (Faria, 2015: 265). Eduardo Lourenço, com a agudeza interpretativa que lhe é peculiar, sublinha no “prefácio” (Lourenço, 2015: 10) esta radical incommunicabilidade de cada personagem e “do singular universo silencioso que todos em conjunto constituem”.

ter profundamente pensado o assunto, com o distanciamento e consequente ambiguidade que a ficção autoriza.

Nessa partilha de solidões familiares, prolonga-se o insulamento das personagens, que não resulta apenas de um desfasamento de mentalidades geracionais, mas de algo mais profundo, pois entre os mais novos e os mais velhos há também uma distância no modo de viver o período pós-revolucionário, como nota o sempre crítico João Carlos, pensador da realidade própria e da alheia:

Na idade dele [de Jó] eu protestava contra a ditadura, ele e os da sua geração protestam contra a revolução que lhes veio complicar as vidas, os estudos num caos, cada ministro apenas interessado em desfazer a desobra do anterior, em meter no ministério e seus feudos gente do partido dele, independentemente de arcaicos conceitos de responsabilidade e competência. (Faria, 2015: 277)

Almeida Faria viaja para a Índia e sobre ela assina, em nome próprio, a sua crónica; as suas personagens viajam do Alentejo para Lisboa, para o Brasil, para Veneza, passam pelos Açores e pela Madeira. Há-as também que, por condição (as “criadas de servir” os patrões alentejanos) ou circunstâncias da sorte, ficam, como Sónia, presas ao chão a que pertencem – Angola, neste caso (Faria, 2015: 342). Se a condição de uns determina que fiquem (as primeiras gerações do clã alentejano, v. g., pelas inextricáveis relações entre posse da terra e poder), a nova geração é aquela que sente o apelo de outros espaços e outros tempos.

Tão importantes são as viagens que implicam uma deambulação em termos geográficos como os percursos temporais que recuperam dados históricos, míticos, lendários e religiosos, mesmo se ironicamente reconfigurados. Parece-nos ver aí o mais interessante desta obra, que só pode desejar a companhia do leitor para a revisita e a rea-

tivação de saberes anteriores tornados obrigatória referência e, com um gozo que se adivinha no seu autor, para ser testemunha e comparsa na desconstrução dos mitos do saber partilhado e assim aceitar a proposta de uma nova leitura. Almeida Faria não se revela propriamente grande amigo dos críticos, salvo raras e honrosas exceções, mas supõe-se que quem assim escreve tem afeto pelos seus leitores.

Em *O Murmúrio do Mundo*, tendo sempre presente a bem mais tormentosa viagem marítima dos portugueses, frequentemente com eles se confronta, concluindo de forma distinta de muitas das narrativas de viagem que atualmente vêm a público. A atitude à partida, seja dito, também não era a do comum turista-viajante, tão-pouco a do relator preocupado com a objetividade do relato. Também não nos diz se carrega no regresso prendas em modo turístico; sabemos apenas de uns chás, embora o autor reconheça que traz bagagem em excesso, mas daquela que se guarda na memória sobrecarregada do que viu, do que viveu, do que imaginou, porque “quem regressa de uma terra tão diversa traz fragmentos de caras, casas, ruas, cheiros, quartos, uma carga de imagens que, na alfândega-roleta do lembrar e esquecer, deveria pagar excesso de bagagem”, anota (Faria, 2012:143).

Carregado “de cores e de cansaço”, o melhor desta viagem terá sido a aprendizagem de uma outra maneira de ver, nesse riquíssimo confronto com uma outra civilização que já nos foi próxima. Terá sido esta a sua melhor bagagem:

Vim ainda carregado de algo mais: um outro modo de olhar, a certeza de não pertencer àquele tipo *de viajante que não fala do que vê, mas do que imagina ou deseja ver*. Trouxe comigo um bloco confusamente escrevinhado, uma curiosidade acrescentada, uma crescente descrença *na elegância da descrença*. E tornei-me mais atento à infundável memória do mundo, mais capaz de escutar o incansável murmúrio do mundo (sublinhado do autor).

Na sua bagagem do viajante seguiam as muitas leituras que já viajavam noutros livros, o conhecimento histórico-geográfico, um subjacente pré-juízo apto a correções *in loco*, uma predisposição seletiva para ver, sentir e dizer, que obriga a uma íntima avaliação do que será descrito, narrado, ajuizado, a pedir uma ordenação posterior do bloco de notas “confusamente escrevinhado”. Levava, pois, informação a completar com mais informação, a corrigir com inéditas experiências: Não seria então um viajante com um olhar virgem sobre a terra a visitar, mas tinha dela uma perspectiva “livresca”, em sentido literal, uma cultura colhida nos livros e que assim lhe servia de lastro para o mais que viesse:

Índia: o que nos traz esta palavra? Mahatma Gandhi, Ganges, Gama, Goa, Buda, guru, *Vedas*, Ayurveda, karma, *Kama Sutra*, *Mahabharata*, encantadores de cobra, faquires, elefantes, tigres de Bengala, vacas sagradas, fogueiras crematórias, yoga, mantra, dharma, castas, párias, Taj Mahal, Akbar, palácios de rajás, turbantes e joias, pedras preciosas, diamantes rosa, colares, pingentes, braceletes, sedas, saris, caxemiras, açafraão, Assam, Darjeeling, caril, gergelim, hinduísmo, Hightech, Meca, Calcutá, Bollywood, Bombaim, Benares... (Faria, 2012: 19-20).

Tomado pelo “espírito do lugar”, revela-se permeável a esta nova cultura, o que, se na Índia tem um saber totalmente diferente, por aquilo que hoje culturalmente dela nos separa, também estará em consonância com o “espírito do Autor” e a sua conhecida apetência para um alargamento de saberes a partir da formação de base, enriquecida com um saber inter e transdisciplinar.

Num género mal definido (Eduardo Lourenço fala em “viagem-diário”, em “original crónica”, em “texto de ficção”, porque é tudo isso), tanto mais que na atualidade a “literatura de viagens” tem, e como seria normal, inovado a partir da sua matriz quinhentista,

estamos neste livro em face de um diálogo de géneros, de vozes e culturas, de uma narrativa oscilante entre real e ficção: misturam-se realidade histórica e espaços geográficos com aqueles inventados na ficção, recurso que origina quer um efeito de verosimilhança quer uma irrealização do suposto real que lhe serviria de motivação. O realismo nunca terá sido preocupação dominante do autor, o que não significa alheamento, bem pelo contrário, das vivências e dos problemas da contemporaneidade, de que tem sido atento e lúcido leitor.

Mesmo na parte cronística mais canónica mantém-se essa hesitação, decorrente da paralela viagem interior, já referida. Movido pelo cansaço da viagem, da alteração do fuso horário e do desconforto do alojamento, interroga-se sobre as suas próprias percepções anteriores, como refere a propósito de um grupo de pedintes, crianças que, durante a viagem de táxi até ao hotel, lhes teriam pedido, a ele e aos companheiros de viagem, dinheiro e chocolates.<sup>2</sup>

Vemos no seu romance epistolar, com personagens deambulantes pelo mundo (Europa, África, Brasil), uma espécie de estágio para esta mais espetacular “viagem à Índia”, como se ela fosse o coroar de todas as outras. Aberto o livro, ficamos com a ideia de que, apesar da inexistência de data, o autor segue um percurso discursivo de tipo diarístico, sequenciado, a começar pelos pormenores da viagem e respetivo meio de transporte. Todavia, desde logo se revela a originalidade do relato, pela intercalação, que será processo contínuo,

2 Não confiado na primeira informação prestada pelos sentidos em estado de confusão inicial, expressa, ao acordar, as suas dúvidas quanto à veracidade do narrado, que não pode, no entanto, ser tomado como deliberada falsidade: “Poucas horas passadas, tendo adormecido tardíssimo e acordado cedo de mais, num tempo indeciso, em que, para o relógio do meu corpo, o dia era ainda a noite anterior, interroguei-me sobre se o olhar duro daquelas crianças adultas fora um pesadelo da *hora do lobo*, a pior hora da noite, ou se as mãos infantis, as bocas tristes e as caras pedintes realmente existiam” (Faria, 2012: 30).

dos registos da aventura marítima dos portugueses à Índia, fazendo-nos ler duas viagens, a que já sabíamos e a que vamos aprendendo como nova, originalmente vista, subjetivamente relatada. Trata-se de um conhecimento elaborado de forma mais complexa: não apenas o confronto do experienciado *in loco* no momento com o aprendido nas crónicas pretéritas, em tempo e em estilo, sobre a Índia, mas da convocação das memórias de outras experiências e outras viagens, o que, de certo modo, também faz daquele livro um texto parcialmente memorial. É uma memória de lugares que nos parecem caros ao escritor, pela sua marcante presença na obra ficcional; lembremos, por exemplo, a relação de Marta com Itália, nomeadamente Veneza, donde escreve várias cartas a J. C. e à mãe, cidade agora retomada por Almeida Faria, em nome próprio, para dela falar como de uma grata memória com algo de poético (a poesia do mundo já lançou âncora definitivamente nesta cidade, embora nem todos a construam com igual sucesso) e em contraste com a saída de avião em Bombaim, agora sem sombra de lirismo.

A suspeição, “sem nenhum fundamento” – mais um argumento a favor da difusa realidade desta crónica –, de que “em certos lugares somos assaltados de modo enigmático pelo difuso pulsar de existências passadas, pela memória acumulada daqueles que antes de nós ali passaram” (Faria, 2012: 20), assim aplicada ao comum dos seres humanos, é depois ilustrada com a recordação de Veneza. Esta cidade, na qual viajara de comboio, oferece-lhe uma experiência de sossego e silêncio que o avião liminarmente recusa. Parece continuar válida a ideia de escrita como inspiração, embora não à maneira romântica, vinda diretamente do alto, mas a que é recolhida, com mais ou menos premeditação, diretamente da vida:

Lembro-me de descer de noite do comboio em Veneza num longínquo novembro, caminhar ao longo da gare quase vazia, sair do átrio da esta-

ção e deparar com as luzes mortíferas na outra margem do canal, junto a uma igreja iluminada. Os nossos passos em direcção ao cais dos *vaporretti* pareciam ser o único som naquele silêncio, até que adivinhámos ao longe a vibração de um barco a motor crescendo por cima do marulhar das águas embatendo contra os degraus de pedra da praceta, contra as fatigadas fachadas dos palácios, e tive a sensação de recolher o desconhecido, de já ter ali estado. (Faria, 2012: 20-21)

Já o parágrafo anterior nos chama a atenção para este especial modo de ver, e igualmente nos alerta para uma incomum chave de leitura que nos obriga a abdicar de canónicas e exatas referências de rigor cronístico. Seguindo as sugestões do autor, o leitor é então solicitado a socorrer-se de uma outra hermenêutica e a suspender, ainda que momentaneamente, a crença no rigor descritivo que se esperaria numa narrativa regida, em princípio, pelo pacto autobiográfico:

Num misto de curiosidade e de cansaço, adivinho em vez de ver, a fadiga alerta-me os sentidos, os ouvidos tornam-se mais atentos, as narinas mais sensíveis, reparo melhor em cada ser, em cada som ou cheiro, sem saber se fico mais consciente de mim mesmo ou se o espírito do lugar toma conta de mim e me dissolvo nele (Faria, 2012: 20).

Aquela viagem à Índia, descontados os propósitos do convite, aparece, assim, numa sequência lógica das outras andanças pelo mundo levadas a efeito pelo escritor em toda a sua obra, deslocções que de um espaço se ramificam em múltiplas direcções para outros espaços reais ou imaginários. Passando pelos Açores, J.C. evoca Vitorino Nemésio ou Raul Brandão, na persistente intertextualidade que domina a sua escrita. Na Madeira, “cujo clima é propício à poesia”, invoca as descobertas, os portulanos e o mito da Atlântida, “miragem de muitos mareantes que a conheciam por Ilha Fugidia

onde estava e está encoberto D. Sebastião para regressar um dia e ser a nossa salvação” (Faria, 2015: 275).

Destaca-se ainda (processo não inaugurado neste livro, mas já representado nos anteriores), um Almeida Faria escritor e ensaísta, que reflete sobre o que vê, mas também, de um modo geral, sobre a condição humana, sobre o homem, suas variantes comportamentais e culturais. Escreve de forma criativa e crítico-reflexiva, como faz o ensaio. Não se dirá que se pinta a si próprio, como Montaigne, mas deixa inapagáveis pinceladas de si, como faz o bom ensaísta criativo.

Almeida Faria é um excelente romancista, o que nos leva de imediato a pensar no modo narrativo, mas a plasticidade da sua narrativa, que já queria ser diferente em *Rumor Branco*, mostra-a apta a interferências discursivas várias e à bem conseguida dramatização em *Vozes da Paixão*, pela natural transformação das falas, tão dadas ao monólogo interior ou ao solilóquio, em réplicas enquadradas pelas didascálias, explicitando, de certo modo, a caracterização indireta que se deduzia de comportamentos e discursos não exteriorizados. Parece-me, assim, ver nessa bela prosa uma vontade de poesia que, não ousando entrar completamente no domínio da lírica, dele se aproxima uma ou outra vez, fazendo recurso a alguns dos procedimentos que a definem (*A Paixão*, pelas características discursivas e técnico-narrativas merece um estudo à parte). Aliás, a opção, no texto dramático pela versificação, mesmo se em verso branco, socorre-se de recursos técnico-formais próprios do poema em verso, como sejam as recorrências fônicas presentes em alguma rima, na anáfora e em outras formas de redundância técnico-formal, como esta passagem de *Vozes da Paixão* (p. 173), respeitante à fala de André, exemplarmente atesta:

E nem os galos cantam,  
nem os anjos se levantam,

só os cães ladram longe  
 e entre eles se respondem  
 e ouço estalar ao vento as árvores,  
 ouço estalar os móveis desta casa,  
 ouço estalar os tectos desta casa,  
 ouço estalar a minha casa,  
 ouço estalar a minha alma.

A poesia é um outro modo de tentar ler um mundo que não se deixa ler enquanto narrativa estruturada, que está definitivamente afastado da epopeia, que ensaia um drama onde se alternam vozes mais do que ações, que cede subtilmente à tentação diarística, uma forma mais de ir acompanhando certos momentos fulcrais desse *pathos* coletivo. Não se trata do lirismo de tipo romântico-expressivista, porque a poesia moderna não é essencialmente isso, mas sobretudo de recuperá-la na vertente etimológica do *poiein*, de uma especial atenção a um fazer que, mesmo se próximo da linguagem do quotidiano ou centrada numa rotineira temática que em tempo pretérito se arriscaria a ser julgada apoética, é sempre outra coisa, um novo modo de ver e de dizer.

Almeida Faria sempre nos habituou (e foi-nos habituando cada vez mais à medida que o seu labor artístico ia ganhando solidez e novas formas), a verter, mesmo na aparente simplicidade de algumas formulações, uma visão poética da escrita, no sentido aqui referido. A poesia como celebração também pode ser isso e é-o muitas vezes: celebração de si própria sem o explicitar, celebração da escrita, enquanto ato de implícita atividade autorreflexiva, sem necessidade de se entrar na dimensão metadiscursiva que vimos em vários dos nossos melhores poetas do século XX.

Terá sido esse vigiado labor e o prazer que lhe imaginamos na desconstrução de saberes anteriores para os fazer seus, a seu modo,

no esmero de uma escrita que encerra a melancolia do mundo, mas a alegria de si própria como arte, a melhor viagem de Almeida Faria pelos caminhos da literatura.

#### REFERÊNCIAS

FARIA, Almeida (1980). *Lusitânia*. Lisboa: Edições 70.

FARIA, Almeida (1998). *Vozes da Paixão*. Lisboa: Editorial Caminho.

FARIA, Almeida (2012). *O Murmúrio do Mundo. A Índia Revisitada*. Lisboa: Tinta da China.

FARIA, Almeida (2015). *Cavaleiro Andante (com mais uma carta e um email)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

LOURENÇO, Eduardo (2015). “Prefácio. Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte”, in Almeida Faria, *Cavaleiro Andante (com mais uma carta e um email)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

# UMA PERSONAGEM TRÁGICA DA HISTÓRIA MIEVEAL PORTUGUESA: O INFANTE D. PEDRO

A TRAGIC FIGURE IN THE HISTORY OF MEDIEVAL  
PORTUGAL: PRINCE PEDRO

*Thomas F. Earle*

Universidade de Oxford

## RESUMO

A ascensão e queda do infante D. Pedro, que ocupa mais de a metade da *Crónica de D. Afonso V*, atribuída a Rui de Pina, constitui uma narrativa no sentido dado àquele termo na teorização moderna. É possível, no entanto, que o verdadeiro autor da crónica tenha sido Fernão Lopes, e não Pina. Graças às características do texto a personagem do infante impõe-se em muita literatura posterior, nos epítomes da história portuguesa dos séculos XVI e XVII e na poesia da mesma época.

*Palavras-chave:* Infante D. Pedro, personagem, crónica, história medieval de Portugal

## ABSTRACT

The rise and fall of Prince Pedro, which occupies more than half of the *Crónica de D. Afonso V*, attributed to Rui de Pina, can be regarded as a narrative in the sense given to that term in modern literary theory. It may be, though, that the original author of the chronicle was Fernão Lopes, rather than Rui de Pina. The nature of the text is such that the noble but unjustly persecuted figure of the prince became an essential referent of the epitomes of Portuguese history of the sixteenth and seventeenth centuries and in the poetry of the same period.

*Keywords:* Prince Pedro of Portugal, personalities in literature, chronicles, Portuguese medieval history

Num livro importante editado há uns anos atrás o Prof. Carlos Reis dá um novo impulso aos estudos literários portugueses fazendo uma reflexão teórica acerca da personagem, tópico pouco explorado nas últimas décadas (Reis, 2015). Numa investigação que deve muito à narratologia francesa de Gérard Genette e à *reader response theory* de Ingarden e de Jauss, mas que vai bastante mais além, o professor português estuda a figuração, isto é, a maneira pela qual a personagem existe dentro e fora da literatura, nomeadamente no espírito do leitor. Nesta comunicação veremos como este fenómeno é visível também na reação de leitores e de escritores quinhentistas e seiscentistas à personagem do infante D. Pedro, o verdadeiro herói da primeira parte da *Crónica de D. Afonso V*, obra atribuída a Rui de Pina.

O Prof. Reis insiste, desde o início do livro, no que chama a “dimensão narratológica da personagem e dos seus atributos” (Reis, 2015: 18). A importância desta “dimensão narratológica” na construção de uma personagem como o infante D. Pedro tornar-se-á evidente nas páginas que se seguem.

É natural que um especialista da literatura realista do século XIX, como o Prof. Reis, se tenha servido sobretudo dos romances escritos nessa época para ilustrar a teoria da figuração mas, como admite, as personagens literárias podem surgir em qualquer época e em géneros que não são novelísticos. Efetivamente, o autor explica como na historiografia, exatamente como na prosa de ficção, existe “uma predominante vocação narrativística que é entendida como inerente aos seus propósitos e às suas finalidades comunicativas” (Reis, 2015: 56). Assim, deve ser possível encontrar personagens na cronística medieval, género narrativo por excelência, como no romance oitocentista,

apesar da enorme evolução da prosa portuguesa entre a época de Fernão Lopes ou de Rui de Pina e a de Eça de Queirós.

Entre os teorizadores citados no livro do Prof. Reis conta-se o americano Hayden White, autor de um artigo muito pertinente acerca da narrativa na crónica medieval (White, 1990). White distingue entre realidade histórica e narrativa pelo facto de esta última ter final, o qual é bem marcado na *Crónica de D. Afonso V* pela “Exclamação” e elogio do defunto que se seguem à morte trágica do infante (Capítulos 126 e 127).<sup>1</sup> Segundo a mesma autoridade, uma narrativa tem em si um fim ético-moral, que pode ser implícito, inerente nas ações narradas, ou explícito, tornado óbvio pelos comentários do autor ao longo do texto, como é o caso da crónica em questão. Outra característica de uma narrativa verdadeiramente histórica é a sua natureza dupla, por outras palavras, existem sempre duas ou mais versões do mesmo evento, das quais o historiador escolhe a que lhe parecer mais verídica. No caso da *Crónica de D. Afonso V* há efetivamente narrativas alternativas, tecidas pelos muitos inimigos do infante D. Pedro, ligados à casa de Bragança, as quais são rejeitadas pelo cronista. Nos princípios do século XVII a versão negativa da carreira do infante formou a temática de um livro feito por Gaspar Dias de Landim, ouvidor e, portanto, partidário dos Bragança (Landim, 1892-4). No entanto, nunca teve o impacto da crónica de Pina.

O Infante D. Pedro (1392-1449), filho de D. João I, irmão menor de D. Duarte e tio de D. Afonso V, desempenhou um papel fundamental no reinado deste último porque foi regente de Portugal durante a menoridade do sobrinho, de 1438 a 1448. A luta pela regên-

1 A numeração dos capítulos em todas as edições da crónica é defeituosa. Neste artigo, os capítulos 4-21 estão renumerados 5-22, e os capítulos 21 (repetido)-213 estão renumerados 23-215. As citações da crónica estão feitas segundo as normas adotadas na edição crítica que será publicada brevemente.

cia, em que o infante teve como opositor a viúva de D. Duarte, a rainha D. Leonor, a vitória de D. Pedro, seguida pela sua queda e morte logo depois de D. Afonso V ter assumido o poder, ocupam mais que a metade da extensa *Crónica de D. Afonso V*, composta por Rui de Pina nos fins do século XV e acabada em 1504. Nas páginas que o cronista dedica à regência o infante surge como personagem dominante, porque Pina não documenta todos os eventos ocorridos ao longo do seu governo, que durou 10 anos, mas só a ascensão e queda do próprio regente, que é sem qualquer dúvida o protagonista da narrativa. Pina, portanto, “estrutura ... a narrativa de acordo com unidades de sentido” (Amado, 2001: 464), técnica seguida também por Fernão Lopes na primeira parte da *Crónica de D. João I*, à qual as palavras citadas se reportam.

Ao falar de Rui de Pina e a *Crónica de D. Afonso V* é quase inevitável falar de Fernão Lopes também, porque desde o século XVI a identidade do verdadeiro autor da obra tem sido objeto de controvérsia. Aqui só é necessário apresentar um sumário da questão, porque o Infante D. Pedro fica sendo a personagem dominante da primeira parte da crónica, fosse quem fosse o escritor responsável pela narrativa do seu trágico percurso.

De uma forma geral a crítica moderna apoia a hipótese segundo a qual Gomes Eanes de Zurara foi o autor dos capítulos referentes a D. Pedro, persuadida em parte pelas próprias palavras do cronista acerca do seu trabalho (Dias Denis, 1949: vol. I, 160-1). No entanto, há argumentos fortes a favor de Lopes, sobretudo argumentos histórico-literários, dos quais um já foi apontado, a concentração numa ação em que uma personagem desempenha um papel preponderante ou, no caso da *Crónica de D. João I*, duas personagens, o Mestre de Avis, mais tarde D. João I, e Nun’Álvares. Há outros paralelismos entre as duas crónicas, sendo o mais significativo a participação do povo lisboeta nos eventos políticos revolucionários de 1383 e de

1439. Na verdade, os cronistas da Idade Média davam pouca atenção à classe popular, tratada normalmente como uma massa anónima, mas Lopes individualiza os homens do povo. Esta faceta da *Crónica de D. João I* é bem conhecida, mas poucos sabem que se encontra também na *Crónica de D. Afonso V*. Além disso, é possível apontar semelhanças entre o destino das duas rainhas, D. Leonor Teles e D. Leonor de Aragão, viúva de D. Duarte, ambas com ligações com Espanha, e ambas obrigadas a fugir para Alenquer, donde emitem ameaças sanguinolentas contra o povo de Lisboa. Além deste, há outros momentos em que a história parece se repetir, por exemplo na expulsão do odiado bispo espanhol da Sé de Lisboa (no tempo de Pina ele era já arcebispo, e escapa à morte violenta do seu predecessor, para depois se exilar), e na ocupação do castelo da cidade pelas forças populares.

Se considerarmos as crónicas que se sabem ser de Zurara, todas dedicadas a feitos cavaleirescos no Norte da África, não encontramos nenhuma narrativa parecida com esta. Além disso, é difícil conceber como Zurara, protegido do Infante D. Henrique, teria composto as críticas bastante duras feitas a ele na *Crónica de D. Afonso V*, por não ter prestado ao irmão, o Infante D. Pedro, o auxílio de que necessitava durante o último ano da sua vida.<sup>2</sup>

Há já 40 anos José Hermano Saraiva chamou a atenção aos paralelos entre as crónicas de Lopes e de Pina (Lopes, 1977: 13-14), e mais recentemente Teresa Amado notou como os eventos de 1383 e 1439 são parecidos, sem no entanto tornar explícita a hipótese de que Fernão Lopes tivesse sido autor das duas narrativas históricas dedicadas aos movimentos revolucionários de Lisboa (Amado, 1991: 53; Amado, 2001: 449-50). No entanto, é uma conclusão difícil de

2 Ver *Crónica de D. Afonso V*, capítulos 92, 101, 108, 119.

evitar, sobretudo se nos lembrarmos que nos anos 40 do século XV Lopes estava em Lisboa, em contacto com o que se passava na corte, enquanto Pina era ainda uma criança.

Se Lopes tivesse sido o responsável pela investigação do material contido na primeira parte da *Crónica de D. Afonso V*, e pela sua organização, seria talvez mais fácil explicar a alta qualidade do tratamento literário da personagem que é o Infante D. Pedro. Por outro lado, e para fazer justiça a Pina, se este não fez mais que “rever e concertar” uma crónica feita por outro escritor, para empregar as palavras de Damião de Góis (Góis, 1955: IV, 105), não deturpou o trabalho de Lopes, e deixou-nos um retrato admirável do regente.

São sobretudo os ditos e os feitos que constituem a figuração de D. Pedro, ditos e feitos normalmente públicos, testemunhados por pessoas encarregadas de os registar em papel. Por isso, grande parte da narrativa da crónica é feita através da transcrição de documentos oficiais, ou de sumários destes, porque Pina, escrivão da câmara do Príncipe D. João, e portanto de formação burocrática, tinha muita prática em fazer resumos de discursos ou de relatórios, que o seu uso de frases como “que em sustância dizia” atesta. Consequentemente, o acesso à vida íntima do infante é muito limitado, mas há um exemplo em contrário, no Capítulo 24, em que D. Pedro e o irmão menor, o Infante D. João, “s’apartarom sós” para conversar. No entanto, deve ter ficado alguma memória do que foi dito naquela ocasião, talvez transmitida direta ou indiretamente ao cronista por um dos participantes.

A natureza oficial e pública de grande parte dos documentos em que a crónica se baseia torna difícil uma figuração muito complexa ou matizada, mas há uma exceção no Capítulo 28, em que o infante censura os representantes do povo lisboeta por terem permitido manifestações populares na rua contra a Rainha D. Leonor. Naquela ocasião algumas das pessoas presentes julgavam que as palavras

de D. Pedro “nom saíam verdadeiramente de sua vontade, porque tinham concebido que lhe nom pesava de semelhantes movimentos, por serem contra o regimento da rainha e com fundamento de ele o ter”. O cronista prudente deixa a resolução da questão a Deus, mas disse o suficiente para insinuar que havia pelo menos alguma incerteza quanto à isenção do infante no que diz respeito a questões de ambição pessoal.

Normalmente, porém, aparece-nos como líder sem defeitos, o que faz da sua queda um acontecimento verdadeiramente trágico. Segundo o cronista, D. Pedro, homem justo e resoluto, age sempre segundo a lei, ouve conselho antes de tomar qualquer iniciativa, trata a todos com respeito, até os inimigos políticos como a rainha, alcança popularidade entre todas as classes sociais, incluindo o povo urbano de Lisboa, e finalmente comporta-se com modéstia, mesmo humildade, quando o mandato supremo lhe é oferecido.

Não é de surpreender, portanto, que tenha alcançado a regência de Portugal, apesar de D. Leonor, viúva de D. Duarte, ter sido nomeada regente no testamento do marido falecido e de ter entrado em funções pelo menos durante alguns meses. Justificou-se a expulsão da rainha do cargo em parte por ter sido julgada incompetente como gestora e em parte porque, segundo a opinião do jurista Doutor Diogo Afonso Manganha, consultado sobre o assunto mais de uma vez, “molher nom devia ter regimento” (Capítulo 48). Contudo, o infante nunca age precipitadamente, nem neste assunto nem em outros, guiando-se sempre pela decisão das cortes. Na verdade, D. Pedro ouve sempre as opiniões dos conselheiros antes de tomar qualquer decisão importante, como o cronista explica: “Esta ordenança guardou sempre o regente ... de nunca em cousas sustanciais tomar concrusão sem conselho escrito dos presentes e ausentes” (Capítulo 64).

Esta regra, porém, teve de ser suspensa quando no dia 1 de novembro de 1439 D. Pedro foi compelido por uma delegação de

doze cidadãos, ou pessoas principais, de Lisboa a aceitar a regência, portanto, antes da reunião das cortes, que só se efetuou umas semanas mais tarde. Contudo, a hesitação de D. Pedro naquela ocasião só serve para o glorificar, para mostrar que não desejava o poder, mas que o aceitaria como dever público. O paralelismo com a atuação do pai que, havia meio século, também hesitou antes de ceder às instâncias do povo lisboeta e aceitar ser “defensor do regno”, é muito evidente (Lopes, 2017: 64-5). Por fim, a 10 de dezembro, perante os três estados reunidos, tudo se regularizou quando o Doutor Manganha provou “que fora bem feito enleger-se [eleger-se] o infante D. Pedro por só regedor”, garantindo assim a legalidade da tomada de posse (Capítulo 48).

Às outras qualidades do infante deve ser acrescentada a da gratidão que mostrou ao povo de Lisboa que assim o tinha elevado ao mandato supremo. Com efeito, um dos primeiros atos do novo regente foi tirar à cidade, e também a Évora e a Santarém, a obrigação detestada da “apousentadoria”, de dar alojamento ao rei e à sua corte sempre que entravam numa destas conglomerações urbanas. A solução encontrada pelo regente foi a construção, no Rossio de Lisboa, do Palácio dos Estaus, que serviu como residência real durante algum tempo. Por seu turno os cidadãos, gratos, queriam erguer uma estátua a D. Pedro sobre a porta do edifício que mandara construir, mas o regente recusou a honra, num capítulo famoso (54) que contribuiu à figuração da personagem do infante e que, no século XVIII, havia de inspirar a poesia de Correia Garção, *Fala do duque de Coimbra recusando a estátua*.<sup>3</sup>

Como foi, então, que um magistrado com tantas qualidades políticas e pessoais pôde cair em desgraça, acabando por morrer sem

3 O infante era também duque de Coimbra.

glória ao combater contra o rei de Portugal, a quem tinha servido fielmente desde que nasceu? A realidade histórica da queda do infante foi narrada em tempos recentes por Saul Gomes (Gomes, 2009: 82-102), mas o nosso cronista, porém, não situava a queda de D. Pedro no contexto mais vasto da discórdia entre sistemas de governo, como quer Saul Gomes (2009: 89). Antes prefere ver a ruína do infante em termos pessoais, criando uma narrativa trágica verdadeiramente empolgante, que contribuiu para a formação da personagem de D. Pedro como governador justo, perseguido, traído e morto sem causa.

Como já foi dito, na crónica é através da narrativa que a figuração ocorre, porque durante mais de 40 capítulos (Capítulos 84-127) o enfoque do cronista se concentra unicamente nos eventos que levam à ruína da personagem principal. Tudo começa no Capítulo 84, em que o cronista chama a atenção para uma decisão do regente que levou ao seu fim, como torna explícito no sumário do capítulo e no próprio texto. A decisão fatal foi ter nomeado o seu próprio filho, também chamado D. Pedro, ao lugar de condestável de Portugal, posição desejada por D. Afonso, conde de Ourém, filho mais velho do duque de Bragança. Sendo neto de Nun'Álvares, o primeiro condestável do reino, o conde podia com alguma justiça reclamar o lugar, como D. Pedro reconhece, prometendo ceder à vontade do sobrinho se este apresentasse prova escrita de que era o desejo do avô que o condestável fosse sempre descendente direto mas, nas palavras do cronista, “o conde d’Ourém nom mostrou o que, perventura, nom tinha”. Assim, torna-se claro que a decisão do infante de premiar o filho não era, de forma alguma, tirânica ou ilegal, contudo, abriu uma fenda intransponível entre ele e a família do duque, o seu meio-irmão.

Ao longo das crónicas que escreveu Rui de Pina mostrou que cria piamente que os crimes, políticos ou outros, feitos pelos reis e príncipes merecem e recebem neste mundo punição divina. No

entanto, nesta ocasião, o caso era diferente, porque D. Pedro não fizera nenhum ato contrário à lei mas, mesmo assim, a consequência da sua decisão foi a ruína e a morte ignominiosa. Com efeito, a natureza incompreensível da queda do infante torna-se explícita na “Exclamação à morte do infante D. Pedro”, título do Capítulo 126, em que o cronista aponta o dedo a vários indivíduos e fatores sem se decidir acerca da responsabilidade última de qualquer um deles.

Nem Fernão Lopes nem Rui de Pina teriam tido a mínima ideia do que era uma tragédia grega, mas temos em D. Pedro um herói quase no sentido aristotélico, o homem bom, mas imperfeito, como atesta a sua decisão arrogante ou até híbrida de dar o lugar do condestável a um membro da família, que recebe como consequência uma punição excessiva e desmerecida. A inexorabilidade deste processo, o fracasso de todos os meios empregados pelo infante para sair das suas dificuldades, contribui também para estabelecer a nota trágica.

Para conseguir o efeito desejado o cronista tinha de tratar a cronologia com alguma liberdade, porque a disputa com as Braganças começou em 1443, numa época em que D. Pedro ainda era regente e, portanto, senhor poderoso de Portugal. Na verdade, foi só em julho de 1448, algum tempo depois de D. Afonso ter atingido a maioridade, que o infante desistiu definitivamente da regência e a sua queda vertiginosa começou (Moreno, 1979: 259). Por isso, os capítulos referentes ao período 1443-1448 são dedicados quase exclusivamente a acontecimentos ocorridos fora de Portugal, havendo muito pouca informação acerca do que se passava no reino excetuando o processo complexo pelo qual D. Pedro deixou de ser regente.

Uma vez afastado da corte, os problemas caem em cima do infante. Em primeiro lugar, o rei, já sob a influência do clã dos Bragança, começa a sentir a maior hostilidade contra o homem que o tinha tratado como filho. O cronista, sempre respeitoso para com a pessoa do rei, atribui esta mudança de espírito às pressões exer-

cidas na sua “mole e nova idade” (Capítulo 91), mas o monarca mostra-se inflexível durante os poucos meses que ficavam da vida de D. Pedro. Entretanto este tenta justificar a sua atuação como regente, ou por escrito, ou pela mediação de amigos e familiares. Porém, por uma razão ou outra, as cartas do infante nunca chegam às mãos de D. Afonso, e o acesso dos amigos à pessoa do rei é bloqueado. Além disso, como já vimos, o infante D. Henrique, irmão menor de D. Pedro, não o defendia “com aquela fortaleza e escarmento que ele a seu irmão devia, e o mundo esperava, o que lhe fora bem possível, se quisesse” (Capítulo 92). O caso da filha, a rainha D. Isabel, casada há pouco com D. Afonso, era diferente.

A intervenção da rainha vem quase no fim do processo que leva à morte do pai. De joelhos, pede ao marido que não continue a atuar contra o infante, o que o rei promete fazer, se D. Pedro “como quem errou me quiser mandar pedir perdão” (Capítulo 115). O infante, relutante, concorda e envia de Coimbra o documento pedido, junto com uma carta à filha em que confessa que o fez “mais por vos comprazer e fazer mandado, que por me parecer razão”. D. Afonso vê estas palavras como prova da culpa do ex-regente, “e rompeu logo a carta do perdão”.

Nota-se, nesta fase da vida de D. Pedro, como vem o declínio psicológico juntamente com o desaparecimento dos possíveis meios de salvação. Já não é o político de juízos certos mas, como o incidente com a carta de perdão prova, toma decisões irrefletidas. Destas as mais desastrosas são a resolução de sair de Coimbra com o exército para ir ao encontro das forças reais e o juramento, feito em comum com o grande amigo, D. Álvaro Vaz de Almada, de “morrer um quando o outro morresse” (Capítulo 114).

O juramento, solenizado na presença de um sacerdote, apesar dos protestos deste, indica como o infante vê a morte como única solução dos seus problemas, o que ocorre efetivamente no campo de batalha

de Alfarrobeira. Logo depois do falecimento do infante, ocasionado por uma seta disparada por um soldado invisível, D. Álvaro lança-se em pleno combate, onde é trucidado pelos seus inimigos.

As tribulações do infante não acabaram com a morte, porque o seu corpo ficou por três dias no campo da batalha sem sepultura. Mais tarde foi levado à igreja vizinha de Alverca e depois, por medo de um possível furto pelos amigos do ex-regente, ao castelo de Abrantes. Na verdade, foi só após o nascimento em 1455 do príncipe D. João, futuro D. João II, que a rainha se sentiu suficientemente segura para pedir ao marido que os ossos do pai fossem transferidos com toda a solenidade ao mosteiro de Batalha, o que efetivamente aconteceu.

Na ótica providencialista de Pina um crime do tamanho do da morte do infante não podia passar sem punição divina, como explica na Exclamação do Capítulo 126: “Mas porque com isto a bondade e justiça de Deus foi claramente ofendida, como justo e poderoso que é, nom permitiu que tamanha culpa ficasse sem grave pena e justa vingança”, nomeadamente, a execução de D. Fernando, 3.º duque de Bragança, “neto do culpado”, como o cronista lhe chama, na praça de Évora em 1483, depois um processo jurídico iniciado pelo então rei D. João II, “neto do inocente”.

Desta forma acaba a longa narrativa da ascensão e queda do infante, narrativa sabiamente controlada e comentada pelo cronista para que no espírito do leitor não possa haver dúvidas acerca do destino trágico desta personagem-chave da história medieval portuguesa. No retrato de D. Pedro existe uma “dimensão retórico-ficcional”, para empregar a linguagem do Prof. Reis, claramente evidente na concentração do cronista na grandeza política e moral do regente, por um lado, e na traição e injustiça de que foi vítima e que levaram à sua morte, por outro. Os outros aspetos da vida do biografado não têm lugar nesta visão heróica e trágica.

No entanto, estes outros aspetos existiam. Um deles é a lenda do “infante das sete partidas”, das viagens, umas factuais, outras fantásticas, às quais a publicação em Sevilha, cerca de 1515, do *Libro del infante don Pedro* do espanhol Gómez Ramírez de Santisteban deu um grande impulso (Rogers, 1961: 241-302). Em tempos modernos reconhece-se também a contribuição de D. Pedro à vida intelectual da sua época (Simões, 2001: 403-08). Porém, das viagens a *Crónica de D. Afonso V* não nos diz absolutamente nada, enquanto o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* e as outras obras literárias do infante só merecem uma menção muito breve (Capítulo 127).

Contudo, apesar das suas omissões, o cronista figurou a personagem do infante com uma nitidez que garantiu a persistência da sua fama. É verdade que existe uma poesia, da autoria de Luís de Azevedo, escrita cerca de 1450, muito antes da crónica, em que a morte do infante é lamentada (Dias, 1990: 467-71). Porém, esta pequena obra não podia ter o impacto do livro de Pina (ou Lopes), em que a visão do historiador confunde-se com a do artista, com a consequência de que o infante é simultaneamente uma figura da vida real e uma construção literária. Daqui vem a facilidade com que a figura nítida e empolgante do “príncipe no mundo raro”, como lhe chama Francisco de Sá de Miranda, pode transitar da crónica propriamente dita a outros géneros históricos, como os epítomes da história portuguesa tão numerosos no século XVI e na primeira parte do século XVII, e até à poesia.

Rui de Pina morreu em 1522 ou 1523. Já em 1535 Cristóvão Rodrigues Acenheiro tinha compilado as suas *Crónicas dos senhores reis de Portugal*, “recopiladas, sumadas, abreviadas todas lembranças das carónicas velhas e novas sem mudar sustância de verdade” (Acenheiro, 1824: 12), embora só impressas muitos séculos depois. Nesta obra o infante continua a ser o herói sem par, injustamente perseguido, mas a sua vida reduz-se a algumas cenas empolgantes

(Acenheiro, 1824: 247-59), como por exemplo a recusa da estátua, a disputa com o conde de Ourém acerca do lugar de condestável do reino, a carta à rainha que ocasionou a ira de D. Afonso V e outras. Acenheiro indigna-se especialmente com a falta de respeito para com o corpo morto de D. Pedro, que foi a causa de “grande prasma e vitupério da casa real” (Acenheiro, 1824: 259).

Perto do fim do século Pedro de Mariz, outro abreviador, retém a mesma opinião favorável da atuação de D. Pedro. Copia passagens extensas da *Crónica de D. Afonso V* nos seus *Diálogos de vária história*, referindo-se a Rui de Pina por nome (Mariz, 1597: fól. 165) e confessando “que parece quási impossível a tão bons serviços, tão mau galardão, como este infante recebeu” (Mariz, 1597: fól. 167v.). Num livro de 1621, escrito em latim e editado em Antuérpia, com o fim evidente de chegar a um público internacional, António de Vasconcelos também dá ênfase à benevolência da regência de D. Pedro: “Por isso, Pedro governava Portugal durante dez anos santa e piamente, caro a todos, inimigo de ninguém” (Vasconcelos, 1621: 200).<sup>4</sup> Uns anos mais tarde Manuel de Faria e Sousa dá outra dimensão à história do regente, comparando-o com Germânico, militar famoso do tempo do Império Romano, homem benquisto do povo, mas que morreu em circunstâncias pouco claras, talvez envenenado por ordem do imperador Tibério, que sentia ciúmes dele. Há evidentes paralelos com a vida do infante, como o autor explica: “Mas bien se puede decir dél, como del famoso Germánico, que si después le enterraron sin pompa, no le pudieron quitar el merecerla. Tal el remate de los días de um héroe que no mereció desprecios” (Faria e Sousa, 1628: 480).

<sup>4</sup> *Petrus igitur rem Lusitanam totos decem annos sancte pieque, omnibus gratus, infensus nemini administravit.* Tradução minha.

Através destes exemplos vê-se como a figura de D. Pedro, apesar de não perder de todo o seu estatuto de personagem histórica real, se reduz a uns traços epigramáticos que fazem dele o exemplo do herói traído. É um processo ainda mais evidente na poesia.

Não existe referência ao regente n’*Os Lusíadas*, possivelmente porque um incidente como a batalha de Alfarrobeira, que ameaçava a vida do próprio rei de Portugal, não tinha lugar na epopeia nacional. Contudo, outros poetas quinhentistas aproveitaram o retrato que os cronistas lhes transmitiam. Para Sá de Miranda, por exemplo, cabia muito bem na carta que dirigiu ao rei D. João III, avisando o monarca contra os intriguistas que pululavam na corte. Portanto diz de D. Pedro:

Em verdade um grande infante  
 Tratado por manhas mal,  
 Bradava por campo igual  
 E imigos claros diante  
 (Miranda, 1977: 42).

Não é impossível que o poeta se tenha inspirado nas próprias palavras do cronista que relata que, pouco antes da batalha fatal, o infante “detriminou, quando melhor nom podesse ser, de morrer no campo, requerendo e bradando a el-rei por sua justiça” (Capítulo 113). Nota-se, no entanto, que o que o poeta diz não é exatamente o mesmo, prova de como a figura do infante é transformada em recriações sucessivas.

Pela sua parte, António Ferreira incluiu nos *Poemas Lusitanos* uma série de epitáfios dedicados a personagens históricas, dos quais dois têm como sujeito o infante, que sofre mais uma elaboração histórico-literária. Aqui o D. Pedro morto fala a um transeunte imaginado, protestando contra o desrespeito com que foi tratado:

Meus ossos estiveram em prisão dura,  
 Té que meu neto, e vingador nasceu.  
 Contra mim se quebraram sangue, e leis.  
 Aqui estou, filho, sogro, e pai de reis  
 (Ferreira, 2008: 372, Epit. 5, vv. 5-8).

A “prisão dura” é evidentemente o castelo de Abrantes, e o neto e vingador D. João II. No verso final a ascendência real do infante contrasta com a injustiça de que foi vítima. Com efeito, foi filho de D. João I, pai de D. Isabel, esposa de D. Afonso V e, tal como explica o cronista, com alguma incorreção, no Capítulo 129, o filho mais velho, também chamado Pedro, foi durante pouco tempo rei de Aragão, enquanto outro filho, D. João, se tornou rei de Chipre. Na realidade, D. João nunca sucedeu ao trono, morrendo em 1457 como príncipe de Antioch (Rogers, 1961: 81).

Outro exemplo de elaboração encontra-se no tratamento dado ao episódio famoso da recusa da estátua, mencionado acima, pelo poeta setecentista Correia Garção que transforma o prognóstico sombrio do infante numa afirmação das virtudes cívicas e morais. Na crónica, o infante diz: “Amigos, se a minha imagem ali estivesse escolpida, ainda virão dias que, em galardão dessa mercê que vos fiz ... vossos filhos a derribariam e com as pedras quebrariam os olhos” (Capítulo 54). Não explica as razões de tal desacato, que são, no entanto, fornecidas nos decassílabos soltos que Correia Garção põe na boca de D. Pedro:

Fora imprópria  
 A glória que me dais se nessa estátua  
 Descobrissem os séculos futuros  
 As máculas horrendas da vanglória  
 (Correia Garção, 1957: 285).

Durante os quase três séculos que separam a composição da *Crónica de D. Afonso V*, terminada em 1504, e a sua primeira edição, em 1790, é notável a maneira consistente com que a figura do infante é contemplada. Mesmo se Correia Garção e os outros poetas tivessem modificado o retrato, em conformidade com as suas próprias preocupações, as linhas gerais continuam a ser as mesmas, graças à pujança do retrato que Lopes e Pina nos deixaram dele.<sup>5</sup>

#### REFERÊNCIAS

- ACENHEIRO, Cristóvão Rodrigues (1824). *Chronicas dos senhores reis de Portugal*, in *Collecção de ineditos da historia portugueza*, vol. V. Lisboa: Academia Real das Sciencias.
- AMADO, Teresa (1991). *Fernão Lopes, contador de história: sobre a Crónica de D. João I*. Lisboa: Estampa.
- AMADO, Teresa (2001). “Fernão Lopes”, in *História da Literatura Portuguesa* vol. I. Lisboa: Alfa. 437-77.
- DIAS, Aida Fernanda (ed.) (1990). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vol I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1516].
- DINIS, António J. Dias (1949). *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, vol. I. Lisboa: Agência Geral das Colónias.
- FERREIRA, António (2008). *Poemas Lusitanos*, ed. T. F. Earle. 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [1598].
- GARÇÃO, Pedro Joaquim António Correia (1957). *Obras Completas*, vol. I, ed. António José Saraiva. Lisboa: Sá da Costa.
- GÓIS, Damião de (1955). *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, eds. Joaquim Martins Teixeira de Carvalho e David Lopes, vol. IV. Coimbra: Por Ordem da Universidade [1567].

5 Queria exprimir o meu agradecimento à minha colega, a Prof. Cláudia Pazos-Alonso, pela colaboração linguística e estilística à elaboração deste artigo.

- GOMES, Saul António (2009). *D. Afonso V*. Lisboa: Temas e Debates.
- LANDIM, Gaspar Dias de (1892-4). *O infante D. Pedro*, ed. Luciano Cordeiro. Lisboa: Bibliotheca de Classicos Portuguezes.
- LOPES, Fernão (1977). *História de uma revolução*, ed. José Hermano Saraiva. Lisboa: Seara Nova.
- LOPES, Fernão (2017). *Crónica de D. João I*, ed. Teresa Amado. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARIZ, Pedro de (1597). *Diálogos de vária história*. Coimbra: António de Mariz.
- MIRANDA, Francisco de Sá de (1977). *Obras Completas*, ed. Rodrigues Lapa, vol. II. 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Sá da Costa [1595].
- MORENO, Humberto Baquero (1979). *A batalha de Alfarrobeira*, 2 vols. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- ROGERS, Francis M (1961). *The Travels of the Infante D. Pedro of Portugal*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- SIMÕES, Manuel (2001). “O infante D. Pedro e o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*”, in *História da Literatura Portuguesa* vol. I. Lisboa: Alfa. 403-408.
- SOUSA, Manuel de Faria e (1628). *Epitome de las historias portuguesas*. Madrid: Francisco Martinez.
- VASCONCELOS, António de (1621). *Anacephalaeosis id est, summa capita actorum regum Lusitaniae*. Antuérpia: apud Petrum et Ioannem Belleros.
- WHITE, Hayden (1990). “The Value of Narrativity in the Representation of Reality”, in *The Content of the Form*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1-25 [1980].

PARTE II

**LITERATURA COMPARADA**

(Página deixada propositadamente em branco)

# LOS SAUDOSOS CAMPOS DEL MONDEGO EN UNAMUNO

OS SAUDOSOS CAMPOS DO MONDEGO EM UNAMUNO

THE YEARNED-FOR MEADS OF MONDEGO IN UNAMUNO

*Ángel Marcos de Dios*

Universidad de Salamanca

## RESUMEN

Desde su llegada a Salamanca (1891), Unamuno se sintió profundamente atraído por la cultura, historia, literatura..., portuguesas. Uno de los temas que más le sedujo (hasta el final de su vida) fue el de los amores de D. Pedro e Inés de Castro. Los ensayos “Coimbra” y “Alcobaça”, marco de los amores y sepultura de los amantes, son los más reveladores de esta historia. La poesía erótico-elegíaca (que es, prácticamente según Unamuno, toda la poesía portuguesa) está penetrada del dulce paisaje lusitano, objetivado sugestivamente, en el presente caso, en el verso camoniano *nos saudosos campos do Mondego*.

*Palabras-clave:* D. Pedro e Inés de Castro, río Mondego, Coimbra, Alcobaça, Unamuno paisajista

## RESUMO

Até à sua chegada a Salamanca (1891), Unamuno conhecia muito pouco da cultura portuguesa. Mas já desde esta cidade viaja frequentemente a Portugal, onde consegue numerosos amigos que o encaminham ao descobrimento de um povo (literatura, história, psicologia...) irmão do espanhol. Homem de paixão, Unamuno é subjugado pela história dos funestos amores de D. Pedro e Inês de Castro, história evocada em numerosos ensaios. A esta tragédia estão associadas Coimbra (berço dos amores) e Alcobaça (sepulcro dos amantes), cujas paisagens sensibilizaram profundamente Unamuno.

*Palavras-chave:* D. Pedro e Inês de Castro, rio Mondego, Coimbra, Alcobça, Unamuno paisagista

ABSTRACT

Until his arrival in Salamanca (1891), Unamuno knew very little about Portuguese culture. But from this city he would often travel to Portugal, where he started numerous friendships that led him to the discovery of a nation (its literature, history, psychology ...) akin to Spain. A man of passion, Unamuno was overwhelmed by the history of King D. Pedro and Inês de Castro's tragic love affair, a story evoked in several of his essays. This tragedy is associated with both the cities of Coimbra (the birthplace of their love) and Alcobça (the sepulcher of the lovers), whose landscapes deeply moved Unamuno.

*Keywords:* King D. Pedro and Inês de Castro, Mondego river, Coimbra, Alcobça, Unamuno as a landscape writer

Mientras arde e incendia la guerra por esa Europa adentro, ¡qué encanto el de vivir en el remanso de paz de este rincón del pequeñito Portugal, lejos de horrores y junto al mar suspirante! Y desde aquí, desde esta playa de Figueira da Foz, esto es, de la hoz del Mondego a ver una vez más la ciudad de encanto, cuyos pies bañan las lágrimas del Mondego, henchidas de recuerdos de la tragedia de Inês de Castro.

Así comienza el ensayo “Coimbra”,<sup>1</sup> escrito en 1914 y en la paz de Portugal que siempre le acompañó y que él confiesa reiteradamente.

1 Este artículo, publicado en 1914, se puede leer en Miguel de Unamuno, *Obras Completas*, vol. I: 426-430. En adelante, los textos unamunianos que se citen en este trabajo corresponden a estas *Obras Completas* (en adelante bajo la signatura OC), 9 vols., Madrid, Escelicer, 1966-1971, donde se especifica, en nota, el título del artículo o ensayo y año de publicación; a

Unamuno, que ya conoce varias narraciones de la historia de Inés de Castro, no puede por menos de dedicar aquí un recuerdo a esos trágicos amores, leitmotiv, por otra parte, de muchos pasajes en varios de sus artículos. Y de tal manera le sedujo esta historia que con frecuencia en sus artículos habrá alusiones hasta los últimos días de su vida<sup>2</sup>.

Y no solo esto, sino que el verso camoniano (del título de este artículo) se repite varias veces en sus escritos, sobre todo en los ensayos sobre Portugal. Es el resultado, por otra parte, de la condición erótico-elegíaca que atribuye a la poesía portuguesa. Es curiosa, por ello, la atracción que ejerció en el Rector de Salamanca, un autor que no se distingue por sus escritos de temática amorosa (sus novelas o novelas están muy lejos del enredo amoroso), el episodio de los amores de D. Pedro e Inés de Castro.

Unamuno había asimilado también la sucinta narración de estos amores *-o grande desvayro* (como él mismo había leído en Fernão Lopes)- en diferentes historiadores portugueses, sobre todo de Rui de Pina, aunque son las referencias poéticas camonianas, en especial las de *Os Lusíadas*, las que, en los entornos de los paisajes de Coimbra

continuación, se indica el volumen (de esta edición) y la página correspondiente, para que el lector, con la lectura del texto completo, pueda contextualizar cada uno de ellos.

2 El otro leitmotiv de temática amorosa de sus escritos sobre Portugal se encuentra en el *Amor de Perdição*, también verdadero paradigma del alma erótico-elegíaca portuguesa: “Hay, a este respecto, una obra portuguesa honda y ahincadamente representativa, una obra henchida de pasión dolorosa. Es el *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Pocas cosas podéis leer de más trágica y de más reconcentrada pasión. Y en ella hay también, junto a la Inés de Castro, que aquí es Teresa Clementina de Albuquerque, una especie de Constanza, Mariana, que no siendo ni esposa de Simão Botelho, el enamorado de Teresa, le acompaña y le sirve en su prisión, y luego que él muere en el buque que lo lleva al destierro, se arroja al mar abrazada al cadáver de aquel a quien amó sin poder ser correspondida. Pocas figuras, en las literaturas todas, más firmemente trazadas que la de esta Mariana” (“Eugenio de Castro” [1907], OC I: 185).

y Alcobaça, le llevan a las sublimes evocaciones de los trágicos (y por él admirados) amantes.

Los ensayos “Coimbra”, “Alcobaça”, “Guarda”, “Eugenio de Castro”..., además del artículo “La tragedia de Inés de Castro”<sup>3</sup>, son los referentes más claros de esta temática en sus escritos sobre Portugal, aunque conoce también la frecuencia del tema en las literaturas de España, Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, Holanda... Sin embargo, la insistencia que ejerce en su sentimiento esta fascinante historia se intensifica con la evocación *in situ* en sus visitas a la Quinta das Lágrimas y al Monasterio de Alcobaça. Es en su visita a este último (hace este viaje desde Lisboa al monasterio bernardo en solitario, y únicamente para visitar la tumba de los célebres amantes: no sabemos que visitara los Jerónimos, la Torre de Belém, Mafra...), donde Unamuno, en una confesión de irresistible sentimiento, se deja cautivar por una atmósfera de recogimiento y plenitud espiritual tan profunda como la que en su adolescencia y juventud (antes de las grandes crisis religiosas, que marcarán profundamente su vida) le habían imprimido su asistencia a misa y comunión diarias.

<sup>3</sup> El artículo “La tragedia de Inés de Castro” (OC IV: 1332-1336), motivado por la obra de Antero de Figueiredo *Dom Pedro e Dona Inês*, que el propio autor le envió, no es más que un comentario y resumen temático del libro (con alguna incursión alusiva al *Amor de Perdição*, de Camilo ¡no podía ser menos...!) y no participa del aura poética que rodea a la evocación unamuniana de estos amores en otros ensayos. Es curioso el hermanamiento unamuniano de las más trágicas “heroínas” camilianas con Inés de Castro. En esta perspectiva, el artículo “Alcobaça” tampoco podía por menos de aludir a su venerado Camilo: “En aquellos días en que visité en Alcobaça la tumba de Inés, leía *A Mulher Fatal*, de Camilo Castelo Branco; de Camilo, el que nos ha dado en sus novelas, toda el alma trágica, fatídica, patética de Portugal”.

Me volví a la iglesia, ahora con el guardián. Mostróme el altar en que se representa la muerte de San Bernardo, escena algo teatral, que parece de un gran nacimiento de cartón, de esos de Navidad, pero no sin su efecto. Un fraile pétreo llora eternamente, llevándose el blanco manto a los ojos, no sé si la muerte de su santo padre San Bernardo o la trágica historia de Inés de Castro. Porque enfrente de este altar cierra una pobrísima verja de madera la capilla en que descansan por fin los restos de la infortunada amante de don Pedro I.

Me llevó el guardián ante los túmulos de don Pedro, de Inés y de sus hijos, y le pedí que se fuera, dejándome solo. En mi vida olvidaré esta visita. En aquella severísima sala, entre la grave nobleza de la blanca piedra desnuda, a la luz apagada y difusa de una mañana de otoño, las brumas de la leyenda embozaronme el corazón. Una paz henchida de soledades parece acostarse en aquel eterno descansadero. Allí reposan para siempre los “los amantes, juguetes que fueron del hado trágico”. Como aves agoreras veníanme a la memoria los alados versos de Camoens al contemplar el túmulo de la

*Aconteceu da mísera e mesquinha  
que, depois de ser morta, foi rainha.  
Tu, só tu, puro amor, com força crua  
que os corações humanos tanto obriga.  
[Os Lusíadas, 337-338]*

quiere, áspero y tirano, bañar su ara en sangre humana.<sup>4</sup>.

Continúa el artículo con la descripción vagamente arquitectónica de la iglesia, un templo que, por su desnudez formal, contribuye

4 “Alcobaça” [1908], OC I: 251.

también a sumir al visitante en un aura de recogimiento y gravedad. Y es en la narración histórica del ya rey don Pedro, mezclando leyendas e historia (la *Historia de Portugal* de su admirado Oliveira Martins), cuando Unamuno no puede por menos de glosar e interferir en el relato, volviendo, de nuevo, a la evocación de *Os Lusíadas*:

¿No recordáis la historia trágica de sus amores con Inés, que Camoens, más que otro poeta, ha eternizado? Allá hacia 1340 fue la linda Inés de Castro, la gallega, a Portugal como dama de la infanta Constanza, la mujer de Pedro, el hijo de Alfonso VI. Y fue la “mujer fatal”, que diría Camilo. El hado trágico les hizo enamorarse; aquel amor ch'a null amato amar perdona, como dijo el poeta de *La Divina Comedia*. Tuvieron frutos de los trágicos amores; intrigas de Corte y de plebe hicieron que el rey Alfonso mandara matar a su nuera, pues viudo de Constanza, Pedro casó luego en secreto con Inés, que fue apuñalada en Coimbra.

*As filhas do Mondego, a morte escura  
 longo tempo chorando memoraram;  
 e, por memória eterna, em fonte pura  
 as lágrimas choradas transformaram;  
 o nome lhe puseram, que inda dura,  
 dos amores de Inês, que ali passaram.  
 Vede que fresca fonte rega as flores,  
 que lágrimas são a água e o nome amores.*  
 [Os Lusíadas, 354]

Todo el relato, desde su salida de Lisboa, en un lento autobús, es un festín de paisaje de la naturaleza, a pesar del mes otoñal (noviembre) en que realiza esta visita, presintiendo el festín de espíritu que tan íntimamente él mismo se había preparado. Es el ensayo “Alcobaça”

en el que resplandece con más intensidad la contemplación pictórica de un paisaje lusitano: “Y fue en un hermoso amanecer de fines de noviembre”, “Doraba el arbol del alba las colinas”, leemos al principio del viaje de ida a Alcobaça, y a la vuelta: “Un camino delicioso de campo más abierto que los del Miño y más jugoso”; “Para desquitarme iba pensando en lo que serían los viajes por esa encantadora tierra portuguesa, toda mimo”. Sin embargo, la verdadera razón de ser de este viaje es la visita al solemne y sobrio monasterio bernardo donde descansan los restos de Pedro e Inés. El viajero, desde que conoció la historia de los impetuosos amores y el lugar de su sepulcro, de los amantes, aprovechó la primera oportunidad que las circunstancias le brindaban: era la primera vez que viajaba a Lisboa, por imperativo de amistad, para acompañar a la viuda de su amigo Pedro de Mugica (recientemente fallecido) que embarcaba a Chile. Su desplazamiento a Alcobaça tiene como único fin presenciar físicamente los sepulcros de los amantes para evocarlos una vez más.

Con pesar me despedí de la pétrea caja que encierra los despojos de lo que fue la belleza de Inés de Castro, la de trágica memoria. Y allí queda, entre las blancas piedras bernardinas del monasterio levantado a recordación de la independencia de Portugal. Sólo que el severo monumento, desnudo, solitario, silencioso, recuerda, más que la independencia de la patria, la independencia del amor. Portugal, que como Inés, ha amado mucho y ha amado trágicamente bajo el yugo del Destino, ¿no es un símbolo prefigurativo, un augurio, de esta tierra linda, linda como Inés, víctima también de fatídicas pasiones? Con pena, con pena de soledad, dejé aquella capilla de amor fatídico, y, cruzando el templo, volví a ver la luz del cielo. Sonreían con sonrisa otoñal las colinas, sonreía Alcobaça, un pueblo blanco de caserío, verde de campo, riente, florido, abierto, campesino y noble, industrial e histórico. Su

río es un río de fábricas, empretelado y rumoroso, de esos que mueven artefactos.<sup>5</sup>

Son muchas las citas explícitas a la historia de los amores de Inés y Pedro en varios de los artículos (y no sólo en los directamente referidos a Portugal) que escribió el español. El sentimiento de los amores de Pedro e Inés le acompañó durante toda su vida, aunque ya solamente volvió a contemplar otra vez en Alcobaça los sepulcros de los desgraciados amantes; y fue con ocasión de su segundo y último viaje a Lisboa, en 1935: “Volví a Alcobaça, de que escribí antaño [...]. Allí, las tumbas gemelas de don Pedro y de su Inés de Castro, que si sus estatuas de piedra se irguieran miraríanse cara a cara. Es la tragedia sosegada en piedra de siglos”<sup>6</sup>. Es, por otra parte, el último viaje de Unamuno a Portugal, y a Lisboa, ciudad poco referenciada en sus escritos y donde apenas tenía amigos de verdad, solamente colegas o amigos epistolares (Leite de Vasconcelos, Mário Beirão, António Botto, João Chagas, António Ferro...).

Llama la atención en la evocación de estos amores la atmósfera de dulzura paisajística en que aparecen encuadrados. En efecto, las descripciones de los paisajes de Coimbra y Alcobaça están transidas del más hondo sentimiento del paisaje, perfectamente explicable en el caso de la ciudad universitaria por su frondosa naturaleza y no tanto

5 “Alcobaça”, [1908], OC I: 253-254.

6 “Nueva vuelta a Portugal II”, [1935], OC, I: 725. En 1935, el gobierno de Oliveira Salazar (sin duda, para presentar una imagen benévola del régimen) invitó a conocidos intelectuales (Maeztu, Fernández Flórez, Maeterlinch, Duhamel, Curtius, Valéry, Mauriac, Jules Romain, Maritain, Cocteau, Pirandello, G. Mistral, Couto...), agasajándolos con grupos folklóricos, visitas a diferentes monumentos y ciudades, etc. Este viaje permitió a Unamuno escribir media docena de artículos sobre Portugal (“Junto al Cabo de la Roca”, “Nueva vuelta a Portugal”, “Lisboa y Toledo”...)

en el de Alcobça. Con ser notables descripciones las de otros parajes objetivamente bellos como Braga, Guarda, O Bom Jesus do Monte, etc., desde el punto de vista de la sensibilidad pictórica y visual, no dejan de ser para Unamuno “bonitos” paisajes. La contemplación del paisaje en Unamuno no es plena si no se ha sentido e interiorizado espiritualmente; de ahí que destaquemos las sublimes descripciones de Alcobça y Coimbra<sup>7</sup>.

El paisaje del norte de Portugal (nunca viajó al sur de Lisboa), y sobre todo el de Coimbra, es el que impregna los ensayos unamunianos, de la misma manera que, según él, toda la poesía lusitana está impregnada de ese dulce paisaje: “No hay modo de penetrar en el alma elegíaca de la poesía portuguesa -y en Portugal toda la literatura es poesía-, no habiéndose dejado ganar del hechizo, un poco triste, de su paisaje mimoso.<sup>8</sup>”

Este recuerdo de los amores de Inés y Pedro, siempre envuelto en un entorno de delicada sensibilidad paisajística, consigue la expresión más acabada en la ciudad que más vivamente le recuerda el episodio de los inolvidables amores. Sus viajes a la ciudad universitaria, principalmente el primero (1904), le rememoran el citado verso camoniano. En las visitas a la ciudad del Mondego

7 “¡Qué difícil de educar es el sentimiento de la Naturaleza! Hay que convenir, por otra parte que el Buen Jesús [el santuario de Braga] es bonito – lo bonito es enemigo de lo hermoso – y es, sobre todo, cómodo. Los honrados burgueses, a los que les sube allá el genial y arrojado elevador, no van a subir por su pie, o montados en un caballo, a lo alto de la Estrella o al Marão. Yo recordaba una ascensión al Marão desde Amarante, y recordaba a Gredos, y recordaba, sobre todo, aquella austera, noble, huesuda y solemne Castilla, que es todo menos un jardín [...]. Y no es que todo Portugal sea jardín, no. Queda en él todavía mucho del bosque bravío, quedan descarnadas peñas, quedan sierras bravías, sobre todo hacia la parte de España” (“O Bom Jesus do Monte”, [1908, OC, I: 232].

8 “Coimbra”, [1914], OC, I: 427).

parece que siempre estuvo acompañado de Eugénio de Castro<sup>9</sup>, por lo que no pudo aislarse con el recogimiento que lo pudo hacer en Alcobaça. Sin embargo, la emoción que le invadió (y que transmite en sus escritos en más de una ocasión) apenas tienen parangón en otras manifestaciones escritas unamunianas de plenitud espiritual.

“Nunca olvidaré la mañana en el regalado sosiego de Coimbra, en el retiro de casa de Eugenio de Castro, en ella, leíamos éste y yo aquel pasaje de *Os trabalhos de Jesus*, de Frei Tomé de Jesus [...]”. Y más adelante, en el mismo artículo, refiriéndose ya al poema de Eugenio de Castro, escribe: “Y en este poema *Constança* aparece por dondequiera, templando y serenando el cuadro, el paisaje estupendo de Coimbra, de esa maravilla de Coimbra, de la que guardo un imperecedero recuerdo. En ella pasé los días más serenos y más fecundos de mi vida, recorriendo en compañía de Castro las riberas del Mondego.<sup>10</sup>”. Aunque no alude explícitamente a este hecho, parece que es en este primer viaje cuando en compañía de Eugénio de Castro visita la Quinta das Lágrimas.

Cuatro años más tarde, en el ensayo “Guarda”, evoca la misma atmósfera coimbrana:

Sueñan acaso [los estudiantes del liceo de Guarda] en Coimbra, en la hermosa Coimbra henchida de leyendas estudiantiles. Y yo también, al verlos, me acuerdo de Coimbra, y de los días que, hace ya muchos años, pasé en ella, en aquella encantadora Coimbra, donde resbala el

9 Unamuno a lo largo de su vida cosechó también influyentes amigos en la ciudad del Mondego, como se deduce por su correspondencia: Eugénio de Castro, Mendes dos Remédios, Albino Forjaz de Sampaio, el editor França Amado... (Cf. Marcos de Dios, 1985).

10 “Eugenio de Castro”, [1907], OC, I: 287.

Mondego entre los chopos sollozando las estrofas que Camoens dedicó a Inés de Castro y murmurando cantos de João de Deus.<sup>11</sup>

Este viaje es de 1914 y sugiere que ha visitado varias veces la Quinta das Lágrimas, aunque no conocemos ninguna fecha concreta de estas visitas: “Y como no pasé el puente, tampoco volví a ver la Quinta de las Lágrimas, la de la leyenda de Inés de Castro, la que inmortalizó con una estrofa eterna Camoens, la que Mauricio Barrès no quiere morir sin haber visitado”, leemos en el ensayo “Coimbra”.

Aun en los momentos más duros recuerda la dulzura del paisaje portugués, que le aparta de los pensamientos trágicos y dolorosos. Nada que ver con la desesperanza que le transmiten las cartas de Laranjeira, ni con los ensayos “Epitafio”, “Desde Portugal”, “Las ánimas del Purgatorio en Portugal”, “Un pueblo suicida”... “Hay algo de dulce y sosegador, y sobre todo de sabio, de muy sabio, en eso que los hombres de mundo llaman aburrirse, y el que quiera saber lo que es la dulzura del aburrimiento, la miel de la modorra, que se venga a Portugal.<sup>12</sup>”.

Unamuno, no de trato fácil y de pluma incisiva (a veces, insultona), se dulcifica en la mayor parte de los artículos sobre Portugal. El paisaje contribuyó, sin duda, pero quizás más sus numerosos amigos lusitanos. Más de una docena de sus artículos portugueses tienen como centro temático obras de sus amigos, lo que nos elucida sobre el valor que concedía a la amistad, que no era, para él, un valor ocasional. Era un verdadero amigo de sus amigos: escribe tres artículos con ocasión del fallecimiento de su gran amigo Guerra Junqueiro; escribe sobre obras de Eugenio de Castro, de Pascoaes, de Antero

11 “Guarda”, [1908], OC, I: 241.

12 “Coimbra”, [1914], OC, I: 430.

de Figueiredo, etc.. Quizás sean los portugueses (al menos entre los extranjeros) con quienes más intimó, como se puede comprobar en su epistolario (más de 70 correspondientes). Sus encuentros con ellos en Oporto, en Coimbra, en Amarante..., nos elucidan sobre esa fluida comunicación.

En términos generales, los viajes a Portugal del Rector de Salamanca están teñidos de una atmósfera de paz y descanso espiritual que no le proporcionaban su vida en Salamanca y sus trágicas (y buscadas) lecturas de los grandes desesperados<sup>13</sup>. En el ensayo “Guarda” concentra Unamuno, en una sola frase, lo que tantas veces, en escritos públicos o en correspondencia privada, había manifestado sobre Portugal: “¿Qué tendrá este Portugal -pienso- para así atraerme? ¿Qué tendrá esta tierra, por fuera riente y blanda, por dentro atormentada y trágica? Yo no sé; pero cuanto más vuelvo, más deseo volver”<sup>14</sup>. Tierra atormentada y trágica, pero también paisajísticamente dulce y sosegadora. Es más, ciertos paisajes portugueses le produjeron los más cálidos momentos de plenitud espiritual, como los que ocurren durante su estancia en casa de Teixeira de Pascoaes, en Amarante, y en la subida al Marão. En el artículo “*Las sombras*, de Teixeira de Pascoaes”, escribe:

La sombra de estas poesías de Teixeira de Pascoaes no se disipará de mi alma sino cuando se disipe de ella la sobra de aquel dulce Tâmega, que va componiendo versos de neblina a los árboles, al mundo y a la

13 En carta del 17.03.1911 escribe a Laranjeira: “¿Qué bien me vendría ir al más olvidado rincón de esa su tierra tan dolorosa pero para mí tan sedante, y echarme al pie de un pino y ver pasar las nubes por entre sus ramas! Pero en vez de eso me enveneno, es decir, leo a *Obermann*, a Vigny, a Amiel, a Quental, a Kierkegaard, a Pascal, a Thomson..., a todos los que pasaron con la conciencia del destino” (Laranjeira, 1943: 169).

14 “Guarda”, [1908], OC, I: 242.

dura roca, elegías de orvallo a la luz divina y endechas de remanso y cantos de agua...: es decir, nunca<sup>15</sup>. Al año siguiente escribe al poeta de Amarante: “Pasé en su casa [de Teixeira de Pascoaes], en casa de sus padres y hermanos, todo bondad y cariño hospitalario, unos de los días más apacibles, más gratos y más fecundos de mi vida, salí de allí lleno de gratitud y de gozo y nada le he dicho aún. El trajín de mi vida me va haciendo huraño e insociable. Pero yo quiero que sepa usted, que sepan sus padres y familia, que sepan las buenas personas todas que me hicieron gustar ahí la paz y el encanto de ese rincón que no ha pasado en vano sobre mi corazón el reflejo de las aguas del Támeiga.”<sup>16</sup>

15 “*Las sombras*, de Teixeira de Pascoaes”, [1908], OC I: 200.

16 Carta del 20.12.1909, cf. Pascoaes, *et al.*, 1957. En sus escritos sobre Portugal no encontramos descripciones tan íntimamente vivenciales como la que acabamos de enunciar o como las referidas, siempre con Inés de Castro como centro, en los artículos “Alcobaça” y “Coimbra”, aunque es cierto que encontramos verdaderas joyas de descripción paisajística. Veamos en el ensayo “La pesca de Espinho” la descripción de un atardecer: “Días pasados estaba yo en la playa viendo sacar las redes a la hora en que iba el sol a acostarse en sábanas de niebla sobre las aguas. Me aparté un poco del sitio donde vaciaban la red, para mejor gozar de la puesta de sol. Una puesta de una solemne majestad religiosa. Al ir a acostarse entre las leves brumas del ocaso, iba cambiando de forma el globo de fuego, como bajo el toque de los dedos de algún invisible alfarero. Era, en efecto, como cuando la masa de arcilla va transformándose dentro de un tipo general de vasija al toque del alfarero. Luego empezó a hundirse en las aguas, y cuando parecía flotar sobre éstas un pequeño lago de oro encendido, recorríanlo de extremo a extremo vagas sombras. Cruzaban el cielo, sobre las olas, algunas gaviotas avizorando los despojos de la cosecha, y en la arena tendidas las parejas de bueyes, mientras los hombres subastaban la pesca, rumiando aquéllos, afanándose éstos, veían indiferentes, sin mirar, la puesta del sol en el seno del océano. En sus grandes ojos mansos, ojos homéricos, se ponía también el sol en un mar tenebroso. ¡Hermosa evocación! El sol muriendo en las aguas eternas y los peces en la arena, los hombres mercando su cosecha marina, el mar cantando su perdurable *fado*, los bueyes rumiando lentamente sus ornamentados yugos, y allá a lo lejos, las oscuras copas de los pinos empezando a diluirse en el cielo de la extrema tarde. Y junto a los pinos, en la costa, unos cuantos molinos de viento sobrevivientes también de una especie industrial que empieza a ser fósil, moviendo lenta y tristemente sus cuatro brazos de lienzo” (“La pesca de Espinho”, [1908], OC I: 222). Es

El recuerdo de los días pasados en Amarante perdurará en el subconsciente unamuniano por largos años, y así lo comunicará a varios de sus amigos españoles, por ejemplo a Joan Maragall.

Es, por otra parte, el ensayo “Coimbra” el que, en su conjunto, ofrece un resumen de sus más predilectos temas portugueses: en él confluyen la admiración por el pueblo, por el paisaje, por la historia, por la literatura... Se ha transformado Unamuno: no aparece su pesimismo crónico ni el de sus celebrados Antero, Eça de Queirós, Camilo, Oliveira Martins, etc., solamente la alusión a una brillantísima e irreplicable generación...

La universidad, las catedrales, la iglesia de Santa Cruz, el monasterio de Celas, la sepultura de Santa Isabel (la talla de Teixeira Lopes), la Quinta das Lágrimas (en este viaje de 1914 no visita estos dos lugares), etc., están presentes en este artículo: arquitectura, historia y paisaje. Todo en Coimbra le parece admirable, excepto una rémora, una sombra: Teófilo Braga, que se opuso al nombramiento del rector salmantino como socio de la Academia das Ciências de Lisboa, como se desprende de la correspondencia con Eugenio de Castro, su valedor. Este hecho provoca en Unamuno ácidas frases contra el profesor de Coimbra<sup>17</sup>.

una descripción objetiva, bella, artística y sentida, pero sin la emotividad que preside a las descritas de Coimbra y Alcobaça.

17 Algunos ejemplos: “El pobre Teófilo Braga, tan simpático y noble carácter como insoportable escritor y horrendo... *poeta*(?), es un símbolo. Venga o no a cuento, ha de sacar a colación a Augusto Comte. Y es un trabajador incansable que ha dado a su patria obras por cuantía de cerca de dos metros de profundidad” (“Desde Portugal”, [1908], OC I: 208); “[...] *nefelibata*, mote que no sé quién introdujera, aunque sospecho fuese el latoso pedante Teófilo Braga” (“Eugenio de Castro”, [1907], OC I: 187); “Creo poder decir varias cosas a [António] Sérgio hablando no del genio español sino del portugués, al que tanto daño le hizo a finales del siglo pasado el positivismo superficial. Es lo que produjo un [...] Teófilo [Braga]” (Pascoaes, *et al.*, 1957: 51).

Pero la verdadera razón de ser de Coimbra es su universidad.

Mas en Coimbra lo que hay que ver, ante todo y sobre todo, es su Universidad, aunque no sea, como monumento arquitectónico, lo mejor, ni mucho menos, que la ciudad tiene. Pero es la verdadera razón de ser de ésta, su hogar.

Ya desde el principio, en el segundo párrafo, muestra el optimismo redentor que le imprime la ciudad universitaria, cuando le surge majestuosa desde el tren que asoma por el norte:

Cuando, al acercarme en tren, se me apareció la visión panorámica de Coimbra, trepando sus casas por la colina en que se asienta y dominada por la Universidad a que hace cabeza su torre, la saludé como a una vieja conocida. Es una torre académica, no una torre eclesiástica, la que corona a la ciudad, académica también, de Coimbra. Ninguna de sus catedrales, ni la vieja ni la nueva, se destaca para lo lejos.

*Os saudosos campos do Mondego*, las “mansas colinas vestidas de olivos y de pinos”, el cabo Mondego, el luminoso mar..., que se divisan desde la universidad, transportan al rector de Salamanca al sublime paisaje que se divisa desde ella y a la irrepetible generación de escritores de finales del XIX: “Lo mejor del edificio de la Universidad es su emplazamiento, en lo alto de la ciudad, dominando *os saudosos campos do Mondego*, que dijo Camoens. El paisaje que de allí se abarca es de lo más hermoso que en paisaje he visto en parte alguna. Al fondo, el Mondego, el río portugués, la gran cuerda de la inmensa lira que es este pequeño pueblo que suspira y canta a la vera del mar tenebroso. (Así le llamaron ellos a este tan luminoso mar.) Ahora, en pleno estío, medio seco, parecía, como dijo de él Eugénio de Castro, un camino de gigantes. Y allende el río saudoso, allende

el río de lágrimas suspirantes, mansas colinas vestidas de olivos y de pinos, rebaños de colinas ondulantes, un mar de verdura. Y a lo lejos, el cabo Mondego, perdido entre la bruma. Coimbra cabe decir que concentra la historia toda legendaria y poética de Portugal; Coimbra ha sido la iniciadora de sus movimientos espirituales. Hasta la reciente implantación de la república no hubo otra Universidad portuguesa. Lisboa y Oporto, puertos ambos, ciudades mercantiles, vivían otra vida, y Braga, la ciudad archiepiscopal, dormitaba. En Coimbra quemaron sus mocedades, y tal vez se iniciaron en el amor -ésta, la casi única tragedia portuguesa- los más celebrados ingenios lusitanos. Allí despertaron Camoens, Ferreira, Sá de Miranda, Almeida Garrett, Feliciano Castilho, y allí, en tiempos más modernos, cantó la muerte de Raquel, cuya casa se muestra aún, el mayor lírico portugués, João de Deus; allí empezó a profetizar victorhuguescamente Guerra Junqueiro; allí se ensombreció, tal vez meditando la muerte en el Penedo da Saudade (la Peña de la Morriña), Antero; por allí pasó Eça de Queirós. La renovación literaria de Portugal, después de la época romántica, se debe a la llamada escuela de Coimbra”.

De este elenco solamente aparecen individualizados João de Deus, el gran lírico portugués (la lírica fue el gran anhelo de Unamuno, para el que no estaba especialmente dotado)<sup>18</sup>; su mayor

18 Del que, en este artículo, escribe: “Quien haya leído en los poetas portugueses, y sobre todo a su gran lírico erótico y elegíaco – ¿pero es que cabe ser lo uno sin lo otro? – a João de Deus, sabrá bien que no hay otra literatura alguna en que el amor haya hablado una lengua tan directa, tan sencilla, tan pura, tan libre de pedantería. Como que aquí, apenas hay otra pedantería que la del amor”. Y en el ensayo “La literatura portuguesa contemporánea”: “Juan de Dios Ramos, conocido por João de Deus, el más grande lírico portugués entre los muertos, es, en efecto, intraducible. Es la sencillez suma, y, como decía una vez Guerra Junqueiro, el más grande lírico portugués entre los vivos y uno de los mayores hoy del mundo, ha llegado a las veces a la expresión única. Y ha llegado a ella en pura sencillez. Porque es difícil encontrar

amigo portugués, Guerra Junqueiro, del que escribió tres artículos con ocasión de su muerte (“Un recuerdo de Guerra Junqueiro”, “Nada menos que todo un poeta” y “En memoria de Guerra Junqueiro”); el trágico Antero (quizás el desesperado más admirado por el también desesperado Unamuno y el escritor portugués más citado por el rector de Salamanca), el cantor del “amor hermano de la muerte [...] en aquel admirable soneto, *Mors-amor*”, “el de aquellos terribles y lapidarios sonetos en elogio de la muerte, de la muerte ‘hermana del amor y de la verdad’, ‘funérea Beatriz de mano helada, pero única Beatriz consoladora’; de la muerte, ‘hermana coeterna de mi alma’; de la muerte, en cuyo seno pensaba dormir ‘en la comunión de la paz universal’<sup>19</sup>”, y Eça de Queirós, el escritor de la “enigmática y triste sonrisa” (es la interpretación unamuniana de su busto en Lisboa), “el terrible psicólogo”, “el hombre implacable para las flaquezas de su tierra”, “el que no creyó en la ciudad portuguesa”, “el espíritu supercrítico”, el del “arte tan exquisitamente europeo”.

Y termina el ensayo tal como había comenzado: con una evocación a Inés de Castro, poesía erótico-elegíaca, plácido paisaje, paz y sosiego: “Coimbra, Coimbra, tierra de encanto, ciudad bautizada por las lágrimas de Inés, vivero de la poesía de un pueblo que vive por el amor y por el amor muere. Coimbra, posada como una paloma junto al Mondego, ¡qué remanso en la corriente!”.

nada más espontáneo, más simple, menos artificioso que la lírica de João de Deus. Toda su obra se encierra en un breve volumen (*Campo de flores*) y aun de él podrían muy bien suprimirse dos terceras partes; pero lo que queda es un encantador prodigio de gracia, de frescura y de sentimiento” (OC I: 189-190).

19 “Un pueblo suicida”, [1908], OC I: 244.

REFERENCIAS

LARANJEIRA, Manuel (1943). *Cartas de Manuel Laranjeira* (Prefácio de Miguel de Unamuno). Lisboa: Portugália Editora.

MARCOS DE DIOS, Ángel (1985). *Epistolario portugués de Unamuno*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.

PASCOAES, Teixeira de (1957). *Epistolario Ibérico. Cartas de Pascoaes e Unamuno*. Angola: Câmara Municipal de Nova Lisboa.

UNAMUNO, Miguel de (1966-1971). *Obras Completas*. Madrid: Escelicer.

# MULHERES DOMINADORAS NA DRAMATURGIA ESPANHOLA: DE *LA SERRANA DE LA VERA* A *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

DOMINEERING WOMEN IN SPANISH DRAMATURGY: FROM  
*LA SERRANA DE LA VERA TO LA CASA DE BERNARDA ALBA*

*António Apolinário Lourenço*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

## RESUMO

A dramaturgia espanhola do Século de Ouro, que criou o mito de D. Juan Tenorio, produziu igualmente um conjunto de obras dramáticas em que as protagonistas são mulheres marginais, violentas e dominadoras, que conseguem, transitoriamente, impor o seu poder numa sociedade estruturalmente patriarcal. É o caso das duas *comedias* intituladas *La serrana de la Vera*, inspiradas numa mesma tradição folclórica, e cujos autores são dois dos mais importantes escritores barrocos espanhóis: Lope de Vega e Luis Vélez de Guevara. Estas obras serão estudadas neste artigo em contraponto com um drama contemporâneo, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, em que se representa uma forma mais subtil, e por isso mais eficaz e mais duradoura, de dominação.

*Palavras-chave:* Século de Ouro, comédia, patriarcalismo, mulher, violência

## ABSTRACT

The Golden Age of Spanish dramaturgy, which created the myth of D. Juan Tenorio, also produced a set of dramatic works in which the protagonists are marginal, violent and domineering women who can transiently impose their power on a structurally patriarchal society. This is the case of the two *comedias* entitled *La serrana de la Vera*, inspired by the same folk tradition,

and whose authors are two of the most important Spanish Baroque writers: Lope de Vega and Luis Vélez de Guevara. These works will be studied in this article in contrast to a contemporary drama, *La casa de Bernarda Alba*, by Federico García Lorca, in which a more subtle and therefore more effective and lasting form of domination is staged.

*Keywords:* Spanish Golden Age, comedy, patriarchalism, women, violence

### 1. EXPLICITAÇÃO DO TEMA

Poderá parecer um pouco surpreendente escolher como tema de um ensaio, por um lado, um dos ângulos menos óbvios da tematização da mulher nas letras espanholas, as mulheres dominadoras no teatro escrito em língua castelhana, e, por outro, proceder à leitura comparada de obras de dois dos mais aclamados dramaturgos do Século de Ouro – Lope de Vega e Luis Vélez de Guevara, ambos, separadamente, autores de uma *comedia*<sup>1</sup> intitulada *La serrana de la Vera*<sup>2</sup> – e do mais famoso escritor espanhol do século XX, Federico García Lorca. Mas é óbvio que, num texto de homenagem a uma figura tão determinante da universidade portuguesa nos últimos decénios, e sobretudo tão decisivo na definição do meu próprio trajeto profissional, o desafio teria de ser audacioso.

É óbvio que a sociedade em que viveu e morreu o poeta e autor dramático granadino era substancialmente diferente daquela em que

1 Utilizo o vocábulo *comedia*, doravante grafado *comédia*, de acordo com o sentido que tinha na Espanha do Século de Ouro, ou seja, equivalendo a qualquer texto dramático composto segundo o modelo descrito por Lope de Vega em *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

2 Para além das duas peças homónimas de Lope de Vega e Luis Vélez de Guevara, é conhecida uma versão “a lo divino” de José de Valdivieso, *La Serrana de Plasencia*, de que, por se afastar ideologicamente do âmbito deste estudo, não irei aqui ocupar-me.

decorreu a vida dos autores de *Fuente Ovejuna* e *Reinar Después de Morir*, mas não esqueçamos que Lorca foi leitor e divulgador (através do grupo de teatro universitário que criou, La Barraca) do teatro clássico espanhol, para além de ter sido igualmente um crítico impiedoso da sobrevivência, na Espanha contemporânea, de estruturas sociais e mentais retrógradas, que colocavam a mulher numa posição de total inferioridade num espaço público completamente dominado pelos homens.

Tendo em conta esse contexto clara e assumidamente patriarcal, não pode deixar de ser devidamente valorizada a existência de uma produção dramática, mesmo que quantitativamente escassa, na qual a mulher se impõe aos homens e os atemoriza, não através de uma esmagadora beleza física que subjuga erótica e sensitivamente o varão, mas através do uso da força física, considerada um atributo masculino – no caso da Serrana – ou do proselitismo na defesa de valores éticos-sociais que subalternizam o papel da mulher, como acontece na *Casa de Bernarda Alba*. Estas obras são também, paradoxalmente, como veremos, peças dramáticas inspiradas em situações reais (*La casa de Bernarda Alba*) ou em lendas que se crê terem algum fundo de veracidade.

Publicada na *Séptima Parte das Comedias* (1617), *La Serrana de la Vera* de Lope de Vega é a primeira versão impressa da história da famosa salteadora que não dava tréguas aos homens que se atreviam a adentrar-se nas montanhas em que se encontrava encravada a localidade extremenha de Garganta la Olla. A comédia de Lope baseia-se, no entanto, numa tradição oral muito mais antiga e reproduzida num famoso romance de que se conhecem dezenas de versões. Todas elas se referem a uma mulher sedutoramente bela e detentora de um vigor físico incomum, que habitava os montes de *La Vera de Plasencia*, onde se dedicava à caça de animais e à perseguição dos homens que, imprudentemente, penetravam no território

por ela controlado. Estes eram geralmente atraídos para a caverna em que vivia e assassinados depois de uma noite de amor.

Há, evidentemente, uma relação muito íntima entre o romance da Serrana de la Vera e as serranilhas ou canções de serrana de origem medieval, anónimas ou de autor conhecido (Diego Hurtado de Mendoza, Gil Vicente, Marquês de Santillana, Góngora, entre outros) que proliferaram por toda a Península Ibérica. Se nalguns desses poemas é a beleza da serrana que atrai e põe em risco a vida dos incautos transeuntes que cruzam os caminhos da serra, na tradição derivada de Juan Ruiz, o arcipreste de Hita, que compôs a sua obra na primeira metade do século XIV, as gentis aldeãs provenientes das pastorelas provençais, são transformadas em criaturas de grande desenvoltura física e sexualmente agressivas, por vezes parodicamente grotescas, disformes, de tamanho e força descomunais, como sucede no poema “De lo que contesçió al arcipreste com una serrana, e de las figuras della”, de que transcrevo um excerto:

Sus miembros e su talla non son para callar,  
ca bien creed, que era grand yegua cavallar;  
quien con ella luchase, non se podría bien fallar;  
si ella non quisiese, non la podría aballar.

En el Apocalipsi Sant Johan Evangelista  
non vido tal figura, nin de tan mala vista;  
a grand hatu daría lucha e grand conquista;  
non sé de quál diablo es tal fantasma quista.

Avía la cabeça mucho grande sin guisa;  
cabellos *chicos e* negros, más que corneja lisa;  
ojos fondos, bermejos, poco e mal devisa;  
mayor es que de yegua la patada do pisa.

Las orejas mayores que de añal burrico;  
 el su pescueço negro, ancho, velloso, chico;  
 las narises muy gordas, luengas, de çarapico,  
 bebería en pocos días cabdal de buhón rrico.

Su boca de alana e los rrostros muy gordos;  
 dientes anchos e luengos, asnudos e moxmordos;  
 las sobreçejas anchas e más negras que tordos;  
 los que quieran casar se aquí non sean sordos.  
 (Arcipreste de Hita, 1988: 322-323)<sup>3</sup>

Apoiando-se em Francisco Márquez Villanueva, Mercedes Cobos (2005), para além desta influência dos romances e romancilhos de serranas, vislumbra na *Serrana* de Vélez de Guevara particularidades que recordam algumas possantes aldeãs cómicas do primitivo teatro peninsular, como é o caso de algumas camponesas da *Comedia Aquilana* de Torres Naharro. Melveena McKendrick (1974), por sua vez, num estudo crítico bastante amplo e sistematizado, conseguiu concentrar em seis núcleos temáticos, a que dedica capítulos específicos, os tipos de personagens mais representativos da mulher varonil no teatro espanhol do Século de Ouro: “The *bandolera*”; “The *mujer esquiva*”; “The amazon, the leader; the warrior”; “The scholar, the career woman”; “The *bella cazadora*”; “The avenger”.

Fora da poesia e da comédia, o exemplo mais famoso de mulher “fortachona” no Século de Ouro espanhol é seguramente aquela

<sup>3</sup> “La impresión general que sacamos de esta intrigante descripción de las serranas es de que se trata de mujeres que, estando más en contacto con la naturaleza silvestre, se muestran más fogosas, casi igual que esos animales que ellas cuidan, y que actúan por instinto; mujeres en las que aparece lo natural y fisiológico elemental o primario más al vivo” (Reynal, 1991: 121).

camponesa chamada Aldonza Lorenzo que a fértil imaginação de D. Quixote transformou em Dulcinea del Toboso (cf. Cobos, 2005: 1259-1260).

## 2. A SERRANA DE LA VERA

A localidade de Garganta la Olla fica encravada na serra de Tormantos, uma extensão da serra de Gredos que separa a comarca de La Vera do Vale do Jerte, a meio do caminho entre Cuacos de Yuste e Piornal, muito próximo do Mosteiro de Yuste, onde passou os seus derradeiros dias o imperador Carlos V. É entre Garganta la Olla e Piornal, uma povoação situada no cume da serra de Tormantos, que a tradição situa o território da Serrana, e onde é ainda possível visitar a sua gruta e outros presumíveis vestígios da sua passagem. No interior de Garganta la Olla, para além de testemunhos históricos autênticos e unívocos como a casa da Inquisição ou a Casa de las Muñecas, o prostíbulo a que acorriam os soldados que faziam guarda ao imperador, encontramos também a Casa de D. Pedro de Carvajal, Capitão General da Armada e Vice-Rei de Nápoles, que é vista localmente como a casa em que nasceu a Serrana, que identificam com o nome de Isabel de Carvajal. Presentemente, para além de o romance “La Serrana de la Vera” integrar o reportório de muitos grupos que se dedicam à música tradicional espanhola, o município de Garganta la Olla comemora desde 2010, na primeira semana de agosto, o dia da Serrana.

Uma das particularidades da Serrana de la Vera é o facto de ela não ter a aparência física habitual das mulheres ibéricas, distinguindo-se claramente da “gentil serrana morena” vicentina. Em quase todas as versões conhecidas, a Serrana de La Vera é apresentada como uma mulher alta e loura, de pele branca e olhos pardos, de compleição mais nórdica do que mediterrânica. A saia curta e as armas que ostentava complementavam uma indumentária de perfil amazónico que estimulava, sem dúvida, a curiosidade masculina.

Vejamos una dessas versões:

Allá en Garganta la Olla,  
 en la Vera de Plasencia,  
 salteóme una serrana,  
 blanca, rubia, ojimorena.  
 Trae el cabello trenzado  
 debajo de una montera,  
 y porque no la estorbara  
 muy corta la faldamenta.  
 Entre los montes andaba  
 de una en otra ribera,  
 con una honda en sus manos  
 y en sus hombros una flecha.  
 Tomárame por la mano  
 y me llevara a su cueva;  
 por el camino que iba  
 tantas de las cruces viera.  
 Atrevíme y preguntéle  
 qué cruces eran aquellas,  
 y me respondió diciendo  
 que de hombres que muerto hubiera.  
 Esto me responde y dice  
 como entre medio risueña:  
 “Y así haré de ti, cuitado,  
 cuando mi voluntad sea.”  
 Diome yesca y pedernal  
 para que lumbre encendiera,  
 y mientras que la encendía,  
 aliña una grande cena.  
 De perdices y conejos  
 su pretina saca llena,

y después de haber cenado  
 me dice: “Cierra la puerta.”  
 Hago como que la cierro,  
 y la dejé entreabierta:  
 desnudóse y desnudéme  
 y me hace acostar con ella.  
 Cansada de sus deleites  
 muy bien dormida se queda,  
 y en sintiéndola dormida  
 sálgame la puerta afuera.  
 Los zapatos en la mano  
 llevo porque no me sienta,  
 y poco a poco me salgo  
 y camino a la ligera.  
 Más de una legua había andado  
 sin revolver la cabeza,  
 y cuando mal me pensé  
 yo la cabeza volviera.  
 Y en esto la vi venir,  
 bramando como una fiera,  
 saltando de canto en canto,  
 brincando de peña en peña:  
 “Aguarda (me dice), aguarda,  
 espera, mancebo, espera,  
 me llevarás una carta  
 escrita para mi tierra.  
 Toma, llévala a mi padre,  
 dirásle que quedo buena.”  
 “Enviadla vos con otro,  
 o sed vos la mensajera.”  
 (Le Strange, 2013: 5-6)

Quanto à possibilidade da existência de um episódio verdadeiro que tenha inspirado o romance e as peças teatrais de que já falaremos, há uma divisão clara entre os investigadores locais e nacionais do tema. Ramón Menéndez Pidal e María Goyri, responsáveis pela primeira edição de *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de la Vera, recusaram-se a aceitar a historicidade da personagem (cf. Menéndez Pidal & Goyri, 1916: 130-131), o mesmo fazendo posteriormente Julio Caro Baroja, que escreveu que “se trata de un tema mítico que ha quedado en el folklore de una región bajo formas especiales, pero del que se pueden encontrar también vestígios en el folklore de otras partes” (Caro Baroja; 1946: 569). De forma diferente pensaram, como aponta Francisco Gutiérrez Carbajo (1998: 774), os extremenhos Vicente Barrantes ou Vicente Paredes (que escreveram na último terço do século XIX e no início do século XX), mas a questão da historicidade da Serrana já era literariamente discutida no século XVII. Efetivamente, na sua introdução a esta comédia lopiana, no volume XXV das *Obras de Lope de Vega* publicadas na Biblioteca de Autores Españoles, Menéndez Pelayo transcreve as linhas que são dedicadas a esta personagem numa obra publicada em Madrid em 1667, da autoria de Gabriel Azedo de la Iglesia e intitulada *Amenidades, floresta y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*, na qual se sustenta ser real, pelo menos, nos seus traços gerais, a história da Serrana.<sup>4</sup> Embora não divulgue

4 Gabriel Azedo apenas se afasta de Lope e Vélez de Guevara na determinação dos motivos que levaram a Serrana a refugiar-se nos montes próximos de Garganta la Olla, apontando como causa da sua ação a imposição pelos seus pais de um noivo que não lhe agradava, quando o seu coração estava já conquistado por um amor juvenil. De resto, no que respeita ao modo de vida da Serrana, a sua força e a sua crueldade com o sexo masculino, a descrição de Azedo coincide quase plenamente com o romance e os dramas que a personagem protagoniza (cf. Pelayo, 1969: 3).

o nome próprio nem o apelido dessa Serrana verdadeira, Gabriel Azedo sustenta tratar-se de uma figura bem conhecida na localidade de Garganta la Olla, dispensando-se de revelar o nome da família simplesmente “por no ser al caso” (Menéndez Pelayo, 1969: 4).



Garganta la Olla. Estátua da Serrana de la Vega  
(Fotografia do autor do artigo).

Não há qualquer espécie de dúvida quanto à anterioridade da comédia de Lope de Vega relativamente à de Luis Vélez de Guevara. A *Serrana* de Lope já figura na lista de obras incluídas na *editio princeps* de *El peregrino en su patria*, o que significa que não pode ser posterior a 1603, enquanto a obra de Vélez de Guevara, desconhecida durante séculos e publicada pela primeira vez em 1916 por Ramón Menéndez

Pidal e a sua esposa María Goyri, foi escrita em Valladolid em 1613 (cf. Menéndez Pidal & Goyri, 1916: 125-127 e 131). O manuscrito em que se baseiam as versões impressas tem a rubrica do autor e é dedicado à atriz Jusepa Vaca.

Regista-se igualmente um inesperado mas largo consenso sobre a superioridade artística do trabalho de Vélez de Guevara. Na realidade, a *Serrana de la Vera* lopesca não é considerada uma das melhores obras do “Fénix de los ingenios”, e quase poderíamos dizer que praticamente só tem merecido a atenção da crítica como complemento da análise dedicada à *Serrana* do autor de *El diablo cojuelo*.

Isso deve-se em grande parte ao facto de a comédia de Lope investir muito mais num enredo galante bastante trivial do que na psicologia da personagem, enquanto Vélez de Guevara nos apresenta um retrato perturbador e trágico de uma mulher que sente viver num corpo errado e que não sabe como lidar com isso.

### 3. DA SERRANA DE LOPE...

Partindo do princípio, óbvio, de que a *Serrana* teatral se baseia nos romances e não o contrário, podemos dizer que a comédia de Lope de Vega se afasta em muitos aspetos do modelo popular.<sup>5</sup> Desde logo, a personagem principal não é uma aldeã de Garganta la Olla, mas antes uma jovem fidalga de Plasência, que se embrenhará nos montes de La Vera para se vingar de uma suposta traição. Dentro da linha habitual da chamada comédia de capa e espada, a peça de Lope apresenta uma

5 A prova mais evidente de que Lope conhecia os romances da *Serrana de la Vera* é o facto de algumas personagens, no “Acto tercero”, incorporarem no seu discurso excertos ou adaptações desses romances. Assim começa por exemplo a narrativa do seu encontro com Leonarda, a *Serrana* lopesca, a personagem D. Juan, que acabará por ter um contributo muito positivo para o desenlace feliz da comédia: “Allá en Gargantaolalla, / de esta Vera de Plasencia, / salteóme una serrana / blanca y rubia, zarca y bella.” (Lope de Vega, 1969: 247).

intriga complicadíssima, baseada numa cadeia de equívocos que só serão desfeitos na parte final. Reposta a verdade, será ainda possível encontrar uma solução satisfatória para todas as partes.

A ação começa em Plasência. Leonarda, Estela e Teodora, que pertencem à nobreza local, estão disfarçadas de serranas que vendem, no mercado, produtos da sua terra. Estão formalmente comprometidas para um próximo casamento com três fidalgos da mesma cidade, respetivamente D. Carlos, D. García e D. Rodrigo, mas queixam-se da falsidade dos homens, incluindo dos seus familiares próximos que controlam todos os seus atos e até se julgam no direito a decidir com quem elas devem casar. Aparecem, entretanto, os seus namorados, que não as reconhecem e começam a lisonjear as supostas serranas. Apesar de rapidamente suspeitarem, devido à réplica que estas vão dando à sua bajulação, de que se trata de jovens cidadinas e não de rurais ignorantes, os três jovens acabam por trocar por simples flores joias valiosas que lhes tinham sido oferecidas pelas suas namoradas, mas entregando-as, não a quem lhas oferecera, mas a uma das suas amigas. Tarde de mais, os três fidalgos compreendem que foram provavelmente alvo de engano das próprias damas com que estão comprometidos.

A rutura da confiança de Leonarda no seu amado D. Carlos irá favorecer a insinuação lançada por Fulgencio junto de D. Luis, irmão de Leonarda, pela qual Fulgencio está desesperadamente apaixonado, de que D. Carlos tinha lançado fortes calúnias sobre os antepassados de D. Luis e que tinha substituído no seu coração Leonarda por Estela, que estava, como vimos, comprometida com D. Garcia. Seguidamente, Fulgencio procura D. Carlos e garante-lhe que D. Luis está à procura de outro pretendente para a sua irmã. Acreditando na intriga, D. Luis revela a Leonarda que D. Carlos se apaixonou por Estela, e quando as três jovens voltam a encontrar-se na casa de Leonarda são trocadas, entre esta e Estela, recíprocas

acusações de traição. Juntando-se à cena, D. García tenta desfazer o equívoco com Estela mas esta não o quer ouvir. Procura o apoio de Teodora, mas é surpreendido por D. Rodrigo que, vendo-os tão próximos, se julga também traído. No final do primeiro ato, D. Rodrigo, que abraça reconciliado a sua amada Teodora, acaba por ser espancado por D. Luis e dois dos seus criados que o confundem com D. Carlos.

No segundo ato, adensam-se as confusões por Plasência. Enquanto Leonarda, desencantada com a volubilidade do amor dos homens e com o autoritarismo do irmão, sai a cavalo para a serra de Garganta la Olla, armada para a caça e acompanhada por dois criados, murmura-se na cidade que D. Carlos já está formalmente comprometido com Estela, e D. Luis pretende reparar o agravo feito sem intenção a D. Rodrigo casando-o com a sua irmã.

Informado de tudo, Fulgencio não desarma. Procura Leonarda nas montanhas de La Vera e informa-a de que o irmão e D. Rodrigo concertaram o seu casamento com o segundo, acrescentando aleivosamente que este não deixara de amar Teodora e pretendia assassiná-la logo a seguir ao casamento. Também D. Carlos, vítima inocente destas maquinações, procura Leonarda na montanha, garantindo-lhe o seu amor e a total ausência de culpa nas acusações que lhe eram imputadas. Sem acreditar nele, a amada decide ficar para sempre na montanha, enquanto D. Carlos toma a resolução de também ele não voltar à cidade e permanecer mudo até à sua morte.

Só no terceiro ato o novelo começará a desenredar-se, prenunciando o final feliz. Mas antes disso Leonarda transforma-se numa cruel malfeitora, temida inclusivamente pelos bandoleiros mais ferozes, sendo responsável por inúmeras mortes. Uma nova personagem, D. Juan, que chega à Extremadura com o propósito de se casar com Teodora, acaba por livrar Leonarda da condenação à morte, obtendo para ela o perdão real.

É claro que as ações de Leonarda nas montanhas, onde tem de bater-se contra grupos de homens armados e saindo sempre triunfante, implicam uma destreza física vista normalmente como uma qualidade varonil. Isso é, por exemplo, indiciado num diálogo entre Estela e Teodora, que ocorre no segundo ato, no qual Estela, acreditando na intriga promovida por Fulgencio, acusa a irmã de D. Luís de amar vários homens, respondendo Teodora que Leonarda se distinguia das outras mulheres por ter “gusto y fuerzas de hombre en todo” (Lope de Vega, 1969: 219). Não deixava, apesar disso, de ser uma mulher elegante e atraente, como demonstra um outro diálogo, travado entre duas aldeãs, Lucia e Bartola, que com ela se cruzam nas montanhas de La Vera. “¡Lindo talle!”, comenta a primeira, ao que a segunda acrescenta: “¡Hermosa moza, si marimacho no fuera!” (Lope de Vega, 1969: 232). Já Fulgencio não vislumbrava na mulher pela qual se apaixonara perdidamente qualquer traço de masculinidade, ainda que a identificasse como uma nova amazona, pois, para ele, a robustez da amada só lhe aumentava o encanto feminil:

Es un poco robusta de persona,  
 pero hermosa y gentil, que más bizarra<sup>6</sup>  
 no la hay desde París a Barcelona,  
 ni desde Transilvania hasta Navarra.  
 Es una nueva Hipólita amazona;  
 juega a las armas, tira bien la barra,  
 y con el arcabuz, sin verse cómo,  
 pasa desde la vista al blanco el plomo...  
 Sube a caballo, y con las fuertes piernas

6 Note-se que, ao contrário das conotações negativas que a palavra ganhou na linguagem coloquial, tanto em espanhol como em português, “bizarra” tem obviamente aqui o sentido de garbosa e elegante.

de tal manera los talones bate,  
 que menos tú le riges y gobiernas  
 con el duro bocado y acicate.  
 Tiene obras graves y palabras tiernas  
 con que apenas hay vida que no mate;  
 para nieve, en efecto, era extremada,  
 porque es muy blanca y en extremo helada.  
 (Lope de Vega, 1969: 196)

No final da comédia, há uma completa reconciliação das damas com os seus galãs iniciais e todos os agravos são perdoados, incluindo as maquinações de Fulgencio.

#### 4. ... À VERSÃO DE VÉLEZ DE GUEVARA

É bem diferente o que acontece na *Serrana de La Vera* de Luís Vélez de Guevara, em que a protagonista é uma camponesa de Garganta la Olla, que se ocupa de tarefas habitualmente associadas ao trabalho masculino, como lavrar a terra e caçar, mas com um desempenho físico que nenhum homem conseguiria igualar. A protagonista chama-se, neste caso, Gila e é descrita como uma mulher extremamente formosa e extraordinariamente forte, qualidades que, na época, não seriam tão irreconciliáveis como hoje nos parecem, sobretudo se pensarmos que nos encontramos perante uma mulher do campo (uma vilã) e não de uma mulher da corte ou mesmo da nobreza regional, como era o caso das fidalgas disfarçadas de serranas da comédia homónima de Lope.

A primeira referência à personagem remete, de facto, para a sua força física. É feita pelo seu pai, Giraldo, “labrador viejo, rico” (Vélez de Guevara, 2000: 70), que não se sente obrigado a alojar na sua casa, a mais rica de Garganta la Olla, os soldados que servem os Reis Católico, Fernando e Isabel. Giraldo avisa o capitão

Lucas de Carvajal que não vai aceitar que este se instale em sua casa, assegurando-lhe que, embora não tenha descendentes varões que o defendam, tem uma filha que vale bem por dois filhos (cf. Vélez de Guevara, 2000: 75-76).

A descrição da força da jovem aponta sempre para um perfil varonil, mas a primeira impressão que ela provoca nunca é, como vimos, de desconformidade física, como a serrana do Arcipreste, mas sim de uma harmonia estética caprichosamente ambígua, remetendo para um ideal de beleza com ressonância da Antiguidade Clássica e particularmente da sociedade espartana, traduzida nas primeiras palavras pronunciadas por D. Lucas, quando Gila regressa da caça:

De puro admirado, callo.  
 No he visto en hombre jamás  
 tan varonil biçarría.  
 (Vélez de Guevara, 2000: 80)

Já sublinhámos que “bizarro” não tinha na época o significado de grotesco ou desconforme, remetendo, pelo contrário, para galhardia e distinção. A Serrana tinha, de resto, um modelo vivo, identificado no manuscrito da Biblioteca Nacional de Madrid, a partir do qual se fizeram as edições modernas: a bela e controversa atriz Jusepa Vaca, também conhecida como “la gallarda”, esposa do empresário teatral (*autor* na linguagem da época) Juan de Morales Medrano. Sobre a sua relação conjugal são conhecidos estos versos:

Con tanta felpa en la capa  
 y tanta cadena de oro,  
 el marido de la Vaca  
 ¿qué puede ser sino toro?  
 (*vide* Pérez-Castilla, 2010: 65)

As palavras do capitão são, de resto, antecedidas por um cântico de lavradores, que anuncia a entrada de Gilda em cena, a cavalo e em traje de caçadora (uma didascália refere que devem participar neste coro todos os atores da companhia com exceção dos que já estão no palco). Os camponeses enaltecem a beleza da protagonista e desejam-lhe um casamento feliz.

Também os Reis Católicos, que se dignam assistir às festas de Plasência, começarão por notar a beleza de Gila,

FERNANDO. ¡Qué serrana tan graciosa!

ISABEL. Y cuanto ser puede hermosa.

(Vélez de Guevara, 2000: 108),

antes de serem surpreendidos pela sua coragem e a sua força, quando a veem subjugar um touro feroz utilizando apenas as mãos:

FERNANDO. ¡Qué valerosa muger!

ISABEL. No e visto mayor valor.

(Vélez de Guevara, 2000: 109).

Pouco depois, Isabel acrescentará, falando ainda de Gila, que “Enamora / verla tan valiente y bella” (Vélez de Guevara, 2000: 110). Piedad Bolaños vislumbra na admiração recíproca de Gila pela rainha e desta pela serrana uma “paixão tácita-erótica” que o dramaturgo não se terá atrevido a desenvolver (cf. Bolaños, 2001: 40). Seja qual for a interpretação mais adequada dos elogios reciprocamente emitidos, sendo os mais reveladores veiculados em significativos apartes,<sup>7</sup> fica, na verdade, evidenciada uma profunda empatia entre

7 Há efetivamente na primeira jornada, quando se reproduzem no palco as festas de Plasência, várias expressões de Gila que testemunham a devoção que esta nutre pela rainha, significativamente traduzida por flexões do verbo “enamorar”, embora nunca audíveis

as duas mulheres, que, na perspetiva de Gila, só não teve consequências felizes porque assim não o permitiu o Céu. A chegada a Plasência de Rodrigo Girón, que traz notícias de um grave acidente equestre sofrido por D. Juan, filho dos Reis Católicos, no contexto da luta pela conquista de Granada, obriga os monarcas a abandonarem precipitadamente a cidade extremenha justamente no momento em que a rainha e a serrana iriam conhecer-se pessoalmente.<sup>8</sup> Assim se pronuncia sobre isso a Serrana, nos versos que encerram o primeiro ato da comédia:

pela esposa de Fernando. Assim, depois de ter feito fugir o mestre de armas e os “bravos” Gerónimo e Andrés, Gila, que vai detalhando num monólogo as suas qualidades físicas, muda o registo quando se apercebe da presença dos Reis Católicos no recinto, direcionando a cada um dos monarcas rasgados elogios, mas reservando para a rainha as palavras mais emotivas: “Que de vos, alta señora, a muchos días que estoy enamorada” (Vélez de Guevara, 2000: 107); logo a seguir, quando se dispõe a enfrentar apenas com as mãos um touro possante e feroz, Gila deixa transparecer que a presença de Isabel é a sua principal motivação para demonstrar toda a sua força e valentia: “Hoy he de h[az]er por serviros / una suerte, sin pedirlos / licencia, pues me ha encontrado / en el coso la ocasión, / y yo a Isabel enamoro” (Vélez de Guevara, 2000: 108).

8 Como referiram Menéndez Pidal e María Goyri, nas notas pospostas à sua edição de *La serrana de la Vera*, Vélez de Guevara não respeitou minimamente a verdade histórica no relato das causas da morte de D. Juan, único filho varão dos reis católicos e por isso destinado a suceder-lhes no trono dos reinos de Castela e Aragão (este príncipe, de saúde débil, faleceu em Salamanca em 1497, seis meses depois de contrair matrimónio com a arquiduquesa Margarida de Áustria e vários anos após a conquista de Granada). Na verdade, neste breve episódio da comédia, são vários os anacronismos cometidos pelo autor e denunciados pelos seus primeiros editores (cf. Menéndez Pidal & Goyri, 1916: 158-159 e 170). Um dos mais graves é a confusão que Vélez de Guevara estabelece “entre las circunstancias que concurrieron en la muerte del hijo de los Reyes Católicos y en la de su yerno, el príncipe D. Alfonso de Portugal, casado con D.<sup>a</sup> Isabel, hermana del príncipe D. Juan. Ambas muertes prematuras, ocurridas con poca diferencia de tiempo en los años 1491 y 1497, afectaron profundamente a España en la misma sucesión al trono, y se comprende que se confundiesen pronto en la memoria popular” (Menéndez Pidal & Goyri, 1916: 158-159).

Con esto estorbó el zielo que no fuera  
dichosa la serrana de la Vera.  
(Vélez de Guevara, 2000: 115)

Gila é, no entanto, uma personagem bastante complexa quanto à sua natureza e ao significado das suas ações, já que se por um lado assume sentir-se um homem, apesar de vestir traje de mulher,<sup>9</sup> e aprova a observação da sua prima Madalena que considera que a natureza errou quando não a fez varão, por outro lado aceita ser cortejada e deixa-se enganar pela promessa de casamento de D. Lucas, vingando com extrema e injustificada violência o ultraje recebido.

Depois de perdida a honra, de acordo com os padrões morais da época, Gila parte para as montanhas, jurando não voltar antes de se vingar de D. Lucas, e prometendo matar, até ao momento do desagravo, todos os homens com quem se cruzasse. Apenas perdoará a vida ao rei, porque é o rei,<sup>10</sup> enquanto o gracioso, Mingo, conterrâneo,

9 É isso que diz ao capitão D. Lucas (“Si imagináis / que lo soy [mujer], os engañáis, / que soy muy hombre”; Vélez de Guevara, 2000: 83) e ao mestre de armas com o qual se exercita e que humilha nas festas de Plasência (“Muger soy solo en la saya”; Vélez de Guevara, 2000: 102). É isso igualmente que sustenta, dirigindo-se, no segundo ato, ao seu pai, quando, num primeiro momento, rejeita o casamento que D. Lucas aleivosamente lhe propõe: “Hasta agora / me imaginaba, padre, por las cosas / que yo me he visto h[az]er, hombre y muy hombre, / y agora echo de ver, pues que me tratas / casamiento con este caballero, / que soy muger, que para tanto daño / ha sido mi desdicha el desengaño. / No me quiero casar, padre, que creo / que mientras no me caso que soy hombre” (Vélez de Guevara, 2000: 136-136).

10 Como é sabido, o teatro espanhol do Século de Ouro constitui uma das mais importantes trincheiras em que assenta a defesa do absolutismo régio. Salvo exceções geralmente associadas a monarcas lendários ou pertencentes a reinos distantes, e que por isso não desestabilizam ideologicamente a monarquia espanhola, os atos e ordens régios, mesmo quando injustos, são no teatro escrupulosamente respeitados pelos seus súbditos, porque, como é referido numa das comédias lopianas do “poder injusto”, *El duque de Viseo*, em que

amigo e apaixonado da Serrana (mas nem por isso imune à violência homicida da filha de Giraldo), apenas consegue escapar a uma morte anunciada porque esta o deixa amarrado a uma árvore enquanto vai averiguar a quem pertencem as vozes humanas que estão a invadir o seu território. Mingo acaba por ser desamarrado pelo rei, que consegue igualmente impedir que o Mestre de Calatrava, D. Rodrigo Girón, se junte ao contingente de dois mil homens a que a Serrana tirara a vida. Quando esta é, por fim, capturada, há um reconhecimento unânime de que tem de ser castigada com a morte.

Na verdade, creio não ser desajustado considerar que o autor desta segunda *Serrana* dramaturgicamente procura tornar verosímil e exemplar o que em Lope é meramente convencional, traçando um perfil de mulher varonil, que a sociedade não desconhecia, e que no final da tragédia é visto como um desafio às leis de Deus e da natureza. De qualquer modo, a atitude do autor face à sua personagem é bastante ambígua. A associação da sua força à sua beleza é enaltecida pelo pai de Gila, mas também pelos Reis Católicos e por outras personagens. A proteção que devota às outras mulheres e a atração que a personagem guevariana sente pelo sexo feminino podem ser interpretadas como manifestações de lesbianismo, mas também simplesmente como um episódio histórico-lendário da luta contra a marginalização e opressão da mulher.

Só no final da tragédia sentimos que se passa da tentativa de compreender a personalidade de Gila à crítica do seu comportamento e à responsabilização do pai por uma educação excessivamente permissiva, que não matou à nascença o processo de masculinização da personagem. É a própria Gila que aponta os erros cometidos

não está em causa um rei espanhol, mas ainda assim um rei *hispanico*, o português D. João II, “cualquiera que el Rey sea, / al fin representa a Dios” (Lope de Vega, 1966: 36).

pelo pai, alertando para os perigos de uma educação liberal, quando este se aproxima dela e a filha começa a morder-lhe violentamente a orelha:

GIRALDO. ¿La orexa, ingrata, me arrancas  
con los dientes?

GILA. Padre, sí,

Que esto mereze quien pasa  
por las libertades todas  
de los hijos. Si tú usaras  
rigor conmigo al principio  
de mi inclinación gallarda,  
yo no llegara a este extremo:  
escarmienten en tus canas  
y en mí los que tienen hijos.

GIRALDO. Confieso que es justa paga  
A mi descuido.

(Vélez de Guevara, 2000: 202-203)

A fala final da Serrana tem, assim, de ser relacionada com as palavras iniciais do seu progenitor, nas quais revela um exagerado orgulho pelo comportamento desviante da filha relativamente aos códigos sociais e morais instituídos, sem se aperceber que, de acordo com esses padrões ético-sociais, que o próprio teatro ajudava a fixar e difundir, a conduta e o perfil físico varonil de Gilda constituíam um atropelo às leis da natureza e, conseqüentemente, à ordem divina.

É claro que se olharmos para as duas comédias da Serrana a partir de uma outra ótica, a do empresário que tem de potenciar o lucro do seu espetáculo, não conseguimos ignorar as recomendações de Lope de Vega em *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, quando adverte que o uso do traje varonil pelas mulheres costuma agradar

ao público.<sup>11</sup> Tenhamos em conta que, sobretudo nos meios urbanos, a indumentária feminina do século XVII não permitia deduzir convincentemente como seria o corpo que cobria. Isso ajuda sem dúvida a explicar o êxito dos espetáculos teatrais em que a mulher se vestia como um homem ou, como no caso de algumas comédias dedicadas ao bandoleirismo ou a formas variadas de belicismo feminino, usava saias substancialmente mais curtas do que o decoro e as normas sociais recomendavam.

##### 5. LA CASA DE BERNARDA ALBA

Apesar de partir de uma situação dramática completamente distinta daquela que é tematizada nos dramas da Serrana, *La casa de Bernarda Alba* coloca igualmente em cena mulheres fortes e uma especialmente dominadora, ao mesmo tempo que questiona alguns estereótipos bastante arraigados a propósito da estrutura patriarcal da sociedade europeia e ibérica.

*La casa de Bernarda Alba* foi a última peça de teatro concluída por Federico García Lorca. O manuscrito tem como data final o dia 19 de junho de 1936 e sabe-se que foi lido em diversas tertúlias de amigos nos últimos dias de junho e nos primeiros de julho do mesmo ano. A última leitura teve lugar em 12 de julho de 1936, pouco antes de o poeta abandonar Madrid, dirigindo-se para Granada, onde encontraria a morte (cf. Gibson, 2006: 644, 651-652 e 654).

Sabe-se que, embora os factos dramatizados não sejam reais, eles cruzam referências associadas à memória juvenil do escritor e à terra onde decorreu uma parte da sua infância e também da adolescência (neste caso durante as férias escolares de Federico), então chamada

11 “Las damas no desdigan de su nombre, / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho” (Lope de Vega, 2009: 146).

Asquerosa e hoje conhecida como Valderrubio, localizada na *Vega* de Granada, onde o seu pai, Federico García Rodríguez, era um dos principais proprietários. Mais real do que os próprios factos era, de acordo com diversos testemunhos, a personagem que inspirou Bernarda Alba, Francisca (Frasquita) Alba Sierra, que vivia paredes-meias com uma prima de Federico, Mercedes Delgado García. Em *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca* (2006: 644-646) e *En Granada, su Granada* (1997: 143-144), Ian Gibson dedica algumas páginas à identificação das figuras reais que terão inspirado as principais personagens da obra, nem todas diretamente relacionadas com o clã Alba, como é o caso de María Josefa, que o historiador hispano-irlandês relaciona com uma velha familiar dos García, residente em Fuente Vaqueros, a terra natal de García Lorca. Também o episódio em que Adela exhibe às galinhas o seu vestido verde terá sido inspirado num acontecimento real, ocorrido com uma prima de Lorca, Clotilde, e não com qualquer das filhas de Frasquita. Ainda mais detalhada é a informação proporcionada por Miguel Caballero e Pilar Góngora Ayala, na obra intitulada *Historia de una familia: La verdad sobre el asesinato de García Lorca* (2007: 231-236), embora a sua perspectiva de historiadores e não de críticos literários conexione exageradamente a relação entre a realidade conhecida pelo escritor e a transposição para o texto dramático do resultado do estudo dos perfis psicológicos e da observação dos comportamentos das pessoas reais que o circundam. Não se trata apenas, ao contrário do que escrevem Caballero e Góngora Ayala (2007: 231), de *exagerar e retorcer* os factos, mas de criar uma nova realidade que tem de ser lida e interpretada exclusivamente à luz da lógica que decorre do texto dramático. Não parece, portanto, correto que se estabeleça uma associação mecânica e linear entre Francisca e Bernarda Alba.

Recordemos sumariamente que o enredo da peça se centra na relação entre Bernarda Alba e as suas cinco filhas, que aquela sub-

mete a uma brutal reclusão, agravada pela morte do pai, Antonio María Benavides, na sequência da qual é imposto a toda a família um luto de oito anos, durante os quais nem o vento da rua poderá entrar em casa. O autoritarismo de Bernarda não é apenas resultado de um perfil humano excessivamente conservador e moralista, assumindo, pelo contrário, diversas facetas. É verdade que, ficando viúva, ela tem de assumir ao mesmo tempo o papel de mãe e de pai (de filhas adultas, no entanto) e de cumprir aquilo que a sociedade dela exige: o luto (exagerado) que impõe corresponde ao que a obrigaram também a ela a guardar quando morreram o seu pai e o seu avô. Quanto a esse aspeto, ela assume-se como continuadora e zeladora de uma tradição social que não admite desvios. Mas isso não significa que tenha passado a desempenhar um papel masculino (como indiciavam certas montagens da obra em que os encenadores optaram por colocar no palco um homem para desempenhar o papel de Bernarda). Na intimidade da casa, na verdade, nem sempre as coisas correspondem àquilo que a sociedade determina, e aquela casa sempre foi *a casa de Bernarda Alba*. Ao contrário do que é convencionalmente expectável, era o marido que as filhas procuravam quando se sentiam oprimidas pela mãe e era ela efetivamente que impunha a lei em casa, simbolizada no bastão que ostenta e que chega a utilizar para ameaçar e castigar as filhas, como faz por exemplo com Angustias, apesar dos 39 anos da filha, punindo-a pela ousadia de ter lançado os olhos para Pepe el Romano durante a missa que antecedeu o funeral de Antonio María. Ainda decorria a cerimónia fúnebre e já a Poncia classificava Bernarda de “tirana de todos los que la rodean” (García Lorca, 2005: 141), e, quanto à hierarquia dos poderes reais no contexto familiar enquanto o marido foi vivo, não são menos reveladoras as palavras dirigidas por Poncia à Criada: “Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido” (García Lorca, 2005: 142).

Mas Bernarda não é a única mulher forte do drama lorquiano, sendo forçada, ao longo da ação dramática, a confrontar-se com outras personagens femininas igualmente dinâmicas e convictas das suas razões, ainda que numa situação de desigualdade relativa. Ao contrário do que o nome indicia, ao remeter simbolicamente para Pôncio Pilatos, a Poncia irá revelar uma personalidade manipuladora, do tipo de quem atira a pedra e esconde a mão, contribuindo para excitar sexualmente as filhas da patroa, por exemplo quando lhes conta como foi o início do seu namoro com Evaristo el Colorín (assim apodado por se dedicar à criação de pintassilgos), ao mesmo tempo que se lamuria e carpe – reprovando os comportamentos eróticos das filhas de Bernarda – por não querer *mancharse* “de vieja” (García Lorca, 2005: 206). Na mesma cena em que a Poncia conta pormenores sobre o começo do namoro com Evaristo, é revelado ao espectador algo que as filhas de Bernarda já conheciam: a superioridade atlética da Poncia sobre o falecido marido, que reconhece ter agredido “algunas veces” e castigado de diversas formas sem necessitar para isso de contextos muito complicados: “Yo tengo la escuela de tu madre. Un día me dijo no sé qué cosa y le maté todos los colorines con la mano del almirez” (García Lorca, 2005: 199).

Quanto a Adela, apesar de ser a mais nova das irmãs, ou exatamente por isso, é aquela que mais resiste à tirania materna. Uma resistência passiva num primeiro momento, traduzida no leque colorido que usa no dia do enterro ou no vestido verde que estreia mostrando-o às galinhas, mas que evolui para uma rebeldia ativa quando a atração erótica por Pepe se torna incontrolável.<sup>12</sup> Nesse novo contexto,

12 São estas as palavras que dirige à Poncia, quando esta lhe recomenda que se afaste de Pepe el Romano, deixando que se consuma o matrimónio do jovem com Angustias: “No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca” (García Lorca, 2005: 206).

Adela não hesita em arrancar das mãos da mãe e quebrar o bastão que simbolizava a autoridade e o autoritarismo de Bernarda. As suas palavras são eloquentes (quando afirma que nela não manda senão Pepe),<sup>13</sup> mas não creio que possam ser interpretadas literalmente ou que traduzam uma efetivava submissão de uma personagem indómita a uma pessoa / personagem apenas mencionada no texto, não figurando sequer entre as “personae” do drama lorquiano.

Alguns importantes biógrafos de García Lorca e historiadores da Guerra Civil espanhola têm encarado as circunstâncias que rodearam a captura e a morte de García Lorca como um episódio da luta pelo poder entre a Falange granadina e outros setores da extrema direita que operavam na mesma cidade. Eduardo Molina Fajardo reuniu em *Los últimos días de García Lorca*, um livro póstumo originariamente publicado em Barcelona, em 1983, pela Plaza & Janés, um extenso conjunto de documentos relevantes e de entrevistas com protagonistas dos acontecimentos que enlutaram Granada nos primeiros meses deste sangrento conflito fratricida. As figuras centrais da maquinação de que resultou o assassinato do autor de *Yerma* e *Bodas de sangre* estão desde há muito identificadas por Ian Gibson, autor de várias obras sobre o tema, entre as quais *El hombre que delató a García Lorca. Ramón Ruiz Alonso y el asesinato de García Lorca*. Como é sabido, para além de considerar Ruiz Alonso o principal responsável pela detenção do poeta, Gibson não tem qualquer dúvida quanto ao nome do culpado da sua execução: o comandante José Valdés Guzmán, experiente militar que assumiu o posto de Governador Civil de Granada na sequência da rebelião militar contra a República. No já mencionado livro de Miguel Caballero e Pilar Góngora Ayala, é destramente

13 “¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA *arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!” (García Lorca, 2005: 275).

desenvolvida a ideia de que as desavenças entre famílias de terratenentes da *Vega* granadina, sobretudo entre os Roldán e os García Rodríguez, também aparentados entre si, podem ter contribuído para o assassinato de Federico, pois entre os seus perseguidores, captores ou presumíveis assassinos figuram personagens indelevelmente associadas à família Roldán: Horacio e Miguel Roldán Quesada, naturais de Asquerosa e filhos de Alejandro Roldán Benavides – rival nos negócios e adversário político do pai de García Lorca –, estiveram na Huerta de San Vicente<sup>14</sup> e insultaram o poeta; o advogado Juan Luis Trescastro, também com ligações familiares à *Vega* (Santa Fe), amigo e correligionário dos Roldán e casado com uma parente afastada de Federico García Rodríguez (Amanda Rosales Rosales, falecida em 1934; cf. Caballero & Góngora Ayala, 2007: 304), teve uma participação muito ativa na detenção de Federico e chegou a ufanar-se de lhe ter metido “dos tiros en el culo por maricón” (cf. Gibson, 2019: 228-229). Menos convincente é a tese, também aí acolhida, e encarada positivamente por Ian Gibson, que sustenta que a escrita e revelação pública de *La casa de Bernarda Alba* pode ter igualmente contribuído para o desfecho trágico dadas as relações de parentesco existentes entre os Alba e os Roldán (cf. Caballero & Góngora Ayala, 2007: 232-236; Gibson, 2016: 134-139).

Na verdade, Frasquita Alba e o seu segundo marido, Alejandro Rodríguez Capilla – ela falecida em 1924, ele em 1925 –, eram também pessoas próximas de Federico García Rodríguez, que lhes emprestou quinze mil pesetas numa altura de maior aperto (cf. Caballero & Góngora Ayala, 2007: 167-168); e não é nada seguro que García Lorca pretendesse expor com o seu drama alguma espécie de

14 Casa de veraneio da família de García Lorca, então localizada nos arredores de Granada e hoje integrada na malha urbana da cidade.

ressentimento relativamente aos seus antigos vizinhos. De qualquer modo, independentemente da boa ou má relação existente entre as duas famílias, só a partir da publicação da obra é que a família Alba pôde tomar conhecimento do que nela se dizia, e, nesse momento, não há dúvida que se sentiu retratada e traída, por falta de formação para poder entender o que separa a ficção literária da realidade. Efetivamente, em 1985, um repórter do jornal *El País* encontrou-se em Lérida, com duas descendentes dos Alba, que se haviam estabelecido como comerciantes nessa cidade catalã, Consuelo y Anita, respetivamente neta e bisneta de Frasquita, que se queixaram amargamente das deturpações do dramaturgo e até ameaçaram reclamar judicialmente os direitos de autor cobrados pela família de Lorca. Vejamos os erros que atribuíam ao autor de *La casa de Bernarda Alba*:

Mi padre, José Benavides, aparece citado en la obra como Pepe el Romano cuando en realidad le llamaban Pepe el de la Roma, y mi madre, Consuelo, es la hija llamada Martirio. La hija de Bernarda Alba que en la obra se suicida, Amelia, fue la primera esposa de mi padre, y en realidad murió de parto”, manifestó ayer. Consuelo Benavides insistió: “Nos proponemos reclamar los derechos de autor por abuso de confianza, reproducción de escenas que pertenecen a mi familia y difusión de la intimidad. (Echaz, 1985)

Percebe-se perfeitamente quão perto e quão longe Federico ficou do seu modelo vivo. Já no que respeita ao espaço cénico, permito-me considerar que a casa de Bernarda Alba tem muito menos que ver com a casa de Frasquita (hoje convertida em Casa Museu Bernarda Alba, depois de um longo conflito com os herdeiros, que se recusavam a vendê-la para esse fim) do que com a própria casa dos pais de Federico em Asquerosa, muito mais senhorial que a primeira e mais próxima da que se descreve na obra, nomeadamente no que respeita

ao pátio em que decorre a ação oculta do “Acto primero”, espaçoso e com portão direto para a rua (não estou certo que seja o mesmo que serve de cenário ao “Acto terceiro”), à disposição do estábulo (do outro lado do pátio, frente às traseiras da casa) ou mesmo ao poço (que se encontra encostado à parede, no pátio da casa dos Alba). Outra referência hipotética e credível que pode ter servido de modelo à casa de Bernarda Alba, sobretudo quanto à configuração do pátio interior, é a casa natal do poeta, em Fuente Vaqueros.

Como se sabe, no manuscrito do drama, logo após a listagem das *Personas*, García Lorca escreveu que os três atos que o constituíam tinham “la intención de un documental fotográfico” (García Lorca, 2005: 139). Isso não significa, evidentemente, que quisesse transpor rigorosa e objetivamente para o teatro a vida concreta de uma família real, mas antes indicia que o poeta, à boa maneira realista, pretendia criar uma situação que lhe permitisse realizar uma experiência social. Na fórmula que adota para expressar o seu propósito de produzir um “documental fotográfico”, trai-o justamente o vocábulo “intención”, que remete para uma deliberação subjetiva, a de transmitir, através de um caso exemplar, a perspectiva do autor sobre o drama de muitas mulheres espanholas (o subtítulo da obra é justamente “Drama de mujeres en los pueblos de España”), sobretudo nos casos em que à opressão social própria de uma sociedade patriarcal e conservadora se juntava uma não menos castradora tirania familiar.

No modelo social que se expõe no primeiro ato, o mundo dos homens e o mundo das mulheres estão quase completamente separados. Depois do funeral, as mulheres entram em casa de Bernarda, que coincide com o espaço exposto no palco, enquanto os homens se reúnem no pátio, completamente fora do olhar dos espectadores. Uma porta que liga a sala de estar em que decorre o primeiro ato ao pátio é o único elo de ligação entre estes dois mundos. Bernarda ordena à Poncia que lhes sirva uma limonada (ela, no entanto, já se

antecipara à patroa, conhecendo os costumes da aldeia), mas deixa muito claro que não quer vê-los dentro de casa: “Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aqui” (García Lorca, 2005: 150). E enquanto as mulheres rezam uma última oração pela alma de Antonio María Benavides, estes colocam num saco algum dinheiro “para responsos” (García Lorca, 2005: 154), sendo premiados com um copo de aguardente que a dona da casa ordena uma vez mais à Poncia que lhes sirva.

É perfeitamente evidente que na sociedade dramatizada por García Lorca o estatuto das mulheres é visivelmente inferior ao dos homens. Estes gozam de uma liberdade de movimentos e de comportamentos que não são minimamente admissíveis nas mulheres. Aqueles dominam as ruas e podem assistir ou mesmo participar em episódios tão excitantes como o de Paca la Roseta, que os rapazes levam para o olival, divertindo-se com ela durante toda a noite; já às mulheres se exige um comportamento discreto e virtuoso, sobretudo na igreja (um dos poucos lugares públicos que podem frequentar sem restrições), onde não “deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas” (García Lorca, 2005: 151). Ao ser confrontada com a obrigatoriedade de um longo luto na sequência da morte do seu pai, Magdalena afirma que preferia transportar sacos para o moinho. “Eso tiene ser mulher” (García Lorca, 2005: 157), é a resposta seca de Bernarda, que não fica sem réplica da mesma filha: “Malditas sean las mujeres” (García Lorca, 2005: 158).

Mas na intimidade do lar, na microssociedade constituída pela núcleo familiar mais restrito, como vimos, nem sempre as hierarquias de mando obedecem às regras estabelecidas na macrossociedade, e há um outro elemento hierárquico que tem de ser valorizado e que o é efetivamente na ação dramática de *La casa de Bernarda Alba*: a estratificação social. Fica claro desde logo que Bernarda não tem qualquer receio dos homens da aldeia, que trata depreciativamente,

como seres socialmente inferiores. Contudo, a imagem do varão que transmite para as suas filhas é a de que são monstros sempre dispostos a destroçar as mulheres, provocando nelas um temor ao sexo oposto que contribui para aumentar o seu domínio doméstico sobre elas. É Bernarda que lhes conta a terrível história do pai de Adelaida, que terá morto em Cuba o marido da mulher que desejava, para se poder casar com ela. Pouco depois abandoná-la-ia, para se juntar a outra, que tinha uma filha, de que viria a abusar e com a qual se casaria depois de matar, enlouquecendo-a, a sua segunda mulher. Dessa relação nascera Adelaida. Martirio crê que a volubilidade e arbitrariedade dos homens são as responsáveis por ter sido rejeitada por Enrique Humanes, pelo qual esperara toda uma noite, em camisa de dormir, depois de ter sido avisada pela filha do ganhão de Enrique que o rapaz iria ter com ela naquela noite. Não chegará a saber, mas o espectador ou o leitor sim, que foi Bernarda que proibiu Enrique de se encontrar com a sua filha.

## 6. CONCLUSÃO

Poderemos considerar Bernarda Alba uma personagem da estirpe das serranas e particularmente da Serrana de la Vera? Creio que a resposta terá de ser pelo menos parcialmente positiva. Em ambos os casos nos encontramos face a mulheres que desafiaram alguns clichês sociais e se sobrepuseram aos homens, embora com resultados distintos: enquanto Leonarda e Gila, depois de espalharem o terror entre as hostes masculinas, acabam vencidas (e no caso da segunda condenada à morte), Bernarda sai vitoriosa, apesar de perder no trajeto para a vitória a sua filha mais nova. Porquê? Porque seguiu a estratégia de simular um pleno alinhamento com as convenções da sociedade patriarcal para, no fundo, impor os seus próprios valores ainda mais castradores do que os do patriarcado. Já foi referido que, ludibriados pelo engenho da personagem, cujo comportamento tem

sido tradicionalmente interpretado como varonil, alguns encenadores da obra entregaram a intérpretes masculinos o papel de Bernarda Alba. Não creio, no entanto, que essa tenha sido ou seja uma boa opção, porque Bernarda é evidentemente uma mulher e as suas ações nunca a afastam do padrão de conduta feminino, mesmo quando impõe à sua prole um modelo de comportamento que subalterniza o papel da mulher na sociedade, mas que lhe confere a ela um poder quase absoluto sobre as suas cinco filhas, a sua mãe María Josefa e as criadas da casa. Se o seu domínio se ampliou com a morte do marido, não é por ter herdado deste a severidade inerente ao líder varonil do clã familiar, mas apenas porque deixou de ter de repartir qualquer migalha do seu poder. A própria Bernarda explicita com muita clareza quem era, enquanto viveram juntos ela e o marido, o elemento dominante do casal, quando impõe à família o luto de oito anos na sequência da morte do marido: “Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (García Lorca, 2005: 158).

Também vimos, através do modo como os homens são desdenhados e subalternizados no dia do funeral, que Bernarda não os temia nem se sentia inferior a eles, muito pelo contrário, pois se ufanava de ser detentora de um estatuto social mais elevado do que o de qualquer outro residente na aldeia. Como a desigualdade de condição social se avantajava claramente a qualquer diferença de género, o âmbito territorial da sua tirania acabava por se estender das suas filhas aos verdadeiros ou hipotéticos pretendentes a casarem-se com elas. Se as filhas eram cinco, apenas um varão das redondezas reunia as condições por ela exigidas para permitir o conúbio: Pepe el Romano. Quando a Poncia revela a Bernarda a sua estranheza por nenhuma das filhas da patroa ter tido até aquele momento namorado, a resposta da matriarca é elucidativa: “No hay en cien leguas a la

redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?” (García Lorca, 2005: 165).

Por fim, quando o próprio Pepe a dececiona, adotando uma conduta biológica e psicologicamente compreensível, mas socialmente, condenável à luz da sua restritiva interpretação dos deveres sociais, Bernarda Alba não hesita em pegar numa espingarda para o afugentar definitivamente da casa onde a única lei aplicável era a sua. Nunca se saberá, porque a natureza ficcional da obra não permite sabê-lo, se fálhou o tiro ou se, simplesmente, nunca quis acertar no noivo de *Angustias*. Na verdade, o seu ambíguo papel de matriarca numa sociedade estruturalmente patriarcal, permite-lhe recorrer ao estatuto que a cada momento lhe pareça ser o mais adequado e proveitoso, e neste caso convém-lhe desculpar-se com a inabilidade das mulheres no uso das armas de fogo, evitando passar de paladina do cumprimento da lei e da ordem social para o lado da marginalidade, no qual se colocaram as protagonistas das obras aqui estudadas de Lope e Vélez de Guevara: “No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar” (García Lorca, 2005: 277). Mas se Bernarda, Gila e Leonarda têm em comum um improvável triunfo (mesmo que efémero) numa sociedade patriarcal e opressora, estruturada para restringir brutalmente a liberdade e os direitos cívicos da mulher, a personagem de García Lorca nunca renega a sua condição feminina, conseguindo alicerçar na própria pedagogia católica e tradicionalista dominante a base de um poder muito mais duradouro do que o das Serranas. No drama lorquiano é uma outra personagem que se sente castrada pelas convenções sociais, não suportando a frustração do seu desejo e não aceitando como sua a casa de Bernarda Alba. Adela liberta-se da opressão social e da tirania familiar, sacrificando a sua própria vida.

## REFERÊNCIAS

- ARCIPRESTE DE HITA (1988). *Libro de Buen Amor*. Ed. G.B. Gybbon-Monypenny. Madrid: Castalia.
- BOLAÑOS, Piedad (2001). “Introducción biográfica y crítica”. In Luis Vélez de Guevara. *La serrana de la Vera*. Madrid: Castalia. 9-73.
- CABALLERO PÉREZ, Miguel e M.<sup>a</sup> Pilar GÓNGORA AYALA (2007). *Historia de una familia: la verdad sobre el asesinato de García Lorca*. Madrid: Ibersaf.
- CARO BAROJA (1946). “¿Es de origen mítico la ‘leyenda’ de la Serrana de la Vera?”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Vol. II: 568-572.
- COBOS, Mercedes (2005). “La ‘Ínsula’ de Gila. Notas sobre la génesis literaria de la protagonista de *La serrana de la Vera* de Luis Vélez”, in Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla. 1255-1265. URL: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-insula-de-gila-notas-sobre-la-genesis-literaria-de-la-protagonista-de-la-serrana-de-la-vera-de-luis-velez>. (consultado em 24/10/2019).
- ECHAUZ, Pau (1985). “Una nieta de Francisca Alba se querrela contra los herederos de García Lorca”. *El País*. 22 de novembro. URL: [https://elpais.com/diario/1985/11/22/cultura/501462009\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/11/22/cultura/501462009_850215.html). (consultado em 08/10/2019).
- GARCÍA LORCA, Federico (2005). *La casa de Bernarda Alba*. Ed. M.<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos. Madrid: Cátedra.
- GIBSON, Ian (1997). *En Granada, su Granada... Guía de la Granada de Federico García Lorca*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- GIBSON, Ian (2006). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: DeBolsillo.
- GIBSON, Ian (2016). *El hombre que delató a García Lorca. Ramón Ruíz Alonso y el asesinato de García Lorca*. Barcelona: DeBolsillo.
- GIBSON, Ian (2019). *El asesinato de García Lorca*. Barcelona: B de Bolsillo.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1998). “La pervivencia del mito de La serrana de la Vera”. In: María Cruz García de Enterría e Alicia Cordón Mesa (orgs.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996). Vol. I. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. 771-786.
- LE STRANGE, G. (ed.) (2013). *Spanish Ballads*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOPE DE VEGA (1966). *El duque de Viseo*. Ed. F. Ruiz Ramón. Madrid: Alianza.
- LOPE DE VEGA (1969). *La Serrana de la Vera*, in *Obras de Lope de Vega* (Vol. XXV: *Crónicas y leyendas dramáticas de España*). Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas.
- LOPE DE VEGA (2009). *Arte nuevo de hacer comedias*. 2.<sup>a</sup> ed. Ed. Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- MCKENDRICK, Melveena (1974). *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the “mujer varonil”*. London: Cambridge University Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1969). “Observaciones preliminares”. In Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega* (Vol. XXV: *Crónicas y leyendas dramáticas de España*). Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid: Atlas. 3-181.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón y GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María (1916). “Observaciones e notas”. *Teatro antiguo español*. Vol. I: *La Serrana de la Vera*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- MOLINA FAJARDO, Eduardo (2011). *Los últimos días de García Lorca*. Córdoba: Almuzara.
- PÉREZ-CASTILLA, Javier (2010). “Rostro y rastro literario de Madrid”. *Revista Cálamo FASPE*, 56: 56-66.
- REYNAL, Vicente (1991). *Las mujeres del arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*. Barcelona: Puvill.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2001). *La serrana de la Vera*. 4.<sup>a</sup> ed. Ed. Enrique Rodríguez Cepeda. Madrid: Cátedra.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2001). *La serrana de la Vera*. Ed. Piedad Bolaños. Madrid: Castalia.

(Página deixada propositadamente em branco)

# JOÃO-MARIA VILANOVA: O DESEJO DE SER INTELLECTUAL ANGOLANO, O NÃO-FINGIMENTO E A IDENTIDADE\*

JOÃO-MARIA VILANOVA: THE DESIRE TO BE AN ANGOLAN INTELLECTUAL WITH AN IDENTITY WITHOUT FALSE PRETENCE

*José Luís Pires Laranjeira*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

(Para Carlos Reis, por tudo, sem mais)

*A experiência do duplo representaria em si uma “regressão tópica” ao momento psíquico pré-especular do não-separado. Uma espacialização ilusória de um dentro que normalmente permanece selado pelo recalque estruturante, que representa o fechamento que separa si mesmo do outro (Giovanna Bartucci)*

## RESUMO

João-Maria Vilanova é o pseudónimo de um escritor angolano que nasceu em Portugal e assumiu o anonimato até ao seu suicídio, por entender que a receção dos textos não devia ser influenciada pela biografia. Escreveu poemas sobre a luta de libertação nacional, alguns em kimbundu, e pequenos contos sobre violência e sofrimento. Abandonou Angola antes da independência e faleceu em 2005, em Gaia.

*Palavras-chave:* João-Maria Vilanova; escritor angolano; cidadão português; anonimato total

\* Texto de abertura do colóquio sobre João-Maria Vilanova, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2010.

## ABSTRACT

João-Maria Vilanova is a pseudonym for an Angolan writer who was born in Portugal but wanted to remain anonymous until his suicide so that the reception of his texts would not be influenced by his biography. João-Maria Vilanova wrote poems about the struggle for national liberation, some of them in Kimbundu, and short stories about colonial violence and suffering. He abandoned Angola before the independence of 1975 and committed suicide in 2005, in Vila Nova de Gaia.

*Keywords:* João-Maria Vilanova; Angolan writer; Portuguese citizen; total anonymity

João Guilherme de Freitas nasceu em 1933, na Madeira, e suicidou-se em 2005, em Vila Nova de Gaia. Profissionalmente, foi magistrado em Angola, tendo estudado Direito em Coimbra, na década de 60. Tinha capacidade para desenhar e pintar e chegou a expor em Coimbra e no Funchal, nessa mesma década. A sua esposa, Nídia, define-o como um espírito intelectual de enorme voracidade e um perfeccionista, com uma necessidade permanente de falar, escrever e ler, de interpretar o mundo e comunicar. Provisoriamente, podemos imaginá-lo como um obsessivo-compulsivo, inquieto, angustiado com os descalabros do mundo, meticuloso na apreciação poliédrica dos assuntos. Olhando para a obra publicada (neste momento, são oito livros, havendo ainda um longo poema inédito), ressalta a metódica organização dos materiais da escrita, o rigor, a exímia composição formal, a concretude social, histórica e económica, a sintaxe fluente, mesmo quando o texto se arrisca no experimentalismo, e a ausência de sentimentalismo piegas ou de retórica empolada, característicos de muitas poéticas da dita lusofonia e de várias partes do mundo.

A interrogação maior parece ser: por que Vilanova/João de Freitas quis manter tão ciosamente o seu anonimato sob um pseudónimo maior? **Se fosse negro, tivesse nascido em Angola e lá permanecesse depois da independência**, tomaria tal atitude?

O uso do pseudónimo principal e dos pseudónimos secundários de João de Freitas conduz-nos à referência breve de três outros escritores que usaram pseudónimos – eventualmente, heterónimos –, no sentido da criação de *personae*, senão com biografias fictícias, pelo menos com discursos literários suficientemente diferenciados para parecerem escritores *outros*: o português António Quadros/João Pedro Grabato Dias/Frei Ioannes Garabatus/Mutimati Barnabé João; os cabo-verdianos João Varela/João Vário/Timóteo Tio Tiofe e José Luís Hoppfer C. Almada/Alma Dofer/N'Zé Di Sant'Y Águ, o primeiro e o terceiro tendo usado outros, além destes referenciados. Alguns pseudónimos dele terão sido praticamente fortuitos, devidos à necessidade de escrever para uma badana ou assinar um poema numa carta. Usou pelo menos quatro pseudónimos: João-Maria Vilanova, António Vidigal, João de Vasconcelos e Aphereense Luandense. Mas a inspiração principal do autor quanto a pseudónimos era a de B. Traven, o intelectual, o escritor revolucionário e apátrida, de origem norte-americana, que fora obrigado a exilar-se no México, tal como Trotsky, e que usou vários pseudónimos, sendo, hoje, reconhecido como escritor mexicano no próprio país que o acolheu até ao falecimento. Em Portugal, chegou a ser conhecido entre a juventude sobretudo pela leitura do romance **O tesouro da Sierra Madre**, que foi adaptado para o cinema por John Houston.

Nídia, esposa de João de Freitas, afirmou, após o suicídio do poeta, que ele tinha ficado muito magoado com o facto de a edição do seu livro em Luanda, **Mar da minha terra & outros poemas** (2004), ter surgido com uma imagem nas primeiras páginas que muito

o chocou. Trata-se da fotografia, em página inteira, de uma máscara antigás daquelas usadas na chamada I Guerra Mundial (1914-18). A localização da reprodução da máscara num local em que poderia estar uma fotografia do autor leva-nos à conclusão de que ela reforça a ideia de anonimato da autoria do livro, visto que a verdadeira pessoa por detrás do pseudónimo, nessa data de publicação, ainda se mantinha incógnita e manteria, clandestina, completamente desconhecida do escasso público que tinha acesso à sua poesia, incluindo aqueles que podiam eventualmente conhecer um pouco melhor o seu “caso”. Essa edição trazia um prefácio de Jorge Macedo, o qual acabou também por desgostar o autor, segundo testemunho oral do próprio, em conversa telefónica com o autor destas linhas.

Recorde-se que, ao mesmo tempo, era publicado também o volume *Poesia* (2004), que reuniu os dois livros anteriores, *Vinte canções para Ximinha* (1971) e *Caderno dum guerrilheiro* (1974), ambos com muito escassa divulgação em Angola. Até 2004, o poeta Vilanova não tinha existência pública em Portugal, onde vivia desde 1975, e, na verdade, não passou a ter com o livro *Poesia* (2004). Porque poeticamente não era português e, como poeta angolano, continuava a não ter expressão pública, nem mesmo entre os seus pares, embora fosse referido e mesmo antologado, mas não com o entusiasmo e a frequência que merecia. O seu caso era incómodo porque as pessoas tinham dificuldade em lidar com algo que não conheciam.

A pouco e pouco, alimentou talvez a esperança de ser reconhecido e – quem sabe? – até consagrado como poeta de fina água. Notava-se-lhe a satisfação por David Mestre, Paula Tavares, José Luís Mendonça ou Jorge Macedo reconhecerem que a sua poética os auxiliara a encontrar os seus caminhos. Pelo caminho, tinha ficado outra possibilidade de publicação a cargo de Luandino Vieira, uma vez que uma pequeníssima editora (Ler & Escrever) lançada por ele e mais três sócios para a reedição das suas próprias obras acabara por

não dar certo, mas que, em 2002, se dispusera a editar um livrinho intitulado também “Poesia (1971-74)”.

Esse episódio, da publicação do livro em Angola, em 2004, com tais características, pode ter espoletado ou, então, agudizado a crise latente de João Guilherme **ser português** e **ter uma obra angolana** ou, dito de outro modo, de ter vivido os 30 anos a seguir à independência de Angola querendo continuar a sentir-se, afetiva e intelectualmente, um angolano de gema, genuíno, gerado como tal no seu pessoal processo doutrinário de construção revolucionária, independentista, de (re)africanização a que se referiu Amílcar Cabral. Podemos imaginar o **apagamento identificativo**, o anonimato deliberado, obsessivo e escrupuloso, como face visível da face oculta de **(querer) ser angolano**, provavelmente com mais segurança, de se sentir angolano, não irmanado, mas angolano, como se sente (e é) José Luandino Vieira, ambos não tendo, por acaso, nascido em chão angolano.

A legitimidade de ser de uma qualquer pessoa (por exemplo, ser angolano, sentir-se como tal), em princípio, depende dessa mesma pessoa, daquilo que ela própria acha que é. Mas, por outro lado, a possibilidade de realização do **seu** ser (sentir-se), enquanto **processo contínuo** de **sentir, fazer e saber**, está associado aos outros, depende deles, isto é, da comunidade imaginada a que essa pessoa pertence ou pensa que pertence. Os outros têm de aceitar esse pedido explícito ou essa sugestão implícita de pertença. Em última instância, se esse pedido for mesmo o da atribuição legal, formal, da nacionalidade, tem de haver o reconhecimento oficial, estatal, da pertença comunitária, a autorização para usar o direito de nacionalidade. O direito a alguém sentir-se pertencente a uma qualquer nação, seja qual for a sua nacionalidade formal, depende exclusivamente do seu ser, do modo como se sente. Ou pode ser algo da ordem do inconsciente. Esse sentimento é o da **pátria**, que não necessita de explicação, por ser similar da paixão: é o **fascínio** por algo ou alguém, para lá

de qualquer racionalidade, na ordem do imaginário, que também implica o que é comunitário, por não existir imaginário fora da língua e da cultura. Explica-se, mas quem não pertencer ao mesmo domínio relacional não pode sentir. A paixão pela pátria é tão poderosa como o amor da mãe pelo filho e é mais poderosa e galvanizadora, inclusive, do que a paixão do casal, porque o seu objeto não pode ser possuído, dele não se pode ter a posse. Na verdade, não se pode possuir absolutamente nada. A pátria é, em simultâneo, um conceito e um sentimento do sujeito em relação a um objeto que o transcende, que é mais amplo, indefinível e inapreensível do que o território, a língua ou a história: está relacionado com isso tudo, mas sobretudo com o instante da história pessoal em que o ser se afirmou num contexto (fixado) que jamais poderá ser mudado ou trocado. Essa fixidez ou fixação constitui o cerne do intraduzível, é o nó górdio da pátria, o *quid* que assegura o apaziguamento do espírito arquetípico nas transições da matéria.

Nascido na Madeira, passou a sentir-se angolano em Angola. E não foi esse o destino de tantos portugueses, mesmo sendo reacionários e colonialistas? Tenho consciência de que esta pergunta é problemática, mas não posso deixar de a fazer. De facto, em casos especiais, pode existir uma contradição insanável entre o sentimento de pertença a uma comunidade e a recusa dessa comunidade em aceitar essa pertença, no plano nacional ou em tantos outros planos. A aceitação social sanciona o sentido de pertença ao coletivo. Ainda em 2004, pouco antes de morrer, escrevia Vilanova no prefácio ao livro de contos de Arnaldo Santos, *O brinde seguido de A palavra e a máscara*, editado em Angola: “daí que Arnaldo Santos seja hoje dos mais sólidos valores das **nossas letras** (...) na boca do bom apreciador dos frutos de **nossa terra**” (negrito meu). A vivência, a ideologia política e a filosofia existencial fizeram-no aceitar uma nova “pátria” cultural e afetiva, Angola. Mas, na hora da independência, a

responsabilidade familiar, o medo do desconhecido (associado à sua raiz portuguesa), levaram-no a retirar-se de Angola.

As pessoas que renunciam à vida, que se suicidam, confirmam com esse gesto que, para além de causas biológicas, a sociedade avilta e desequilibra as mentes e os corpos individuais e sociais, como bem mostraram Freud, Lacan, Fanon, Foucault, Deleuze, Guattari, Sartre, Camus ou Durkheim, e que, tantas vezes, por isso mesmo, a pulsão de morte triunfa sobre a pulsão de vida. Insisto num ponto que muito me tem perturbado, nos últimos tempos: se o poeta angolano João-Maria Vilanova, que foi o intelectual português João de Freitas, não se suicidasse, em 2005, não poderíamos ter levantado o véu do seu anonimato; quer dizer, não teria havido lugar a um colóquio, organizado na FLUC, em 2010, sobre a vida e obra desse escritor angolano. Freud poderia dizer: não é o princípio de prazer que nos alimenta e movimenta, mas a morte ou o medo dela. E seja qual for o ponto de vista sobre a sua vida e obra, o facto mais perturbador é o do **anonimato**, defendido com verdadeira obsessão, e a questão fulcral da **identidade**.

Esse anonimato deixou de existir quando se publicou o livro de contos que deixou inédito, mas não exatamente pronto para publicação, pois existiam muitas versões de textos e não menos dúvidas (Cf. Vilanova, 2013). Foi esse anonimato que me fascinou, desde o primeiro momento em que dei de caras com a sua poesia, quando estive em Luanda, a partir de outubro de 1972, numa comissão de serviço militar no exército colonial. Desde logo, exerci a crítica literária, a convite do amigo Manuel Rodrigues Vaz, no *Diário de Luanda*, e também de Carlos Ervedosa, escrevendo sobre a “substância social” da sua poesia, n’*A Província de Angola*, e divulguei-a em programas de rádio, juntamente com a de Ruy Duarte de Carvalho, David Mestre, Cândido da Velha, António Bellini Jara, entre outros, que convém sempre recordar. Na Redação da revista *Prisma*, pela mão

do amigo João Carneiro, vi as dezenas de exemplares do seu livro *Vinte canções para Ximinha* (1971), que ganhara o Prémio Motta Veiga, o mesmo atribuído na década anterior a Luandino Vieira, pois tratava-se da mesma empresa, Editorial NOS (Nova Sociedade Angolana), proprietária daquela publicação onde colaborei com um artigo e que patrocinava o prémio. Ouvei contar, então, que os exemplares e o prémio nunca foram recebidos pelo autor, decerto por precaução política. De facto, sendo magistrado judicial, João de Freitas estivera detido pela PIDE, em 1962, em Coimbra, onde estudou Direito, devido a uma frase humorística de segundo sentido político: “se tanta gente acerta no Totobola porque é que ninguém acerta na bola do Tó?” (quer dizer, na “bola”, na cabeça de António, o ditador Salazar).

Quando regresssei a Portugal, continuando fascinado pela incógnita de Vilanova, lembrei-me de ir ver aos livros de Manuel Ferreira, procurei o nome civil do autor, e, como vivia em Rio Tinto, nos arredores do Porto, sabendo que João de Freitas poderia viver em Vila Nova de Gaia, ali ao lado, fui à lista telefónica, encontrando o seu número, e liguei para ele. Estive, se bem me lembro, entre duas e três horas ao telefone, conversando sobre Angola, poesia, África, etc. e tal, e fiquei convencido de que ele era Vilanova, sem nunca o admitir (nunca o admitiu explicitamente, nem a Luandino Vieira, de quem foi condiscípulo no Liceu Salvador Correia de Sá, em Luanda), mas eu não podia jurar, porque, na verdade, havia sempre a possibilidade de engano, nem podia, sem documentação, provar absolutamente nada. Mais tarde, com o decorrer da nossa relação (por exemplo, escrevia-me cartas e postais, enviando documentação, visitou-me em Coimbra, assistiu ao meu doutoramento e participou no jantar respectivo com cerca de 70 convivas), voltei a ter sérias dúvidas, e escrevi um artigo muito extenso – com o pseudónimo de Mateus Mukanda, no jornal *África* (de Lisboa, dirigido por Leston Bandeira, onde cola-

borava intensamente Leonel Cosme) – procurando demonstrar, com argumentação dialética e probatória semiótica, que Vilanova era o pseudónimo poético de José Luandino Vieira. Falhei redondamente, o que foi bastante pedagógico, mas hoje penso que Luandino Vieira não se importaria de assinar, se pudesse, toda a poesia de Vilanova. O que eu pretendia, desrespeitando o anonimato de Vilanova, era que ele ou Luandino Vieira viessem revelar publicamente a verdade sobre o pseudónimo. Claro que nenhum deles se deu a esse trabalho – somente mais tarde percebi porquê, porque nenhum deles iria quebrar o pacto de silêncio para satisfazer a sede de curiosidade ou de protagonismo de um investigador, assim cumprindo o pacto de silêncio e dando uma grande lição de modéstia e ética – e voltei a escrever alguns textos sobre a sua poesia, mas sempre curioso e inquieto com o anonimato. Noutra altura, publiquei um artigo, na revista *Colóquio/Letras*, indicando o nome civil do autor, o que quase o levou a um corte de relações comigo. A partir daí, deixei Vilanova com o seu segredo e passei a tratar João de Freitas como se, de facto, nada tivesse a ver com Vilanova, como se ele fosse um mero intermediário. Vilanova, sem o saber, contribuiu para reorientar a minha atividade: passei a ser menos detetive e gostar mais de assumir exatamente esse outro papel de intermediário, de agente utilitário, crítico, questionador, duvidador, eventualmente explicador. Como em tudo na vida, há perdas e ganhos.

Em Portugal, o passar do tempo terá confirmado as raízes portuguesas, tê-las-á posto (de novo?) em evidência. Ele vivia o “paraíso angolano” através da sua própria obra, dos *media* e das conversas (da informação). Por via da sua visão de mundo revolucionária, segundo o conceito anticolonial dos anos 60 e 70 (construído também com os contributos de Frantz Fanon, Amílcar Cabral e Agostinho Neto), e do seu posicionamento contestatário, da sua lucidez, não podia aceitar a degradação da vida em Angola e também em Portugal, para a

maioria da população, consideradas as devidas diferenças. Por um lado, a guerra interna de Angola e a penúria atingindo o povo angolano; por outro, esgotado o sonho de uma revolução permanente (aliás, nunca verificada) ou da *revolução comunitária* em Portugal, a continuidade da política do bloco central, a mecanização do poder, o modelo demo-burocrático, capitalista e pós-moderno, tecnocrático e neoliberal, tornaram-se desoladores e deprimentes para ele. Ao cultivar uma visão bondosa, eventualmente crítica, obsessiva e permanente da realidade angolana (uma visão afetiva e compreensiva) e da realidade portuguesa (*idem*, aspas), passou a reforçar o isolamento e a solidão, característicos da sua personalidade. O uso da ironia e da peroração, sobretudo quanto ao resto do mundo, mas não a Angola, permitiam-lhe recalcar as eventuais representações cínicas do real e refugiar-se num plano ideal. Cortada a relação com o mundo do trabalho, passou a viver numa duplicidade ilusória: uma vida poética angolana (embora com pouca repercussão, com pouco retorno); uma atitude crítica da vida pública portuguesa (mas em circuito privado, por não ter acesso a amplos domínios públicos). A sua condição de intelectual de esquerda, insulado, periférico, ajudou a criar um maior ensimesmamento? Essa dupla contenção e o anonimato implacável (que parece até desumano) retiraram-lhe o gosto do reconhecimento? Ou teria gostado de ser reconhecido? Ou uma ética de tipo franciscano ajudou a encapsulá-lo?

O interesse minucioso, obsessivo e extenso pelo mundo todo e por Portugal (que a correspondência, os cadernos de comentários e as leituras hão de documentar, pelo que posso saber) são o sintoma de uma aguda consciência de que o lugar onde vivia e que ocupava a sua atenção intelectual se tornava omnipresente e comandava a sua reinserção na portugalidade. Alguma vida intelectual e a criação literária faziam por manter viva a *condição poética* de angolano. Bastante isolado, não participando de militâncias, grupos, tertúlias ou clubes,

vivia intelectualmente uma improvável vida angolana e o quotidiano português, que o atormentavam e a que respondia com criatividade e ironia intelectuais, a única forma de ultrapassar o nojo da época. Com o avançar da idade e uma antevisão da quebra na capacidade intelectual (ficou perturbado com uma paralisia parcial, deixando de telefonar), associada à negligência da edição do livro em Angola, talvez à progressiva perda coletiva de hábitos antigos (jornais, escrita manual, prática das artes, etc.) – a sensação de estar fora do tempo ou do tempo já não ser o seu e também fora de lugar (um duplo exílio, de tempo e lugar), terão hipoteticamente ajudado a precipitar o suicídio.

Tal como José Luandino Vieira, Vilanova também foi para Angola enquanto criança. Andou no Liceu com Luandino Vieira, entre outros que viriam a ser intelectuais angolanos. Viveu Angola e tornou-se angolano na vivência, na cultura e no afeto. Depois, já adulto, voltou à Europa, para, em Coimbra, cursar Direito. Durante a luta de libertação nacional, Luandino esteve preso durante muitos anos e escreveu nas prisões uma obra seminal. Com a independência de Angola, Luandino passou a ocupar cargos importantes nas instituições culturais. Vilanova, na poesia, representava um universo semelhante ao de Luandino na prosa. Pertenciam à mesma geração, mas Vilanova não tinha atuação política formal anti-colonial, sendo magistrado, e, à data da independência, retirou-se com a família para Portugal, numa atitude em tudo igual à de Leonel Cosme, sendo que este, mesmo que permanecesse em Angola, não abdicaria da sua nacionalidade portuguesa. E Vilanova? Manteve-se poeticamente angolano, continuando João de Freitas a viver Angola em Portugal, a escrever sobre, por e para Angola. Em relação a esse país de adoção (sentimental e cultural), escreveu sempre sem humor, com uma seriedade dramática. Quando se dedicou a outros temas, como a Bósnia-Herzegovina, o Iraque, a política portuguesa ou a era Bush (pai e filho), fazia poemas satíricos, jocosos e anedóticos, sempre com

grande mestria, mas sérios e dramáticos apenas somente quanto bastasse, com a consciência crítica de que os conflitos e as políticas locais eram expressões do capitalismo global. É como se Angola fosse a sua virgem intocável, que o poderá ter traído ao perder-se no que poderia julgar ser o verdadeiro caminho de virtudes. Ou, talvez de outro modo, conquistada a independência, Angola passou a estar sob a preservação do olhar encantado do revolucionário nunca assumido na prática quotidiana da luta, do revolucionário virtual, do intelectual, daquele que se limitava apenas a escrever e não poderia nunca tomar qualquer posição de crítica a um país que tinha de se afirmar no plano internacional. Era preciso deixar Angola respirar. Criticar seria trair a confiança e tomar a posição de todos os reacionários que pugnavam pela derrota do MPLA e de Angola enquanto nação independente, soberana e legítima. Daí talvez a explicação da poesia sem mácula crítica, deixada essa hipótese para os próprios angolanos de nascença: o reconhecimento implícito de que Vilanova não podia tomar as posições, por exemplo, de um Agualusa.

No romance *Yaka*, de Pepetela, há uma imagem fortíssima que talvez sugira esse efeito de pátria ganha desde cedo: ao nascer, um bebé cai ao chão e morde a terra. Esse simbolismo significa que jamais poderá deixar de ser angolano. **Morder a terra** significa ser filho de sua mãe, nascer num determinado lugar, ouvir/aprender a sua língua, (con)viver em certa sociedade, num específico tempo e não noutras quaisquer circunstâncias. Vilanova reunia estas qualidades? Por não tê-las, escondia-se no anonimato, sendo a poesia a sua pátria? Ou, ao contrário, não pôde deixar de ser português, sobretudo com o passar do tempo e a vivência continuada em Portugal? Será que, ao usar expressões como “a nossa terra” e “as nossas letras”, não estaria a iludir-se? Não será que o retorno à vivência portuguesa o afetou em definitivo, privando-o, a certa altura, da possibilidade de ser angolano?

Talvez o seu drama tenha sido triplo em relação a Angola: não ter podido viver em Angola; não ser acarinhado por Angola como julgaria merecer; não ter assistido à erradicação da pobreza do povo angolano. Talvez tenha mantido o anonimato para não ser julgado como fingidor, maneirista (isto é, melancólico) ou oportunista, como alguém que ficasse toda a vida escrevendo sobre algo que pareceria remoto, que, noutros tempos, vivenciara e sobre o qual já só poderia inventar, como certos viajantes do exótico.

Terá Vilanova experimentado um percurso tão diferenciado de Leonel Cosme (que sempre se manteve português) ou dos chamados “retornados conservadores” (para usar um eufemismo), com um sofrimento afetivo e intelectual que não conseguiu ultrapassar as saudades africanas, sintoma do mal-estar de tantos portugueses regressados do continente, inadaptados ao chão pátrio por terem provado a *kissangua* de outros chãos? Talvez, no seu modo específico, juntando-se a suicidas das letras portuguesas como Camilo Castelo Branco, Júlio César Machado, Antero de Quental, Trindade Coelho, Manuel Laranjeira, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca e outros, tenha João de Freitas/Vilanova marcado encontro com o desencanto de, afinal, ser **um intelectual português** e não conseguir encarar a amarga realidade do **seu país de origem e, afinal, também de reencontro**. Seja como for, a sua obra (inéditos, poesia, contos, livros, correspondência, apontamentos, crónicas, ensaios e talvez desenhos) irá, por certo, motivar desenvolvimentos interessantíssimos sobre, entre outros aspetos, o engajamento, a identidade, a representação, a representatividade e a receção. Não podendo formular outros votos, desejo, com afeto e esperança, uma longa vida à obra de João-Maria Vilanova.

REFERÊNCIAS

- VILANOVA, João-Maria (1971). *Vinte canções para Ximinha*. Luanda: Editorial NOS.
- VILANOVA, João-Maria (1974). *Caderno dum guerrilheiro*. Luanda: Kalema.
- VILANOVA, João-Maria (2004a). *Mar da minha terra & outros poemas*. Luanda: Kilombelombe.
- VILANOVA, João-Maria (2004b). *Poesia*. Lisboa: Caminho.
- VILANOVA, João-Maria (2013). *Os contos de ukamba kimba*. Cerveira/Luanda: Nóssomos.
- VILANOVA, João-Maria (2019). *Enquanto essa chuva não parar de chover*. Luanda: Nóssomos.

PRIMEIRAS TRADUÇÕES DE RILKE  
EM PORTUGAL (1938-1942)  
CAMPO LITERÁRIO E DINÂMICAS SISTÉMICAS\*

FIRST TRANSLATIONS OF RILKE IN PORTUGAL (1938-1942)  
THE LITERARY FIELD AND SYSTEMIC DYNAMICS

*Maria Ant3nio H3rster*

Universidade de Coimbra

RESUMO

Depois de traçar algumas coordenadas do campo literário português por finais de Trinta, posicionam-se nesse espaço as primeiras traduções de Rilke, por Paulo Quintela. À análise das traduções segundo as normas de Toury segue-se uma breve avaliação das reacções que logo desencadearam bem como da influência que exerceram sobre o nosso sistema literário.

*Palavras-chave:* campo literário, normas tradutivas, traduções de Rilke, Paulo Quintela, recepção

ABSTRACT

After providing an overview of the Portuguese literary scene towards the end of the 1930s, I will discuss the first translations of Rilke into Portuguese, by Paulo Quintela. Following my analysis of these translations through the norms established by Toury, I briefly examine the immediate reactions these translations provoked along with the influence they exerted on Portuguese literature.

\* Este texto não obedece ao AO90, ao abrigo do Código dos Direitos de Autor.

*Keywords:* literary field, translation norms, Rilke in translation, Paulo Quintela, reception studies

### 1. COORDENADAS TEÓRICAS

Na segunda metade da década de 80, ao ler um artigo então recém-publicado sobre Teoria da Tradução, fui confrontada com uma ideia que me deixou verdadeiramente aturdida, porque punha em causa tudo aquilo que eu até ali tinha feito e julgava ser capaz de fazer no domínio do estudo da tradução: “translations are facts of one system only: the target system” e “the source utterance as such is *not* part of the basic conditions for a descriptive study” (Toury, 1985:19-20). O seu autor, o teórico israelita Gideon Toury, veio algum tempo depois sossegar os ânimos que esta sua afirmação radical tinha agitado, pode dizer-se que por todo o mundo onde se estuda tradução. Veio esclarecer que houvera má interpretação, que de forma alguma quisera banir do estudo do texto traduzido a sua relação com o original, etc. Justificava-se esta sua revisão, mas a sua posição anterior e o radicalismo com que a apresentou tiveram o grande mérito de abrir perspectivas inteiramente novas, colocando muito decididamente a tónica nas relações que o texto traduzido estabelece com o meio e os leitores que afinal o justificam, o contexto de chegada. É possível, sim, estudar o texto traduzido sem reduzir esse estudo à busca mais ou menos rigorosa da exacta correspondência de palavras, imagens ou valores estéticos, por comparação com o texto dito original, sem partir de posições apriorísticas e prescritivas do que deve ser uma tradução, antes assumindo uma atitude de observação, procurando descrever e explicar o que se passa no texto traduzido. Desde, por exemplo, a investigação de normas nos comportamentos tradutivos, ao apuramento dos critérios para a selecção dos textos a traduzir, passando pelo estudo das pseudo-traduições, Toury des-

bravou, e com toda a pertinência, numerosos novos territórios que reclamam trabalho de investigação.

Sob o ponto de vista teórico, Toury já encontrara o caminho preparado pelo seu mestre e colaborador Itamar Even-Zohar que, partindo da noção de “sistema”, de “centro” e de “periferia” de Yury Tynyanov, desenvolvera o conceito de polissistema e o aplicara ao estudo da tradução. A Even-Zohar interessava saber qual o lugar ocupado pelas traduções nos vários sistemas literários, nos vários períodos das Histórias Literárias, e apurar as razões por que isso sucede. Interessava-lhe também saber se os procedimentos tradutivos têm ou não a ver com o lugar de posição ocupado pelas traduções literárias nos diferentes sistemas.

Herdeiro desta abordagem sistémica, Toury propôs um programa de investigação de carácter descritivo (Descriptive Translation Studies – DTS), que aspira a uma visão global da literatura traduzida, capaz de ultrapassar o individualismo de múltiplos estudos particulares, muitas vezes excelentes estudos de caso, mas a que falta uma visão sistemática e coordenada. Um dos aspectos que particularmente acarinhou foi o do estudo das normas de tradução. Não se entenda por “normas” a ideia de regras explicitamente impostas, mas a de comportamentos, mais ou menos conscientes, assumidos pelos tradutores no decurso do seu trabalho.

Partindo de uma perspectiva recepcional, e colhendo estímulos na noção de campo literário de Pierre Bourdieu e nos programas de investigação de Even-Zohar e de Toury, procurarei caracterizar a recepção de Rainer Maria Rilke (1875-1926) em Portugal pela via da tradução, na sua fase de início. A noção de “campo literário” ajudar-nos-á a traçar coordenadas no espaço de produção de bens culturais e a determinar configurações do sistema literário naquele período, articulando-se, de forma útil, com a noção de “polissistema” de Even-Zohar. Deste estudioso israelita recolhemos sobretudo este conceito e

a sua aplicação ao estudo da tradução, a noção da dinâmica dos sistemas e subsistemas que o conformam, a ideia de centro e de periferia, as considerações sobre os lugares diferentes que a tradução aí pode ocupar, bem como a hipótese que coloca de as estratégias activadas em determinada tradução poderem estar relacionadas com o estatuto mais ou menos elevado de que goza o texto a traduzir e o consequente lugar no centro ou na periferia do polissistema. Toury, por seu turno, concebe um projecto de investigação a partir, essencialmente, dos sistemas de chegada, propondo três grandes núcleos de perguntas, que nos conduzem ao apuramento das normas em acção: a “norma inicial”, que diz respeito à opção do tradutor por um texto que observe os princípios da língua e da cultura de chegada (tradução que designa como “aceitável”) ou que, pelo contrário, se regule pelos princípios da língua e da cultura de partida (tradução que designa como “adequada”); as “normas preliminares”, que respondem a) ao carácter directo ou mediado da tradução e b) à política de selecção dos textos a traduzir; as “normas operacionais”, que descrevem o texto traduzido, observando a) se se trata de uma tradução integral ou truncada e b) as normas linguísticas (léxico, sintaxe, traços estilísticos, etc.) (Toury, 2012: 81-85).

Tentando conciliar a abordagem idiográfica com um desígnio nomotético, atender-se-á aos seguintes aspectos do processo recepional em estudo: a) contexto em que decorre, b) agentes que nele intervêm, c) opções/normas a que o principal tradutor se prescreve, d) reacções de rejeição e/ou de acolhimento do meio literário de chegada aos textos traduzidos; e) repercussões no sistema literário português.

## 2. CAMPO LITERÁRIO E PRIMEIRAS TRADUÇÕES DE RAINER MARIA RILKE EM PORTUGAL

As primeiras traduções de Rilke com visibilidade são as de Paulo Quintela, no âmbito da *Revista de Portugal* (1937-1940). Creio que,

por finais de 30, em Portugal se pode falar de uma certa estabilidade no campo literário assim como de uma demarcação relativamente clara de fronteiras, não só entre o interior do campo e o seu exterior bem como entre os seus vários territórios. “Estabilidade” não significa estagnação, já que esse é o momento em que o grupo neo-realista, que irá ocupar zonas centrais do sistema durante cerca de três décadas,<sup>1</sup> entra em cena para disputar o primado que os presentistas vinham detendo desde 1927, mas a simples criação de um órgão com o programa da *Revista de Portugal*, em que se articula um grupo de *clerics* amadurecidos, provenientes de vários quadrantes,<sup>2</sup> sina-

1 A correspondência entre J. de Sena e V. Ferreira mostra bem como, em inícios da década de 60, os neo-realistas ainda defendiam posições de poder e ainda detinham lugares de decisão nos palcos literários, mas se encontravam já em franco declínio. Apreciações altamente depreciativas sobre o grupo, que põem a descoberto alguns dos seus métodos de actuação, nomeadamente campanhas orquestradas de denegrimto de escritores não alinhados, podem ler-se em carta de V. Ferreira datada de “(?) / 10 / 64”, onde se nos oferece, na sua linguagem truculenta, a seguinte imagem de síntese: “Os neo-realistas não querem largar o bife – que já está podre.” (Sena/Ferreira, 1987: 108).

2 Os protagonistas do projecto não eram propriamente um grupo de jovens desejosos de afirmação. A nota de apresentação frisa que “a peagem da Revista” será constituída por “um núcleo de *clerics*”, pessoas “da roda dos trinta anos”, possuindo alguns “já dez ou quinze anos de iniciação e prática intelectual”. Deixando para trás a fase mais turbulenta de apresentação ao meio literário, conseguida nas páginas da *Presença* ou em publicações feridas por sensível nota titânica e prometeica como *Gente Nova* (1927-1928), *Sinal* (1930) ou *Manifesto* (1936-1938), os seus responsáveis sentem-se unidos por “uma certa maneira de ver o fenómeno literário, uma espécie de mesmo *estilo* na valorização e no gosto, vocabulário crítico reconhecível”. Nestas palavras se percebe já a importância que concedem não só à produção literária como à reflexão sobre ela, o que vem a implicar um apuramento do exercício crítico. Distintiva da publicação é ainda a sua abertura às culturas estrangeiras, mormente nas suas vertentes contemporâneas e no que elas têm de vivo e de humano: “Encorporámos a experiência da arte e da literatura europeias do princípio do século para cá. Criámo-nos com os clássicos portugueses e com clássicos de toda a parte, mas a nossa noção de ‘clássico’ não é a de arqueólogos e gramáticos (...). No mais, europeus e atlânticos – o que quer dizer: gente muito antiga no espírito, gente que gosta de ampliar-se. Pessoas

liza bem a solidez do campo literário. Um dos traços dominantes do campo é o de uma “visão heróica da literatura”,<sup>3</sup> que se afirma como superior à vida e instaura um espaço dotado de significativa autonomia em relação aos poderes político<sup>4</sup> e económico.<sup>5</sup>

inquieta. E a Rosa dos Ventos dentro de nós, voltada a todos os lados e para todas as maneiras limpas de ser”, diz-se ainda na nota editorial. Para uma apreciação geral da revista, cf. Guimarães, 1987; Hörster, 2001: 120-125.

3 Expressão usada por Cardoso Bernardes numa conferência com o tema “Torga, Camões e a força da literatura” (25-V-2009). Paradigmático no que toca à centralidade da literatura para aqueles escritores do período que a crítica alçou aos lugares centrais do cânone, é o admirável testemunho de V. Ferreira, em carta a J. de Sena, datada de 4 de Setembro de 1964: “Porque a arte, a cultura, não é *nossa*, mas um valor que nos transcende. Realizamo-lo por mandato do destino de ser homens, como realizamos os filhos e até os nossos pecados – quantas vezes. Só assim se entende o exemplo dos que lhe sacrificam a vida sem uma folha de louro para ela.” (Sena/Ferreira, 1987: 91). Tanto a correspondência de J. de Sena com V. Ferreira como a de J. de Sena com Sophia, aliás, abundam em exemplos do lugar central que a criação literária ocupa nas suas vidas.

4 Sintomático a este respeito é algum silenciamento em relação à situação política interna e externa na correspondência e na diarística destes autores. Parece haver, certamente que também por razões de censura, um alheamento do político nas suas trocas epistolares (que não nas suas vidas, já que assinaram manifestos e petições, se empenharam em movimentos políticos, estiveram detidos). Surpreendente é uma grande ausência de referências à II Guerra Mundial (Torga, 1999; Régio, 1994; Sena/Ferreira, 1987).

5 Também aqui muito instrutiva é a correspondência dos escritores do período, sempre dispostos aos maiores sacrifícios em função de uma obra cujo reconhecimento, e menos que todos o económico, lhes aparece como longínquo, mas que assumem como mandato moral, sujeitando-se em seu nome à perseguição e ao sacrifício. Lapidares a este respeito são o seguinte passo de uma carta de Sophia a Sena, em que lhe agradece a oferta de *Poesia*: “Que esta unidade tenha sido vivida e ‘existida’ é o que me maravilha. Há no livro um espantoso ‘fazer face’ que é o testemunho dum mundo onde a poesia foi a única liberdade e onde o poeta foi chamado a assumir todo o seu destino.” (*Sophia/Sena*, 2006: 29) ou este outro, em texto de homenagem de Sophia a J. de Sena, datado de Setembro de 1976: “Pode parecer que estou a misturar indevidamente poesia e vida. Mas nenhum poeta escreve para fazer uma obra e nenhum poeta escreve para conquistar uma vida imortal, mas sim para conquistar a inteireza e a verdade da sua vida actual.” (*Sophia/Sena*, 2006: 152).

Dentro do próprio espaço literário também se observa uma delimitação de zonas, não só entre os defensores de uma literatura ao serviço de causas políticas e sociais, por um lado, e os que abraçam uma concepção existencial do ofício literário e nele jogam a sua vida, mas ainda, e para além disso, entre uma literatura de elites e uma literatura de massas, detendo as personalidades com uma intervenção literária e cultural de proa uma superior consciência da sua distância em relação a uma literatura menor.<sup>6</sup> Por via de regra os criadores literários articulam-se em grupos, que ganham visibilidade e consolidam as suas relações através de revistas e jornais literários, como a *presença* (1927-1940), *O Diabo* (1934-1940), *Sol Nascente* (1937-1940), a *Revista de Portugal* (1937-1940), através das secções literárias dos jornais ou através de colecções, como foi o caso do grupo neo-realista com o “Novo Cancioneiro”, iniciado em 1940, o mesmo ano que assinala o último número da *presença*. Outras práticas de estabilização destes grupos foram a da tertúlia, em cafés e livrarias, e a da troca epistolar. Os volumes de correspondência entre os membros destes núcleos confirmam a importância dos contactos pessoais e denotam a autoridade que cada um atribuía aos juízos de valor dos outros, bem como a existência de redes relativamente restritas e coesas de actores no campo cultural. Existe, sem dúvida, uma máquina editorial que alimenta a literatura de consumo, mas, pela parte dos escritores que a recepção viria a incluir no cânone, a demarcação é muito nítida, emergindo a grande literatura e os seus agentes como um tabuleiro de forças de grande dignidade e autonomia.

A existência de um regime ditatorial relativamente monolítico de alguma maneira também contribui para descomplexificar as relações

6 Régio, por exemplo, escreve a Gaspar Simões, a 13 de Dezembro de 1935: “E temos de ser nós, os mais novos, os que não fazemos da literatura uma indústria, e (...) mais cultos, – que temos de a [a campanha a favor do teatro moderno] fazer.” (Régio, 1994: 68).

do campo literário com o poder. Existem, sem dúvida, escritores e homens de cultura afectos à ideologia do regime e que giram em torno das suas sedes de influência, existe também um grupo, o grupo neo-realista, que começa a afirmar-se em meados de 30 e cuja acção se concebe expressamente por oposição ao poder político e à ideologia dominante, mas uma grande parte do movimento literário processa-se à margem do regime. Não é que os homens e mulheres de cultura o ignorem (nem poderiam ignorá-lo, já que muitos dos mais significativos criadores e agentes culturais sofreram directa ou indirectamente os efeitos da repressão e da perseguição por parte do regime<sup>7</sup>), mas, apesar de todos os desaires pessoais sofridos, persiste a crença na independência e superioridade do literário face ao político e ao económico, a profissão de fé no valor ético da arte.<sup>8</sup>

Outra dimensão, dentro do literário, marcada por distinções e relações claras é a dos géneros literários e suas hierarquias. Apesar dos esforços da *presença* em afirmar o romance português, e apesar de toda a discussão que se desenrola então e nas décadas subsequentes sobre a sua viabilidade,<sup>9</sup> é incontestável que, depois de Fernando

7 Vejam-se os casos de Torga, Casais Monteiro, Hernâni Cidade, Rodrigues Lapa, J. de Sena, V. Ferreira, Sophia, Francisco Sousa Tavares, Rodrigues Miguéis, para só citar alguns.

8 Sophia a Sena: “Você disse aquilo que tinha de ser dito. E isto me faz pensar a que ponto a arte é como fome de justiça gritando o seu testemunho contra o desconcerto do mundo onde nos quebramos.” (Sophia/Sena, 2006: 95).

9 A questão da viabilidade e da debilidade do romance português é recorrente, por exemplo, no *Diário* de Torga. Logo no vol. I, na entrada “Leiria, 23 de Janeiro de 1941” (Torga, 1999, I: 130), Torga regista como grande desgraça da nossa literatura a falta de tradição novelística e remata assim uma longa nota de 29 de Janeiro de 1949: “Povo rude e analfabeto, a choutar atrás da civilização, só um milagre nos poderia dar um Mann ou um Steinbeck” (Torga, 1999, I: 448-450). A mesma preocupação é visível já na revista *Manifesto*, que inclui diversos textos sobre este género e uma nota de P. Quintela sobre o romancista Thomas Mann. Não será por acaso ter Torga procurado a leitura deste autor alemão, dando-nos, em 1935, uma impressão de leitura de *A Montanha Mágica*, a que, de acordo com informação de Clara Rocha, que

Pessoa, de Sá-Carneiro, de Camilo Pessanha, de Régio, o modo lírico continua a inscrever-se bem no centro do sistema literário português, relegando para zonas de gravitação em torno desse núcleo os géneros narrativos e, ainda mais, as manifestações do modo dramático.

Gostaria de traçar uma outra coordenada do sistema literário português de então, que se me afigura relevante para avaliar a recepção rilkiana, nomeadamente, a das relações internacionais da literatura portuguesa. Também aqui são claras as linhas dominantes: continuava a prevalecer a orientação pelo movimento literário em França, que nos abastecia não só com as obras de autores franceses, como, igualmente, com as obras de autores estrangeiros da mais variada proveniência, pela via de traduções francesas. Vejam-se as linhas de actuação da *presença* que, ainda que empenhada na divulgação de literaturas como a italiana, a espanhola, a russa, a brasileira ou a dinamarquesa, por ex., mantém uma relação privilegiada com os textos escritos na língua de Gide, Valéry, Proust, Stendhal ou R. Rolland. Esta dominância cultural da França articula-se naturalmente com o conhecimento de línguas estrangeiras no nosso país. Se a maioria das pessoas com uma cultura média habitualmente sabia Francês, já o Inglês se mostrava menos acessível, enquanto o Alemão pertencia ao rol das línguas que poucos, muito poucos mesmo, então dominavam.

Resta ainda referir um outro traço do campo literário que, julgo, também contribui para iluminar o processo da recepção de Rilke entre nós, que é o de uma – mais uma vez relativamente clara –, demarcação entre o espaço literário e o espaço académico. A este respeito, são elucidativos os múltiplos e conspícuos ataques que, por exemplo no

muito agradeço, terá acedido em tradução espanhola. Também Régio aborda a questão variadas vezes na sua *Correspondência*. Por ex., em carta a Gaspar Simões: “A respeito do nosso romance e embora concordando contigo que não somos *um país de romancistas*, nem mesmo temos muitos bons romances, – talvez volte à carga.” (Régio, 1994: 179).

seu *Diário*, Torga dirigiu à instituição universitária portuguesa, bem como as críticas sempre verberadas por Sena à universidade e aos seus mestres ou as observações de Nemésio que, em carta a Régio, lamentava o facto de os escritores portugueses não terem “a consciência do valor das actividades complementares da criação literária”, como a crítica oficial e a erudição universitária (Nemésio, 2007: 21).<sup>10</sup> Se os escritores se extremavam do mundo académico, o inverso também era verdade. São muito sugestivas as irónicas observações de Nemésio acerca dos entraves que experimenta aquando do seu concurso para professor auxiliar da Faculdade de Letras de Lisboa: “Disponho dele [do meu tempo] a medo e sempre com remorsos de o não dar todo à preparação e cogitação dos meios de não ser esmagado pelos mochos universitários, em cuja companhia infelizmente me meti, e que alegam aos menos desconfiados que eu não sou inteiramente mocho – puro pretexto para me correrem do bando.” (Nemésio, 2007: 44). É no espaço delimitado por estas coordenadas que há que avaliar a acção da *Revista de Portugal* enquanto órgão da revelação de R. M. Rilke entre nós. Nemésio ideava uma revista que fosse “o próprio corpo e a consciência da nossa geração”, fruto da camarada-

10 Não era então comum a contiguidade ou sobreposição parcial destes dois subsistemas: havia já o caso, raro, de um Eugénio de Castro, mas será porventura precisamente o director da *Revista de Portugal* quem, com mais visibilidade e maior grau de consequência, lança a ponte entre eles. Veja-se a elucidativa carta a Régio, de Fevereiro de 1934 (Nemésio, 2007: 21-22). Em meados do século destaca-se o caso de um David Mourão-Ferreira, mas poderá referir-se ainda o de um Monteiro Grillo/Tomaz Kim. Mais próximo de nós, passaram a ser frequentes os casos de convivência das esferas: Yvette Centeno, Teolinda Gersão, Nuno Júdice, Fernando Pinto do Amaral, Frederico Lourenço, entre outros, tendo, depois do 25 de Abril, alguns escritores sido convidados à docência universitária, como Urbano Tavares Rodrigues, ou recebido o grau de doutor *honoris causa*, como foi o caso de Vergílio Ferreira (1993), Saramago (1999, 2004) ou, mais recentemente, o de Manuel Alegre (2018), entre outros.

gem de “gente grande”, chamada a colaborar independentemente do ângulo a partir do qual se acercava do fenómeno literário (Nemésio, 2007: 44). A Paulo Quintela, enquanto académico, começa por faltar alguma legitimidade para se inscrever no campo literário, mas, de certa maneira, equivalem a uma pronúncia baptismal as palavras com que Nemésio inculca em Julho de 1937, perante Régio, as traduções que o Professor de Coimbra ia preparando: “O Quintela está traduzindo primorosamente alguns poemas do Lawrence e do Rilke. *Que poético aquilo dá em português!*” (Nemésio, 2007: 39); sublinhado meu. Este juízo é seminal e de superior importância, não só porque cauciona a qualidade do trabalho de Quintela como, principalmente, porque funciona como uma espécie de santo-e-senha do texto traduzido no acesso ao universo literário português, de algum modo o resgatando da sua culpa original.

Traçados, latamente, vectores importantes do campo literário em finais de 30 e apresentados alguns dos seus agentes, em que destaquei a acção de Nemésio enquanto conciliador de várias manifestações do literário – criação original, crítica, tradução –, chega o momento de nos fixarmos num agente de capital importância: o tradutor. Paulo Quintela (1905-1987) era professor auxiliar de Filologia Germânica da Faculdade de Letras de Coimbra desde 1933, após estadas na Alemanha como bolseiro da Fundação Humboldt (1929) e Leitor de Português em Berlim (1931-1933). Dotado de excepcional sensibilidade literária e linguística, o contacto directo com a cultura alemã apurou-lhe as qualidades e alargou-lhe os horizontes.

No volume I dos *Gesammelte Werke* de Rilke (Rilke, 1927), que lhe pertenceu, lê-se a inscrição a lápis “Bln, den 16/III/ 28” e, a meio da página, “Vou hoje começar o meu trabalho sobre R-M. R. – É o aniversário de minha Mãe. Coimbra, 17 de Outubro de 1937”. Mais abaixo: “Afinal, passaram três anos sem fazer nada. Irá desta vez? Coimbra, 12 de Setembro de 1940”. Rilke é, pois, um projecto que

traz consigo da Alemanha, o qual, nos planos iniciais, passaria por um estudo académico de maior fôlego,<sup>11</sup> mas que, afinal, veio a consubstanciar-se numa série de traduções em que se envolverá praticamente até ao fim da sua vida. Estamos, portanto, perante um caso de coincidência das instâncias do “Initiator” (Nord, 1989: 96-100), o iniciador do processo tradutivo,<sup>12</sup> e do tradutor, denunciando já as inscrições manuscritas no exemplar dos *Gesammelte Werke* um grande envolvimento pessoal do tradutor com o autor traduzido. Determinante para compreender a prestação de Quintela, não só ao nível das estratégias de tradução, mas já ao da selecção dos textos a traduzir, é a sua exaltação da literatura como modo superior da expressão humana e o destaque para o modo lírico, valores que, afinal, partilha com os seus companheiros de grupo (cf. por ex. Ramalho, 2008; Hörster, 2004, 2008).

Respondendo a uma das “normas preliminares” enunciadas por Toury, diremos que os poemas rilkeanos foram, sem margem de dúvida, traduzidos a partir da língua original.<sup>13</sup>

Respondendo à outra “norma preliminar”, a que incide sobre a selecção dos textos a traduzir, começamos por atender às composições

11 Na nota que antepõe ao volume *Poemas*, Quintela escreve: “(...) Aqui e neste momento só o segundo intuito [o intuito puramente artístico de *Poemas*] interessa – e esse não se compadece com largas explanações exegéticas e subtis aprofundamentos críticos, que ficam reservados (até onde eu os possa dar...) para estudo em preparação sobre o Poeta.” (Rilke/Quintela, 1942: 9).

12 Na consciência de outros colaboradores da *Revista de Portugal*, como Torga e Crabbé Rocha, foi Quintela o introdutor de Rilke nas suas discussões. Também Nemésio se pronunciava no mesmo sentido: “Quintela trouxe de Berlim o entusiasmo e o saber com que nos revela Hölderlin, Goethe e Rilke.” (Nemésio, 1951: 5).

13 Esta é, aliás, a resposta a dar para todas as traduções do professor de Coimbra, o que, no entanto, não o impede de consultar outras versões, por ex. as de M. Betz, como demonstrei noutro lugar (Hörster, 2001).

que a *Revista de Portugal* acolhe. O primeiro testemunho, “Poemas de Rilke. Carta a Vitorino Nemésio, para servir de credencial a algumas traduções”, de Janeiro de 1938, comporta um conjunto de vinte e um poemas, inseridos numa moldura comentadora. A selecção contempla primacialmente as primeiras recolhas poéticas rilkianas, como *Advent* (1897), *Die Frühen Gedichte* (1908-1909) com motívica e tonalidades neo-românticas, mas já também composições de *Das Buch der Bilder* (1902) e de *Das Stunden-Buch* (1905), tendencialmente menos subjectivos. Daqui resulta uma manifesta dominância de temas gratos à nossa tradição lírica, como os da solidão e da saudade, da infância, da noite e do sonho, da mãe e do amor, da morte e de Deus,<sup>14</sup> que induzem uma imagem de Rilke como poeta delicado e sensível, de sinal romântico. Representado está também o tema da distância que separa o eu lírico da grande massa, a defrontação entre o artista e o burguês e, sobretudo, o conflito dramático entre Deus e a sua criatura,<sup>15</sup> ambos bem ao gosto presencista, então dominante. Seguem-se, em Julho de 1939, “A primeira Elegia de Duíno” e, em Novembro de 1940, “Cinco canções. Agosto de 1914”.<sup>16</sup>

14 O facto sai acentuado do ensaio que acompanha as traduções, onde esses temas são comentados. Esta é também a imagem que deflui da primeira colectânea de traduções francesas do poeta, o volume *Poésie*, da responsabilidade de Maurice Betz, que saía em Maio desse mesmo ano e em cuja introdução Rilke era expressamente apresentado como poeta romântico, de tonalidades heinianas (Rilke/Betz, 1938: 18-20).

15 Cf., para o primeiro caso, o poema que abre a selecção “Chamais vós alma ao que tão frouxamente/vibra em vós?” e, para o segundo, “Que farás tu, meu Deus, quando eu morrer?”, “Vou-me escoando, escoando.”, “Vamos-te construindo com mãos a tremer”, “Mas por mais que em mim próprio me debruce:” (Rilke/Quintela, 1938).

16 Respectivamente, *Revista de Portugal*, 8, Novembro de 1940, 169-173, com a nota “Trad. de Paulo Quintela, 9.1937”; *Revista de Portugal*, Julho der 1939, 452-454, com a nota “Tradução de Paulo Quintela. Março de 1940”.

Indiciador da disposição do meio de acolhimento é o facto de a imediata sequência desta espécie de balão de ensaio ter sido a colectânea *Poemas*, de 1942, a qual, alargando embora a selecção, continua a incidir largamente na fase rilkiana inicial já contemplada na *Revista de Portugal*, ao passo que o impulso dado à divulgação das *Elegias de Duíno*, uma lírica da maturidade, que articula uma experiência cosmopolita, uma lírica moderna, densa e hermética, só em 1951-1952, no contexto da revista *Árvore*, e mais tarde ainda, em 1963, nas páginas de *O Tempo e o Modo*,<sup>17</sup> haveria de encontrar continuidade. A publicação intermitente das *Elegias* só em 1969 se completaria, com publicação em volume da versão integral do ciclo. Parece, pois, que o meio receptor não se encontrava ainda preparado para esta lírica difícil, que, com a sua dureza, a sua irregularidade métrica e rítmica, o seu hermetismo, contrariava o conceito de poético vigente. Recorde-se que 1942 é o ano mágico em que a Ática lança os seus volumes de Fernando Pessoa e que o verso livre era então, ainda, um escândalo. Os *Poemas* – e isso é novo em relação à *Revista de Portugal* – colocam uma manifesta ênfase nos dois volumes de *Neue Gedichte* e *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, da fase intermédia de Rilke, os quais, com a sua viragem para o exterior por influência de Rodin e de Cézanne, a sua tónica no “sachliches Sagen”, o dizer objectivo, vieram, a par do *Malte*, a ser modelos decisivos para a modernização da poesia portuguesa e para a concepção do poeta como artífice, como canteiro de uma catedral, superando a imagem romântica do poeta como inspirado cego.

17 “A segunda Elegia de Duino” e “A terceira Elegia de Duino” saem na *Árvore*, respectivamente, fasc. 2, 1951-1952: 141-143; fasc. 3, 1952: 222-225. “A quarta Elegia de Duino” e “A quinta Elegia de Duino” são publicadas em *O Tempo e o Modo*, no n.º 5, 1963: 88-93, e n.º 11, 1963: 73-74.

O lançamento do volume não esteve dependente de uma casa editora: saiu sob a chancela do Instituto Alemão da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, numa edição sóbria e, até, modesta. Com este contexto de publicação, os *Poemas* reclamam-se de uma origem académica, situação que, se por um lado os subtrai à lei da oferta e da procura, por outro, não auspicia uma ampla divulgação. Afigura-se-me, por isso, surpreendente o avultado número de imediatas recensões e de transcrições de poemas que suscitou (Hörster, 2001: 211-228), mas, sobretudo, o impacte que realmente haveria de ter nos rumos da poesia portuguesa.

Gostaria de isolar uma dessas recensões, não só porque denota as preferências do seu autor, João Pedro de Andrade, que se mostra especialmente receptivo e deslumbrado perante a lírica dos *Novos poemas*, como pelas considerações que tece em relação à tradução literária:

Depois de três “Requiem”, de acentos grandiosos, o último dos quais nos dá a comovente evocação duma vida de criança, entramos na última parte, em que o poeta se debruça para o exterior, interpreta obras de arte que o impressionaram, descreve as pessoas e as coisas que surpreendeu num momento breve da sua existência. Estão nesta parte alguns dos mais irradiantes e comunicativos poemas do livro, e não sei se prefira o Rilke dos primeiros poemas, um pouco fechado e austero na sua solidão, em que só de longe a longe aflora um frémito de humanidade viva, se o encantador poeta de “Orfeu”, “Euridice”, “Hermes”, “Nascimento de Vénus”, “Horto das oliveiras”, “Pietà” e de pequenas maravilhas como “Destino de mulher”, “Bailarina espanhola”, “Emurchecida” e tantos outros.

Remata a sua apreciação à qualidade das traduções, com um comentário que considera render o maior elogio possível ao

empreendimento de Quintela: “Muitos dos poemas, tal como estão traduzidos, honrariam a poesia portuguesa, se pela primeira vez tivessem visto a luz na nossa língua.” (Hörster, 2001: 212-214). Este juízo é sumamente revelador, não só porque claramente atesta às versões quintelianas aquilo que Toury denomina como “aceitabilidade”, mas porque ilustra um dos grandes preconceitos em relação a traduções. Sobre a beleza e a qualidade de muitos dos poemas traduzidos não tem o seu autor qualquer dúvida, um pecado porém os impede de integrarem o património literário português: o de terem sido originalmente escritos noutra língua.

A resposta à norma inicial, a da opção pela “adequação” ou pela “aceitabilidade”, é mais complexa, e, para isso, socorro-me não só de testemunhos coevos, como da minha própria apreciação. Da reacção de J. P. de Andrade depreende-se que sente os textos como completamente integráveis no sistema português; também já referimos a apreciação altamente positiva de Nemésio em 1937, o mesmo Nemésio que, em palestra radiofónica anterior a 1945, tinha as seguintes palavras: “Rilke, naturalizado português com tanto tacto verbal e instinto poético por esse admirável técnico de feitiçarias germânicas e vicentinas que é Paulo Quintela” (*apud* Hörster, 2001: 225), mas são conhecidos testemunhos famosos de sinal oposto, como o de Sena, que fala do artificialismo das traduções quintelianas, ou algumas observações sibilinas de Torga, no *Diário*, que admito visarem as traduções em análise. Na entrada “Coimbra, 6 de Maio de 1943”, escreve: “Querê-la [à poesia] cá em baixo, bem sabia eu que era expô-la a mil contratempos, sobretudo ao perigo das cátedras ortofónicas e ortorrômbricas, onde a sua imagem luminosa se transforma quase sempre numa criatura disforme e aterradora”. (Torga, 1999: 254).

Pelo que respeita à minha apreciação, diria que este tradutor faz aquilo que Schleiermacher diz não ser conciliável. O hermeneuta e tradutor alemão dizia, no seu famoso ensaio de 1813, que só há

dois métodos possíveis para o tradutor: “Ou o tradutor deixa o mais possível o escritor em repouso e move o leitor em direcção a ele; ou deixa o leitor o mais possível em repouso e move o escritor em direcção a ele.” (Schleiermacher/Justo, 2003: 61), não admitindo estratégias intermédias. Ora eu creio que Quintela realiza o duplo movimento de trazer o texto ao seu leitor, por exemplo fornecendo-lhe informações suplementares pela via da “innere Erläuterung” [explicação interna], usando vocabulário com forte ancoramento na tradição literária portuguesa, imprimindo aos textos uma apelativa dimensão géstica e dramática, própria do homem de teatro que foi, mas também conduz o leitor ao seu autor, arriscando a estranheza da sintaxe dos originais, ao manter por exemplo os fortes hipérbatos das *Elegias de Duíno*, ou a do vocabulário, por exemplo pelo uso frequente dos verbos substantivados, ou a das referências eróticas (cf. Hörster, 1986; 1996).

Uma decisão que reputo da maior importância foi a da opção pelo verso não rimado, que o tradutor desculpava com a falta de dotes poéticos. Com esta opção, porém, faz Rilke emparceirar com um Álvaro de Campos, que a Ática revelava nesse mesmo ano de 1942. E, dessa forma, contribui decisivamente para a definitiva implantação do verso livre entre nós, a tal “prosa às escadinhas”, de que então falava Agostinho de Campos.

Como programa tradutivo explícito, e com isto respondemos à questão das normas operacionais, Quintela indica apenas o da recusa da paráfrase e, de facto, consegue um estilo modelarmente denso e conciso, por vezes, mesmo, tensamente conciso, com grande respeito pela morfologia e sintaxe do Alemão. Isso verifica-se por exemplo no caso de súmulas sentenciosas, como “Denn Bleiben ist nirgends”, vertido por “Nenhures há parar” (Rilke/Quintela, 1939: 453). Sobretudo na tradução de “A Primeira Elegia de Duíno” cultiva o intertexto com a tradição literária portuguesa e adota um registo em

que cabem tanto as ressonâncias bíblicas como os regionalismos. As suas versões são, de uma maneira geral, difíceis, expressivas, às vezes ásperas, modernas.<sup>18</sup>

Um dos grandes atractivos desta lírica, nomeadamente de composições dos *Neue Gedichte*, foram os poemas que se inscrevem numa modalidade conhecida como “Dinggedicht” [poema-coisa] (Hörster, 2001: 543-555). Postulando um leque vasto de possibilidades de concretização dessa modalidade lírica, Wolfgang Müller começa por defini-la muito latamente:

Com os *Novos poemas* Rilke criou um novo tipo de poesia no qual, a partir da experiência imediata das coisas, se realiza uma transposição das coisas, fenómenos e casos da existência que solicitam o homem, para formações linguísticas densas de relações. (*apud* Hörster, 2001: 547)

Na designação “Dinggedicht” estão implícitos dois aspectos principais: por um lado, que o poema elege como tema uma “coisa”, mas “coisa” num sentido particular, objecto que se apresenta à observação de um sujeito, podendo no caso dos *Novos poemas* essas “coisas” ser plantas, animais, cidades, seres humanos, gestos ou situações, personagens ou temas históricos, mitológicos e bíblicos, artefactos, objectos artísticos variados; por outro, que esse poema se apresenta

18 Esta modernidade me confirmava, em 1995, Melo e Castro, que me disse que toda a sua geração conheceu Rilke e que, na década de 50, toda a gente andava com a tradução do Quintela debaixo do braço, acrescentando que se aquilo que liam era Rilke, se era Quintela, isso ele não sabia, mas era o Rilke traduzido por Quintela que os entusiasmava (...). Na altura, aquilo foi uma revelação. Aquela linguagem áspera e desprovida de musicalidade foi muito apreciada e sentida por eles como moderna. Agradeço a Melo e Castro este seu testemunho oral, que procuro reproduzir com o máximo de fidelidade possível.

ele mesmo como uma “coisa” na sua configuração linguística, em virtude do seu fechamento formal.

Ora este modelo revelou-se fecundíssimo para a lírica portuguesa, sendo muito numerosos os poetas que, na senda de Rilke,<sup>19</sup> praticaram, e continuam a praticar, esta modalidade. De entre os primeiros receptores rilkianos, poderiam citar-se os nomes de Torga, Sophia, Vítor Matos e Sá, José Bento, Nuno de Sampayo, Egito Gonçalves, José Terra, Carlos Campos, Fernando Guimarães, e poderíamos continuar a lista com Jorge de Sena, Vasco Graça Moura, José Augusto Seabra, Albano Martins, Nuno Júdice, entre tantos outros.

Dentre as várias possibilidades de concretização do “poema-coisa” rilkiano, ganha algum destaque o poema sobre obras plásticas, da pintura ou da escultura (Sophia, Nuno de Sampayo, Vítor Matos e Sá, José Terra), mas também o poema sobre figuras humanas, vivas ou mortas, da história, da lenda, do mito, do cinema (Sophia, Vítor Matos e Sá, Nuno de Sampayo, Egito Gonçalves, José Terra).<sup>20</sup> Este filão continua a mostrar a sua riqueza até aos nossos dias.

Em jeito de conclusão gostaria de frisar a excepcionalidade do processo de recepção rilkiana por Paulo Quintela sob vários aspectos. Ao contrário do que se verifica com muitos outros tradutores de Rilke, incluindo J. de Sena, Quintela traduz inequivocamente a partir do Alemão e inaugura um interesse duradouro pela lírica alemã, quebrando o império do francesismo. O tradutor, ele mesmo iniciador, começa por inserir-se no subcampo académico, o que à partida não parecia augurar grande fortuna às suas traduções, dada a desconfiança que os representantes do campo literário alimentavam em relação aos

19 Deve aqui nomear-se o exemplo confluyente de J. Cabral de Melo Neto, também ele receptor dos *Novos poemas*.

20 Sobre recepção de muitos motivos, imagens, estruturas, estilemas rilkianos na nossa poesia, cf. Hörster, 2001.

universitários. Com o apoio de Nemésio, Quintela franqueia a divisória entre os subcampos acadêmico e literário. Confirmando a centralidade do modo lírico no sistema de acolhimento, começa por traduzir poesia e só em 1955 dará a público o seu *opus magnum*: a tradução do romance *Os Cadernos de Malte Laurids Brigge*. A selecção inicialmente operada, com incidência nas primeiras colectâneas rilkianas, vai ao encontro do horizonte de expectativas do público leitor, confirmando afinidades do poeta de língua alemã com veios líricos nacionais. Num movimento que procura atender às expectativas do receptor e respeitar as peculiaridades dos textos de partida, procura-se o compromisso entre a aceitabilidade e a adequação, porventura com predomínio para a segunda alternativa. O respeito pelas estruturas linguísticas e poéticas do original, originador de numerosos pontos de estranheza, constituiu fermento renovador do sistema de acolhimento, levando a uma distensão da língua portuguesa e a um conjunto de imagens e de princípios poéticos inovadores. A tendência para a “adequação” parece confirmar a hipótese de Even-Zohar de que um texto prestigiado ou pertencente a um género prestigiado, logo, um texto inscrito no centro do sistema, admite um maior grau de estranheza na tradução do que um texto que no sistema ocupe um lugar periférico. Porém, isso parece verificar-se sobretudo em Quintela, já que num elevado número de traduções por outros agentes se verifica antes a opção pela aceitabilidade. A não observância de rimas originais, que, à partida, se poderia considerar uma falha, mostrou-se altamente frutuosa, contribuindo, a par do exemplo de Fernando Pessoa, para a definitiva implantação do verso livre entre nós. As traduções, enquanto textos “derivados”, são frequentemente menosprezadas por críticos e criadores, como atesta a sua quase total ausência das histórias das literaturas nacionais. Com as suas traduções, Quintela contribuiu não só para dar a conhecer um autor, mas também, verdadeiramente, para valorizar e nacionalizar o texto literário traduzido.

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença.
- Correspondência. Sophia de Mello Breyner e Jorge de Sena (1959-1978)* (2006). Lisboa: Guerra e Paz.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2004). “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”, in Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge. 199-204 [1978].
- GUIMARÃES, Fernando (1987). “No cinquentenário da *Revista de Portugal* de Vitorino Nemésio”. *Colóquio/Letras*, 100: 87-92.
- HÖRSTER, Maria António (1986). “Rainer Maria Rilke e seus tradutores portugueses. A exemplo do poema ‘Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens’ em versões de Paulo Quintela e Jorge de Sena”. *Biblos*, LXII: 427-450.
- HÖRSTER, Maria António (1996). “As versões portuguesas das *Duineser Elegien* de Rainer Maria Rilke”. *Runa*, 26: 721-734.
- HÖRSTER, Maria António (2001). *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- HÖRSTER, Maria António (2004). “No rasto de Rilke em Portugal. Com algumas considerações acerca da tradução literária”, in Carlos Mendes de Sousa e Rita Patrício (eds.), *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Braga: Centro de Estudos Humanísticos. 711-728.
- HÖRSTER, Maria António (2008). “O tradutor Paulo Quintela”, in Maria Teresa Mingocho e Maria António Hörster (coord.). *Homenagem a Paulo Quintela*. Faculdade de Letras: Universidade de Coimbra. 45-56.
- NEMÉSIO, Vitorino (1951). “Quatro ramos de loiro”. *Diário Popular*, 11 de Abril: 5.

- NEMÉSIO, Vitorino (2007). *Correspondência com José Régio (1934-1938)*. Apresentação e edição de Manuela Vasconcelos e Isabel Cadete Novais. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- NORD, Christiane (1989). “Textanalyse und Übersetzungsauftrag”, in *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht*. München: Goethe-Institut. 95-119.
- RAMALHO, Maria Irene (2008). “Paulo Quintela, o amante da poesia”, in Maria Teresa Mingocho e Maria António Hörster (coords.). *Homenagem a Paulo Quintela. No Centenário do seu Nascimento*. Faculdade de Letras: Universidade de Coimbra. 25-43.
- RÉGIO, José (1994). *Obras escolhidas. Correspondência*. Introdução e recolha de António Ventura. Notas de António Ventura e Luís Amaro. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SENA, Jorge de – FERREIRA, Vergílio. *Correspondência* (1987). Organização e notas de Mécia de Sena. Introdução de Vergílio Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- TORGA, Miguel (1999). *Diário*. 2 vols. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- RILKE, Rainer Maria (1927). *Gesammelte Werke*. Bd. I-VI. Leipzig: Insel-Verlag.
- RILKE, Rainer Maria/BETZ, Maurice (1938). *Poésie*. Paris: Émile-Paul Frères.
- RILKE, Rainer Maria/Paulo QUINTELA (1938). “Poemas de Rilke. Carta a Vitorino Nemésio, para servir de credencial a algumas traduções”. *Revista de Portugal*, 2: 214-223.
- RILKE, Rainer Maria/Paulo QUINTELA (1939). “A primeira Elegia de Duíno”. *Revista de Portugal*, 8: 452-454.
- RILKE, Rainer Maria/Paulo QUINTELA (1940). “Cinco canções. Agosto de 1914”. *Revista de Portugal*, 10: 169-173.

- RILKE, Rainer Maria/Paulo QUINTELA (1942). *Poemas*. Prefácio, selecção e tradução de P. Q. Coimbra: Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich/José M. Miranda JUSTO (2003). *Sobre os diferentes métodos de traduzir*. Apresentação, Tradução, Notas e Posfácio de J.M.M.J. Porto: Porto Editora.
- TOURY, Gideon (1985). "A Rationale for Descriptive Translation Studies", in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature*. London: Croom Helm. 16-41.
- TOURY, Gideon (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

(Página deixada propositadamente em branco)

## ENTRE PORTUGAL E A ALEMANHA: MARIA, A PROTAGONISTA DO ROMANCE *GEGENSPIEL* DE STEPHAN THOME\*

BETWEEN PORTUGAL AND GERMANY: MARIA,  
THE PROTAGONIST OF STEPHAN THOME'S NOVEL *GEGENSPIEL*

*Maria de Fátima Gil*

Centro de Investigação Transdisciplinar “Cultura, Espaço e Memória”  
Universidade de Coimbra

### RESUMO

*Gegenspiel*, o romance que o escritor alemão Stephan Thome publicou em 2015, tem a particularidade de apresentar aos leitores o mesmo universo diegético do seu romance anterior, *Fliehkkräfte* (2012). Com efeito, as duas obras narram o casamento de Hartmut Hainbach – Professor de Filosofia na universidade de Bona – com a portuguesa Maria – que fora estudar Teatro para Berlim, na década de 80 –, centrando-se especialmente na crise em que a relação se encontra ao fim de vinte anos. A acção é, portanto, já conhecida, mas existe uma diferença importante: enquanto *Fliehkkräfte* contava a história do ponto de vista de Hartmut, *Gegenspiel* mostra-a do ponto de vista de Maria.

O presente estudo adopta uma orientação fundamentalmente intercultural e aborda a identidade híbrida da personagem de Maria para a apresentar como figura reflectora tanto da contemporaneidade alemã como da portuguesa.

*Palavras-chave:* *Gegenspiel*, Stephan Thome, Portugal, Alemanha, interculturalidade, transculturalidade

\* Este texto não obedece ao AO90, ao abrigo do Código dos Direitos de Autor.

## ABSTRACT

In his novel *Gegenspiel* (2015) the German writer Stephan Thome presents the readers with the same diegetic world of his previous work, *Fliehkräfte* (2012). Both novels narrate the marriage of Hartmut Hainbach – a Philosophy Professor at the University of Bonn – and the Portuguese Maria – who went to Berlin in the 1980s to study Drama –, focusing particularly on the crisis the couple faces after twenty years together. However, even though the plot is already known, there is an important difference: while in *Fliehkräfte* the point of view was Hartmut's, *Gegenspiel* now takes up Maria's perspective.

For the most part, this paper adopts an intercultural frame of reference and approaches the hybrid identity of Maria's character to show her as mirroring figure of both German and Portuguese contemporaneity.

*Keywords:* *Gegenspiel*, Stephan Thome, Portugal, Germany, interculturality, transculturality

1. Stephan Thome, um dos novos e mais destacados autores da literatura alemã, repetidamente nomeado para o Prémio Alemão do Livro, estreou-se nas letras em 2009, com o romance *Grenzgang*. Desde então tem vindo a publicar, a um ritmo trienal, outros textos narrativos de grande fôlego e merecido êxito, designadamente *Fliehkräfte* (2012), *Gegenspiel* (2015) e, mais recentemente, *Gott der Barbaren* (2018). Este último é um romance histórico sobre a rebelião de Taiping, na China do século XIX, e apesar de poder ser lido como alegoria do presente, afasta-se das questões contemporâneas que fizeram dos três primeiros romances uma unidade coesa na produção do escritor. O bom acolhimento que esses livros mereceram do público e da crítica tem justamente a ver com as temáticas neles tratadas e também com certos aspectos da técnica narrativa do autor, uns e outros evidenciados pelas recensões na imprensa logo aquando

da publicação de *Grenzgang* (por ex.: Kegel, 2009; Müller, 2009; Radisch, 2009; Thimm, 2009).

Assim, no que diz respeito aos temas, as três obras abordam o quotidiano de casais de meia-idade e a forma como lidam com situações de crise no seu relacionamento. O assunto, em rigor, não pode considerar-se novo, mas a singularidade de Thome reside em escolher circunstâncias catalisadoras que não são especialmente dramáticas, antes se apresentam de uma normalidade e de uma frequência cada vez mais comum na vida quotidiana. Dramáticas revelam-se as personagens, desenhadas com grande verosimilhança, sensibilidade psicológica e maestria linguística. Os protagonistas, depois de terem superado as suas origens pequeno-burguesas com a vivência arrebatadora de Berlim, vêem-se forçados a regressar ao espaço estreito da província alemã. Aí, a profundidade do seu conflito interior estabelece-se entre a insatisfação de quem não conseguiu realizar os sonhos de juventude e o pragmatismo das condições que lhes delimitam o dia-a-dia. Cientes da passagem inexorável do tempo e dos laços afectivos que foram criando, as figuras continuam a procurar, na banalidade da rotina diária e no anseio de uniões sexual e sentimentalmente estáveis, a sua quota parte de felicidade possível.

No domínio técnico-compositivo, estes romances de Thome evidenciam um modelo similar de situação narrativa e uma mesma linha descontínua de evolução diegética. O narrador é onisciente, mas enquanto na primeira obra se mostra interventivo, nos dois outros romances tende a reduzir-se ao grau zero, adoptando de forma sistemática a perspectiva do protagonista. A redução da distância mediadora assim gerada fomenta nos leitores uma reacção de simpatia com a personagem – se não mesmo de identificação –, embora o risco de uma resposta demasiado empática seja contrariado pelas assincronias da diegese. Com efeito, a sintagmática narrativa declina-se num jogo complexo e fracturado de estratos temporais, que arrastam con-

sigo diferentes topografias espaciais e culturais e obrigam o leitor a uma actividade permanente de co-construção do texto.

Por fim, o que também distingue Stefan Thome é o seu realismo, que alguns recensores, relativamente já ao romance de estreia, identificaram como próprio de um etnógrafo (por ex.: Müller, 2009; Knipphals, 2009). À maneira da *thick description* de Clifford Geertz, o autor aduz, com grande minúcia, pormenores, histórias e figuras que, nem sempre sendo imprescindíveis para o desenrolar da acção, ajudam a retratar o mais exactamente possível o mundo das personagens principais. Sem dúvida, tal procedimento alarga por demais os textos, coisa de que os críticos não deixam de se queixar (por ex.: von Sternburg, 2015; Schmidt, 2015). Em meu entender, porém, a abundância de detalhes resulta de uma certa dimensão da escrita de Thome a que chamaria cinematográfica. A técnica de montagem dos segmentos narrativos, a descrição dos espaços e adereços, as indicações proxémicas, a naturalidade dos diálogos – todos estes elementos são eminentemente fílmicos e têm a verosimilhança visual e ilusionística da sétima arte.

**2.** O que fica dito sobre as constantes narratológicas de Stephan Thome aplica-se integralmente a *Gegenspiel*. Este romance apresenta, todavia, uma faceta distintiva, pois centra-se no universo diegético que o público já conhece do romance anterior, *Fliehkrafte*. Em *Gegenspiel*, os leitores voltam a deparar-se com as atribulações do casamento de Hartmut Hainbach, docente de Filosofia na universidade de Bona. A mulher, a portuguesa Maria – que o jovem Professor conheceu quando ela fora estudar Teatro para Berlim Ocidental, depois do 25 de Abril –, decide, após duas décadas como esposa e mãe, regressar à grande metrópole, para trabalhar como assistente de direcção na companhia teatral do antigo namorado, Falk Merlinger.

Trata-se, então, da mesma história? A resposta é sim e não. Sim, porque ambos os romances expõem a situação de crise de um casal, depois de vinte anos de vida em comum, que são igualmente vinte anos de auto-defraudamento e de acomodação. Não, porque em *Fliehkräfte* temos a óptica de Hartmut e em *Gegenspiel* a óptica de Maria. O ponto de vista transforma o objecto narrado. O ponto de vista transforma também as personagens, pois o protagonista de cada um dos romances desvenda-se nele sempre com maior profundidade. Por esse motivo, sabemos mais sobre Hartmut em *Fliehkräfte* e descobrimos mais sobre Maria em *Gegenspiel*.

Como nota o crítico Rainer Moritz (2015), embora a estratégia de apresentar um mesmo acontecimento sob várias perspectivas pertença ao instrumentário da literatura desde há muito, Stephan Thome concretiza algo de surpreendente ao utilizar esta técnica em dois romances e ao repetir não apenas situações, mas até, *ipsis verbis*, longos trechos de diálogo. Cada um dos romances tem, naturalmente, a sua autonomia e pode ser lido sem o outro. Mas a originalidade desta experiência de Thome consiste no facto de ambas as obras se complementarem e mostrarem, de forma contrapontística, os dois lados da mesma moeda.

O romance *Gegenspiel* começa e termina com conversas entre as duas personagens principais. Enquanto o início, *in medias res*, coloca o leitor perante uma violenta discussão em 2008, dez meses depois de Maria trocar Bona por Berlim, o final expõe um diálogo franco entre o casal, após mais um ano de afastamento. Na moldura dessas cenas – e, em última instância, em função delas –, os dezoito capítulos da obra explanam o percurso biográfico da protagonista e estão organizados em duas secções, que correspondem *grosso modo* às duas macro-sequências da vida da figura. A primeira parte centra-se na juventude de Maria, desde que manifesta a sua insatisfação com o Portugal dos anos 70 até que inicia a relação com Hartmut Hainbach,

em Berlim Ocidental. A segunda parte ainda abrange parcialmente Lisboa, para expor as razões ocultas da ida da jovem para Berlim, mas incide sobretudo na realidade do seu casamento, nas contradições da existência em Dortmund e Bona e nas reacções que Portugal lhe suscita quando aqui passa férias.

Tendo em conta a posição de Maria no cruzamento de culturas, de lugares e de memórias, justifica-se analisar a figura de uma perspectiva intercultural e também – à falta de melhor designação – transcultural. A categoria da transculturalidade não será, porém, utilizada no sentido que o filósofo alemão Wolfgang Welsch tem defendido desde os anos 90 do século passado, *i.e.*, como sinónimo de fusão das culturas e superação da interculturalidade.<sup>1</sup> Os seus críticos advogam, com justeza, que não é possível obliterar simplesmente as diferenças culturais.<sup>2</sup> Sem dúvida: pessoas, grupos, sociedades, culturas cruzam-se e influenciam-se mutuamente e até podem assemelhar-se em vários aspectos, mas as diferenças constituem princípios antropológicos e, para o bem e para o mal, são muitas vezes reclamadas pelos indivíduos como traços fundamentais das suas construções identitárias. Esta é também a posição do germanista Norbert Mecklenburg (2008: 90-98), que considera o conceito welschiano apenas mais uma nova designação para fenómenos universais e defende que interculturalidade e transculturalidade se podem diferenciar sem entrar em concorrência:

1 Ao longo do tempo, Welsch vem repetindo a sua concepção de transculturalidade em inúmeras publicações. A primeira da série, o artigo “Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen”, data de 1992; a última, o volume *Transkulturalität. Realität. Geschichte. Aufgabe*, é de 2017. Das versões disponíveis em inglês, remeto para o ensaio “Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today” (Welsch, 1999), o qual, juntamente com um outro, de título muito semelhante e datado de 2001 (“Transculturality: The Changing Form of Cultures Today”), tem uma forte presença *on-line*.

2 Para um levantamento exaustivo da contestação a Wolfgang Welsch, cf. Blum-Barth, 2016: 114-124.

Der Ausdruck “interkulturell” wird in der Regel auf etwas bezogen, dass es zwischen zwei oder mehreren bestimmten Kulturen gibt: Unterschiede, Ähnlichkeiten, Beziehungen, Prozesse, Austausch, Konflikte. [...] Der Ausdruck “transkulturell” bezeichnet etwas, das kulturübergreifend vorkommt. Das kann zweierlei meinen: a) über alle einzelnen Kulturen hinausgehend, b) über eine bestimmte Kultur hinausgehend. Im Falle a) können z.B. Verwandtschaftsbeziehungen, Sprachfähigkeit, Religion, Kunst als transkulturell bezeichnet werden, denn sie kommen in praktisch allen Kulturen vor, sie sind kulturelle Universalien. Transkulturell in diesem Sinne a) heißt also: universal. In dem zweiten Sinne b) bedeutet der Ausdruck: über eine Kultur hinausgehend und damit in (eine) andere übergehend. Wissenschaft z.B. verbreitet sich in diesem Sinne transkulturell, d.h., sie erfährt einen Transfer über Kulturgrenzen hinaus. (Mecklenburg, 2008: 93).

[A expressão “intercultural” é aplicada, em regra, a algo que existe entre duas ou mais culturas específicas: diferenças, semelhanças, relações, processos, trocas, conflitos. (...) A expressão “transcultural” designa algo que se apresenta como culturalmente abrangente. Isto pode significar duas coisas: a) que está para além de todas e quaisquer culturas, b) que está para além de uma cultura específica. No caso a) podem designar-se, por exemplo, as relações familiares, a capacidade de falar, a religião, a arte como transculturais, porque elas existem em praticamente todas as culturas, são universais culturais. Transcultural neste sentido a) quer dizer, portanto, universal. No segundo sentido b), a expressão significa: sair de uma cultura e, com isso, passar para (outra ou) outras. A ciência, por exemplo, propaga-se transculturalmente neste sentido, ou seja, transfere-se por cima de fronteiras culturais.]<sup>3</sup>

3 As traduções apresentadas ao longo do trabalho são da responsabilidade da autora.

O presente trabalho, ciente de que as culturas não são estanques e homogêneas, mas, pelo contrário, constructos plurais, contingentes e relativamente abertos, procurará, então, de acordo com o entendimento enunciado por Norbert Mecklenburg, estudar a figura de Maria do ponto de vista intercultural – *i.e.*, como instância de percepção e entidade reflectora da contemporaneidade alemã e portuguesa – e do ponto de vista transcultural – *i.e.*, como configuração de situações existenciais que não são exclusivo de uma só cultura.

**3.** A discussão que abre o romance mostra de imediato a relevância da personagem feminina na sintagmática narrativa, porque toda a situação nos é exposta apenas da sua perspectiva. O narrador, que possui prerrogativas de focalização interna sobre a figura, mantém este ponto de vista de forma consequente ao longo de toda a obra, transmitindo-o através de mecanismos de textualização discursiva muito vívida – como a narração cénica ou o discurso indirecto livre – e utilizando uma linguagem que exprime os mais finos matizes das emoções contraditórias da personagem.

Após o capítulo introdutório, começa-se a conhecer a história prévia da protagonista, mas o romance não procede cronologicamente: em vez da juventude de Maria em Portugal, surgem várias analepses sobre os seus primeiros tempos em Berlim. O quadro inicial é o da participação de Maria num confronto entre ocupantes de casas e a polícia, na verdade o instante de viragem da sua experiência berlinense. Nesse momento, ela descobre um novo sentimento de pertença, pois está finalmente a envolver-se no palpar da cidade, decorridos já dois anos e meio sobre a sua chegada. A partir daqui, numa intrincada montagem de planos temporais e espaciais, o leitor vê-se chamado a (re)construir o percurso e o carácter desta portuguesa em busca de si mesma entre duas culturas.

Maria chama-se, na verdade, Maria Antónia Pereira. Contudo, tendo percebido, na Berlim Ocidental dos anos 80, que usar dois nomes próprios era considerado pretensioso e que dificilmente haveria outras Marias com quem a pudessem confundir, acede a ser conhecida apenas pelo primeiro nome (G: 40-41).<sup>4</sup> Nessa medida, o espaço estranho obriga-a, logo ao princípio, a um compromisso existencial, mas a jovem dispõe-se a aceitá-lo, na esperança de um recomeço de vida.

Maria Antónia Pereira nasce numa família da pequena-burguesia, que trocou a Serra da Estrela por Lisboa e por um modesto restaurante na Mouraria. Para ela, a família constitui um espaço de confinamento: a mãe, profundamente religiosa e sofrendo de depressão desde a morte do primeiro filho, não representa um modelo a seguir, enquanto o pai, conformado com as circunstâncias, não lhe dá o incentivo necessário para superar os exíguos limites da sua classe social (G: 91-93). O estímulo para a auto-realização surge de um jesuíta luso-britânico, que dirige a paróquia e que possivelmente interveio para a entrada da boa aluna no prestigiado liceu Maria Amália. Fora deste círculo, Maria Antónia tem poucas ligações. Namora o jovem Luís, um estudante de arquitectura, que os pais aprovam sobretudo porque se mostra respeitador dos princípios religiosos e morais que os orientam. Quanto à sua melhor amiga, a estudante de enfermagem Cristina, que antes partilhara com ela a ambição de ir para Inglaterra, acaba por abandonar tal ideia, porque, nas suas palavras, “Schön und gut, aber so ist das Leben nicht.” [É tudo muito bonito, mas a vida não é assim.] (G: 87).

Ao contrário de Cristina, Maria Antónia não deixa esmorecer essa faceta de inconformismo, que o pós-25 de Abril vem acentuar. No

4 As remissões para a obra serão indicadas, como aqui, com a letra G, seguida da(s) página(s) em questão.

desejo de se libertar da vida sem horizontes, numa Lisboa em plena crise político-económica, esse seu temperamento leva-a a envolver-se com um homem mais velho, de nome Mário Pais. Trata-se de um elegante, experiente e cínico fotógrafo, que vem a saber-se ser sobrinho do ex-director da PIDE, Silva Pais. Constituindo o oposto do fiável Luís e do seu meio, esta personagem representa para Maria Antónia não só a atracção da vida sofisticada e cosmopolita da velha elite, mas também – *et pour cause* – a tentação do transgressivo. Mário Pais ensina-a a viver plenamente a sexualidade e, na segunda parte do romance, quando se descobre que a relação conduz a uma gravidez não desejada, que culminará em aborto, desafia-a a verbalizar a sua rebeldia: “«Warum bist du hier?» Das war keine Frage, sondern ein Befehl. / «Weil ich es will.» / «Weil du es willst. Vergiss das nicht.»” [– Porque é que estás aqui? – Não era uma pergunta, mas uma ordem. / – Porque quero. / – Porque queres. Não te esqueças disso.] (G: 330-331). No momento do aborto – naquela altura, ilegal –, a jovem tornada adulta pela perda da ingenuidade faz dessa afirmação a sua bandeira, embora ela tenha tanto de desafio como de pobre artifício autoencorajador. Na Lisboa de 1975, porém, aquele lema é a expressão da sua revolta contra as convenções de um país anquilosado e, em especial, contra a moral pequeno-burguesa e estritamente católica em que fora educada. E se Maria Antónia escolheu Mário Pais apenas como móbil da sua emancipação sexual, ele acabará por tornar-se o catalisador de outras grandes mudanças ao pagar-lhe um curso de Alemão no Goethe Institut e ao informá-la de que nas universidades alemãs não se cobravam propinas (G: 328).

Em 1980,<sup>5</sup> desanimada com o evoluir da situação em Portugal, desejosa de liberdade e procurando fugir à má consciência provocada

5 Esta e outras referências cronológicas não são explicitadas no romance e têm de ser inferidas a partir de alusões a factos históricos – todos eles, de resto, muito bem investigados pelo autor, como sublinha uma recensão de Ekkehard Knörer (2015).

pelo aborto – que, todavia, a acompanhará para sempre –, a jovem decide inscrever-se em Estudos Teatrais na Freie Universität. Com isto, inicia-se uma nova fase na sua vida.

Após cerca de dois anos em Berlim, Maria Antónia – entretanto transformada em Maria – fixa-se no bairro degradado de Kreuzberg. O seu prédio fica a escassa distância do Muro e a jovem não consegue desviar os olhos da absurda construção. Contudo, com o passar do tempo, habitua-se a ela, como quase todos os moradores da cidade: “Sie ist einfach da.” [Simplesmente, está ali.] (G: 59), comenta com o namorado quando este a vai visitar pouco depois. Até Luís consegue aceitar a presença do Muro. O que ele não aceita é o processo de autodeterminação que Maria concretizou nesse período e que vai levar ao fim da relação.

Maria, de pele muito clara, olhos verde escuros e sotaque que tomavam por francês – “also sexy” [portanto sexy] (G: 37) – sofreu de início um choque cultural. Em primeiro lugar, era obrigada a exprimir-se numa língua que ainda não dominava e que, por isso, a votava largamente ao silêncio e à solidão. Em segundo lugar, tinha de ajustar-se a práticas culturais muito diferentes das que até então conhecia: estranhava o carácter aberto e informal das aulas na universidade e via-se a si mesma como “eine junge Frau [...], die nicht alle Regeln verstand, denen sie zu gehorchen versuchte” [uma jovem mulher (...) que não compreendia todas as regras a que procurava obedecer] (G: 37). Por último, Maria debatia-se também com as saudades da família, do sol, da praia e do seu idioma materno. Conseguiu, no entanto, encontrar uma amiga, a brasileira Ana Souza, com quem podia conversar em português e que a introduziu na subcultura dos imigrantes sul-americanos, ela própria repassada de melancolia da distância.

No plano hermenêutico, a natureza destas situações é tão transversal à experiência do Eu num país-outro que quase se pode

falar em clichés. Os sentimentos de solidão, de desenraizamento e de perda existencial são transculturais, no sentido explanado por Mecklenburg (*supra*), e o mesmo se pode dizer em relação ao esforço de os ultrapassar. Já a especificidade que este empenho adquire em *Gegenspiel* é do âmbito da interculturalidade. Significa isto que, tal como assentir no uso de apenas uma parte do seu nome, a possibilidade de falar o idioma materno de quando em vez constitui, para Maria, uma forma de negociar a identidade entre o próprio e o diverso, nesse modo de existência que vem ao encontro do seu desejo de emancipação. Dessa maneira, ela ultrapassa a estranheza e, mesmo lutando com a língua alemã, acaba por conquistar o seu espaço de autonomia e de integração.

Transforma-se, a partir daí, numa jovem de Berlim Ocidental, que não quer perder nada da dinâmica rebelde da cidade. É presa durante os confrontos de ocupantes de casas com a polícia e passa a viver a subcultura do bairro de Kreuzberg numa residência comunitária. Nesse microcosmos anti-burguês (G: 73-75, 98-99), inicia uma relação com o excêntrico estudante de teatro Falk Merlinger e torna-se a sua dramaturgista, fornecendo-lhe ideias e material. Maria converte-se também no único sustento da pequena habitação para onde depois o casal se muda, sujeitando-se voluntariamente ao papel social da mulher que se sacrifica pelo grande projecto do homem da casa – isto a despeito do entusiasmo com que leu a apologia do feminismo na obra *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (G: 55, 80-83).

Esta primeira tentativa de estabilização no plano dos afectos acaba por gorar-se. Para a estudiosa Joanna Drynda (2015: 120), que analisou as questões do amor e do desejo nos romances de Stephan Thome, a relação entre Maria e Falk desmorona-se porque ele rejeita qualquer tipo de existência burguesa, enquanto ela anseia por segurança e protecção, precisamente os requisitos que irá encontrar em Hartmut Hainbach.

O Professor de Filosofia da Freie Universität é, em Berlim, o antípoda de Falk, do mesmo modo que Mário Pais contrastava com Luís no universo de personagens em Lisboa. Mais velho, sensível, conservador, Hartmut assume, antes de tudo, o papel de interlocutor de Maria que o egocêntrico dramaturgo sempre recusara. A pretexto de a ajudar no trabalho final de curso, escuta-a quando ela fala da família ou de Portugal e surpreende-a ao revelar-lhe que tem, como ela, uma origem social humilde (G: 174). Nado e criado numa aldeia perto de Marburg, Hartmut também se libertou dos liames pequeno-burgueses e acabou por ir fazer o doutoramento nos Estados Unidos. Tanto Maria como Hartmut são, portanto, figuras híbridas – ainda que em diferentes graus – e têm em comum a vivência exaltante de um espaço-outro, sem, contudo, perderem a ligação com a sua cultura. Do envolvimento dos dois resulta, pela segunda vez na vida de figura feminina, uma gravidez não desejada. Desta feita, porém, o desfecho é diferente: a jovem aceita a proposta de casamento que Hartmut lhe faz (G: 229).

Assim, seis anos depois de ter deixado Lisboa, a negociação identitária de Maria na cultura de Berlim Ocidental parece completa e ela prepara-se para iniciar uma vida mais estável e mais feliz. Tanto mais dolorosa se revela, por isso, a transformação que a espera. As vicissitudes da carreira universitária obrigam o casal a fixar-se em Dortmund e Maria, nas suas próprias palavras, passa a viver “in Deutschland [...], in einem Land so fremd wie der Mond” [na Alemanha (...), num país tão estranho como a lua] (G: 230).

Com esta mudança para a Renânia do Norte-Vestefália, inicia-se no percurso da protagonista uma terceira fase, marcada pela frustração e pelo recalçamento. Maria tem de abandonar os sonhos de realização pessoal e adaptar-se a padrões de comportamento muito mais convencionais, num espaço geográfico e humano com que não consegue relacionar-se.

O primeiro sinal de crise evidencia-se numa profunda depressão pós-parto, que a leva a rejeitar a filha e a não querer voltar a ser mãe (G: 227-253). Pressionada pela memória do aborto, Maria definha entre estados de apatia e momentos de pânico e Hartmut acaba por pedir ajuda à irmã, Ruth. Todavia, se isso tem efeitos positivos, por trazer calma e segurança à família, não deixa igualmente de aumentar em Maria a sensibilidade para a sua inadaptação. Ela não apenas carregará consigo, durante toda a vida, a ideia de ser mãe, como passará a medir-se com o modelo de comportamento feminino que sempre recusou e que, irada e cínica, associa a Ruth e à “Gemütlichkeit” [aconchego] (G: 170) da casa da cunhada:

Alle zwei Wochen fuhren sie zu Hartmuts Familie; wahrscheinlich hoffte er, dass sie dort die Praktiken der deutschen Hausfrau erlernen würde, in denen Ruth so versiert war. Kuchen backen. Socken stricken und die Früchte des Gartens zu Marmelade verarbeiten, die zu Adventszeit an die Nachbarn verschenkt wurde, mit der halben Portion Zucker und garantiert frei von Radioaktivität. (G: 245-246)

[De quinze em quinze dias iam sempre a casa da família de Hartmut; provavelmente ele esperava que ela aprendesse ali as práticas da dona de casa alemã, nas quais Ruth era tão versada. Fazer bolos. Tricotar meias e transformar a fruta do jardim em compota, que era dada de presente aos vizinhos no Advento, com a metade do açúcar e garantidamente livre de radioactividade.]

O segundo sinal de crise manifesta-se numa relação extraconjugal com um vizinho, Oliver, cerca de dois anos depois do nascimento da filha (G: 265-268, 408-410). As personagens de *Gegenspiel*, como já vimos, estão geralmente dispostas em termos contrastivos, mas Maria depara-se aqui com um duplo, uma imagem sua invertida no

espelho. Com efeito, tal como ela, Oliver possui formação universitária, vem de uma grande cidade – Hamburgo –, não se adapta à região, não encontra amigos nem trabalho e tem de ficar em casa, cuidando de um filho que não esperava, enquanto a mulher trabalha como advogada em Dortmund. A certeza de que a vida os traiu aproxima-os e o sexo é a sua vingança e a sua fuga. Maria acaba por pôr fim a esse *affaire*, mas não se liberta dos sentimentos de culpa que a situação lhe causa.

Pouco depois, em 1990, Hartmut consegue uma colocação definitiva em Bona e a família muda-se de novo. Maria, no entanto, continua a querer regressar a Berlim e não nos surpreende que, após a queda do Muro, a discussão sobre se a cidade de Beethoven deveria ou não ceder o passo a Berlim lhe parecesse ociosa: “Den ersten Bonn-muss-Hauptstadt-bleiben-Aufkleber kratze sie eingenhändig vom Heck eines vor dem Haus geparkten Wagens.” [O primeiro autocolante Bona-tem-de-continuar-capital, raspou-o com as suas próprias unhas da traseira de um carro estacionado à porta da casa.] (G: 322).

Quando se torna claro que Hartmut não será chamado para o lugar a que se candidatara na Freie Universität, Maria começa a viver uma espécie de alienação. Sem afinidades com o meio em que vive e sem ocupação profissional que a satisfaça, passa a fingir uma vida preenchida com leituras de exigente nível intelectual, quando, na verdade, ocupa os dias com telenovelas e séries televisivas norte-americanas de duvidosa qualidade (G: 207-208). As quatro figuras femininas de *Sex and the City* substituem as personagens literárias com que ela se costumava identificar na juventude e suprem a falta de grandes amizades como as que tivera anteriormente, com Cristina e Ana Souza.

Joanna Drynda (2015: 118-119) salienta que, depois da pulsão libertária dos tempos de Berlim, e apesar de serem originários de cul-

turas diferentes, tanto Hartmut como Maria regredem para os papéis sociais tradicionalmente ligados ao casamento. Efectivamente, ele assume o padrão de masculinidade em que fora educado, trabalhando em excesso e sustentando a família, enquanto ela se adapta a uma posição de subalternidade e se acomoda cada vez mais à segurança emocional e financeira da situação. Para isso contribui, de resto, uma conversa com Cristina (G: 319-320). A amiga portuguesa, que casara com o primo de Maria, desempenha agora, de novo, a função de figura de contraste. Cristina aceita de bom grado a assimetria das relações de poder dentro do seu casamento “normal” e pondera até deixar a enfermagem para se dedicar mais ao marido e às filhas. Maria, recusando-se ainda a seguir tal modelo, acaba por concordar que a sua união com Hartmut tem lados positivos e que a vida é um compromisso constante entre sonhos e realidade.

Assim, nos anos seguintes, o Professor de Filosofia projecta o seu êxito profissional sobre a mulher e deixa-se convencer pela aparência de normalidade, enquanto Maria ganha consciência do estereótipo em que gradualmente se transformou: “Sie war die Ehefrau eines vielbeschäftigten Mannes, die bevorzugte Zielscheibe für die Zornausbrüche ihrer Tochter, und ab und zu unterrichtete sie Portugiesisch an der Volkshochschule.” [Era a esposa de um homem muito ocupado, o alvo preferido das explosões de raiva da filha, e de vez em quando ensinava português na *Volkshochschule*.] (G: 207).

Quando finalmente a filha sai de casa para estudar, Maria resolve retomar a vida que interrompeu e regressa a Berlim, para assumir, como já se disse, o lugar de assistente de direcção na companhia teatral de Falk Merlinger. Todavia, ao contrário do que ela esperava, esta quarta fase da sua existência não lhe traz a tão ambicionada auto-realização. E isto por duas razões. A primeira é a de que ninguém consegue verdadeiramente regressar ao passado: desde logo, Berlim, sem o Muro, revela-se outra cidade; além disso, uma nova geração,

marcada por um grande pragmatismo, substituiu a juventude dissidente e boémia que ela conhecera nos anos 80; por fim, Falk continua irascível, mas não passa de um encenador amargo e em decadência. A outra razão tem a ver com a ferida aberta no seu casamento e com os sentimentos de culpa a que não consegue eximir-se. A discussão com que se inicia o romance é já sintomática da pressão que a distância exerce sobre o relacionamento, mas Maria não quer ainda abdicar do seu desejo de emancipação e permanece mais um ano em Berlim.

Durante esse tempo, procura uma alternativa profissional para Hartmut, que lhe permita regressar a Berlim, e mantém no apartamento em que vive a atmosfera de um abrigo provisório. Com efeito, tal como acontecera com Dortmund e Bona, Maria não se identifica com a nova metrópole: o Muro desapareceu, Kreuzberg assemelha-se pouco ao que era antigamente e Pankow, a zona em que ela se fixou, continua a ser-lhe quase desconhecida. Neste bairro, Maria mora perto da célebre estação de comboios suburbanos Wollankstraße.<sup>6</sup> A sua rua, a Schulzestraße, ficava de tal modo perto do Muro nos tempos de Berlim Leste, que a área por detrás das casas era a faixa de patrulhamento dos guardas (G: 282, 289).

Na economia narrativa, tal localização espelha a própria existência da figura. Maria encontra-se, sob vários prismas, num espaço de fronteira: entre a vida na Renânia-Vestefália e a vida na capital, entre o casamento e a autonomia, entre a Berlim da juventude e a Berlim do século XXI, entre a Alemanha e Portugal. Semelhante posição cria-lhe, naturalmente, dificuldades em termos existenciais, mas, em

6 Desde 1961, a estação de Wollankstraße era algo de insólito, porque embora pertencesse à rede de *S-Bahn* de Berlim Ocidental, ficava no território de Berlim Leste. Estava aberta apenas do lado ocidental, mas os funcionários eram da República Democrática Alemã e entravam nas instalações por uma pequena porta que dava diretamente para o controle fronteiriço.

contrapartida, proporciona-lhe um lugar privilegiado para examinar criticamente as duas culturas em que habita.

O olhar estranhante constitui, na verdade, um dos eixos fundamentais do romance. No que diz respeito à Alemanha, e como temos vindo a verificar, Maria observa com espanto, na sua identidade de portuguesa, a subcultura de Kreuzberg, e depois, na sua identidade de berlinense ocidental, as práticas sociais em Dortmund e Bona (por ex.: G: 10, 233, 410, 415-22). Todavia, os comentários mais ácidos da figura estão reservados para a família de Hartmut, na sua hiperprovinciana localidade do Estado de Hessen, cujos hábitos ela considera reproduzirem características elementares dos alemães: “Protestantismus, Mülltrennung, Vollwertkost, es war alles Teil derselben gründlich-frommen Ideologie mit ihrem Hang zu obsessiver Regelbefolgung.” [Protestantismo, separação do lixo, comida biológica, tudo era parte da mesma ideologia minucioso-religiosa, com a sua tendência para uma obsessiva sujeição às regras.] (G: 249). A par dos singulares e por vezes longos substantivos da língua alemã, que Maria não deixa de comentar (por ex.: G: 28, 229, 263, 264), o que mais a surpreende no povo alemão é este escrupuloso respeito pelas regras. Trata-se de um comportamento que, como ela vem a descobrir, não se verifica apenas na província, mas também em Berlim, cuja diferença ela tanto idealizara.

A este propósito, vale a pena citar aqui um pequeno passo sobre a já referida Schulzestraße, não só porque tematiza esta questão, mas igualmente porque tem um valor metareflexivo, demonstrando o “Wille [ ] zur Verständigung” [desejo de compreensão] que, segundo Wierlacher (2003: 258), é condição *sine qua non* para o diálogo intercultural. Com efeito, uma característica da rua serve de pretexto a Maria para desenvolver, por associação de ideias, um processo de auto e heterognose. Assim, a figura consciencializa, primeiramente, a sua própria hibridização e, com isso, a sua óptica heterodoxa; em

seguida, a diferença entre o Eu e o Outro leva-a a formular um pensamento irónico e estereotípico sobre a alegada natureza metódica dos alemães; finalmente, o desejo de compreender o Outro faz com que ela reflecta de forma problematizadora sobre esse estereótipo, mesmo se também neste caso não chega a retirar conclusões:

Hundert Meter weiter die Straße hinauf steht eine Reihe von Garagen, die einem eingetragenen Verein gehören. Ein Schild hängt davor, Garagengemeinschaft Schulzestraße e. V. Neulich ist ihr aufgefallen, dass sie inzwischen mehr Lebenszeit in Deutschland als in Portugal verbracht hat, aber es kommt immer noch vor, dass sie sich über ihre Wahlheimat wundert. Bestimmt hat die Garagengemeinschaft einen Vorsitzenden und eine Satzung, und vor Weihnachten wird gefeiert. [...] Es gibt die typisch deutsche Sachlichkeit und dahinter etwas anderes, auch bei ihrem Mann. Einen fatalistischen Zug, getarnt als das Vertrauen in Mächte, die keinen Namen haben und deren einziger Wert darin besteht, dass man ihnen die Schuld in die Schuhe schieben kann, wenn etwas schiefgeht. [...] Hat es damit zu tun, dass mehr als vier Jahrzehnte lang fremde Mächte das Sagen hatten? Vielleicht, denkt sie und geht ins Bad. Oder vielleicht auch nicht. (G: 289-290)

[Cem metros mais acima na rua há uma fila de garagens, que pertencem a uma associação registada. Uma placa está pendurada à frente: Sociedade de Garagens Schulzestraße®. Recentemente reparou que, neste meio termo, já tinha passado mais tempo de vida na Alemanha do que em Portugal, mas continua a acontecer-lhe ficar surpreendida com a sua pátria de eleição. De certeza que a Sociedade de Garagens tem um presidente e estatutos e faz uma festa antes do Natal. [...] Existe a objectividade tipicamente alemã e por detrás dela outra coisa, também no seu marido. Um traço fatalista, disfarçado como confiança em poderes que não têm nome e cujo único valor reside em uma pessoa lhes

poder atribuir as culpas quando algo corre mal. (...) Terá alguma coisa a ver com o facto de, por mais de quatro décadas, terem sido poderes estrangeiros a mandar? Talvez, pensa ela e vai para a casa de banho. Ou, então, talvez não.]

O mesmo olhar estranhante caracteriza a atitude de Maria relativamente a Portugal. À semelhança do que acontece no caso da Alemanha, também neste domínio existem dois locais em oposição geotemporal.

Por um lado, temos Lisboa no último lustro dos anos 70, decadente mas em ebulição social e política, marcada pelo regresso dos chamados retornados e pelos resquícios da Revolução, misturando os comportamentos conservadores com o desejo de mudança e os novos hábitos de uma geração mais jovem (G: 83, 84-90, 243, 329-330). Por outro lado, no mesmo plano temporal, encontra-se a aldeia de Rapa, na Serra da Estrela, de onde os pais de Maria são originários (G: 99, 135, 169-170). Rapa representa metonimicamente o país sofredor e analfabeto, rural e parado no tempo, que povoa os pesadelos de Maria com “alten, schwarz gekleideten Frauen, die mit krummen Fingern Hühner abmurksen.” [velhas vestidas de preto, que, com dedos tortos, mandam galinhas desta para melhor] (G: 169). Maria não se identifica nem com esses espaços, nem com as mentalidades que eles simbolizam. Juntamente com a necessidade de reprimir os remorsos do aborto, essa é a outra grande razão que a leva a procurar o seu caminho no estrangeiro.

Depois de casada, a protagonista passa todas as férias de Verão em Portugal, com o marido e a filha, dividindo-se entre Lisboa, Rapa e o Algarve. Em nenhum desses lugares, porém, consegue superar o sentimento de “Fremdheit in der Heimat” [estranheza na pátria] (G: 178). Os pais venderam o restaurante e regressaram à Serra, a Mouraria converteu-se num bairro de má-fama e Lisboa

tornou-se apenas um lugar de passagem; a percepção que Maria tem da cidade limita-se ao seu lado solar e luminoso, aquele que delicia os visitantes e encanta a turista em que ela se transformou (G: 179, 206). Já no que toca à aldeia serrana, Maria distingue mudanças mais notórias, por força da adesão de Portugal à (então) Comunidade Económica Europeia. A protagonista vê casas novas – de dimensões generosas, mas nem sempre primando pela estética –, um sino que toca a Avé Maria todas as meias-horas, um Lar de Idosos que o pai construiu enquanto Presidente da Junta (G: 302, 311, 314)... Em suma, o retrato de um país que continua semiperiférico e acanhado, incerto entre comportamentos atávicos e sinais de progresso. Rapa, na verdade, não lhe proporciona referências identitárias, nem sequer em termos afectivos. O permanente conflito com os pais – traduzido em oposição ao conservadorismo e à religiosidade da mãe e em incompreensão perante os benefícios que o pai retira das suas relações políticas –, a par do valor simbólico que a aldeia vai adquirindo como lugar de perda e morte à medida que eles envelhecem, leva-a a encarar a semana de férias em Rapa como um sacrifício, a que procura escapar por todos os meios (G: 183-184, 307-309).

Sem dúvida, o tempo de Maria no estrangeiro aumentou a sua perspectiva crítica sobre Portugal. É verdade que a personagem, desde o início, se constrói numa relação dialógica entre identidade e alteridade, compreensão e incompreensão, proximidade e distância. Mas o seu processo de assimilação na realidade estrangeira potencia esta dialéctica. Ela própria acaba por consciencializar as suas duas identidades numa viagem de comboio entre Lisboa e o Algarve: “Die Deutsche in ihr bemerkt die schmutzigen Fensterscheiben, die Portugiesin fühlt sich seltsam, weil sie in der ersten Klasse sitzt.” [A alemã nela nota os vidros sujos das janelas, a portuguesa sente-se estranha porque viaja em primeira classe.] (G: 182).

Não por acaso, é em Portugal, nesse espaço simultaneamente familiar e estranho, que Maria e Hartmut têm, no final do romance, a primeira conversa franca de toda a vida em comum (G: 438-457). Durante uma viagem de carro, como no início da história, mas desta feita em direção a uma praia a norte do Porto, falam da filha, do passado, dos segredos encobertos, das expectativas defraudadas: “Hätte ich sagen sollen, unser Leben ist die Parodie unserer Träume?” [Devia ter dito que a nossa vida é a paródia dos nossos sonhos?] (G: 438), questiona Hartmut numa pergunta retórica.

A despeito do fracasso, o amor continua a uni-los e ambos tentam achar um caminho para o dilema em que se encontram. Maria põe mesmo a hipótese de regressar a Bona, mas o marido rejeita a ideia, porque isso seria manter a situação de dependência que tanto ensombrou o casamento. Neste impasse, Hartmut interrompe a conversa sob o pretexto de que apanhou uma insolação e, no meio da noite, mergulha no mar. Não se sabe se regressa. O romance termina de forma aberta, sem que as personagens ou o leitor encontrem uma solução.

4. As obras de Stephan Thome, “erfolgreicher Meister des Beziehungsromans” [mestre bem sucedido do romance de relações], como lhe chama Thomas Andre (2015), distinguem-se por uma grande sensibilidade no tratamento do complexo mundo interior das personagens. Tobias Rapp (2015) considera o autor um “Feinhandwerker des Gefühls” [fino artesão do sentimento] e destaca o modo soberano como Thome se infiltra “in die feinsten Kapillaren ihres [d.h., der Figuren] Gefühlslebens [...], in die Mikrostruktur ihrer Beziehungen, um daraus dann ein Gesellschaftspanorama zu erschaffen.” [nos capilares mais finos da vida emocional (das figuras) (...), na microestrutura das suas relações, para depois, a partir daí, criar um panorama da sociedade].

*Gegenspiel* – como, de resto, *Fliehkraft* – é efectivamente um romance de sociedade, que se debruça sobre as relações humanas, os balanços de vida na meia-idade, os sonhos não alcançados e os compromissos com a realidade, os papéis sociais e as formas de poder no casamento, as provas a que os afectos estão sujeitos no dia-a-dia. Nessa medida, concretiza-se tanto em Maria como em Hartmut uma vertente de transculturalidade, no sentido de que eles materializam questões existenciais do capitalismo urbano e globalizado.

Maria vai para a Alemanha ainda jovem, em busca de liberdade e de realização pessoal, mas acaba por se tornar uma figura frustrada e depressiva, porque se sujeitou a um papel que sempre havia recusado: “es war nie mein Plan, in der weiblichen Dreieinigkei aufzugehen. [...] Ehefrau, Hausfrau und Mutter, das wollte ich tatsächlich nicht.” [o meu plano nunca foi dissolver-me na trindade feminina. (...) Esposa, dona de casa e mãe, isso, realmente, eu não queria.] (G: 405). No entanto, o facto de se ver com uma família criou-lhe um laço afectivo que ela também não conseguiu nem quis pôr em causa. Quando por fim foi para Berlim trabalhar com Falk Merlinger, numa tentativa desesperada de recuperar os anos perdidos, Maria não logrou libertar-se das dúvidas, do remorso e da constatação de não se sentir realizada em nenhuma das situações. Por isso, como muitos outros seres humanos, ela é uma figura suspensa entre dois pólos que parecem inconciliáveis na vida contemporânea: o desejo de emancipação e a preservação do amor e do casamento.

*Gegenspiel* possui esta dimensão de transculturalidade, mas tal não impede que seja também um romance especificamente sobre a Alemanha e Portugal. Neste plano, Maria remete-nos para o domínio da interculturalidade e apresenta-se como uma figura híbrida. Com efeito, ela compõe as suas múltiplas identidades a partir do concerto entre dois diferentes padrões culturais de orientação: Maria é o ponto de convergência de duas culturas e, desse lugar privilegiado

de mistura e penetração, torna-se tanto entidade reflectora como instância de apreciação crítica. O olhar estranhante que aplica quer à Alemanha, quer a Portugal afina-se com essa experiência identitária de hibridização, embora a disposição para abraçar a diferença e definir o Eu no diálogo com o Outro exista na personagem desde o início.

Este traço constitui, aliás, um dos aspectos em que a protagonista se afasta da representação por vezes algo estereotipada que o romance delinea de uma jovem portuguesa. A imagem de uma adolescente que vive num bairro popular de Lisboa e vem de uma família profundamente católica; que troca, depois, o país pelo estrangeiro mas tem saudades do sol, da praia e da língua; e que, por fim, como emigrante, passa todas as férias de Verão em Portugal e não dispensa uma semana no Algarve – tudo isto são lugares-comuns transmitidos desde sempre sobre os(as) portugueses(as). Curiosamente, porém, como nota Joanna Drynda (2015: 122-123), a construção da personagem feminina nesta narrativa resiste a fazer-se de acordo com o esquema mental Norte/Sul, a que estão associadas relações culturais de oposição caracterológica. Assim, do mesmo modo que sob a reserva e a racionalidade de Harmut, que associaríamos ao Norte, se esconde uma índole apaixonada e um desejo de perene união emocional, sob a capa impulsiva de Maria, que conotaríamos com o Sul, existe objectividade, a convicção de que a realização profissional de ambos os cônjuges beneficia o casamento e, por fim, uma grande capacidade de auto e heterocrítica. Talvez fosse difícil a Thome configurar Maria sem recorrer a alguns clichés, mas a estereotipização, na verdade, não obsta a que ela seja uma personagem complexa e de grande dramaticidade.

Este assunto levanta-nos, por último, uma derradeira questão: por que motivo escolheu o autor uma figura portuguesa para mostrar a instabilidade de que estão ameaçadas as relações afectivas na vida

contemporânea em geral e no espaço alemão em particular? Não poderia a personagem feminina ter uma outra origem?

A meu ver, a opção de Stephan Thome explica-se talvez por duas razões. Desde logo, pela curiosidade do autor por Portugal. Habitualmente a residir em Taiwan, Thome fixou-se em Lisboa durante largos meses e o conhecimento que revela da terra portuguesa no romance é muito seguro nos pormenores espaciais, nos detalhes históricos e até no uso esporádico da língua. Tudo isto demonstra um apurado trabalho de pesquisa e uma experiência efectiva e interessada das especificidades portuguesas. Fazer de Portugal a contrapartida da Alemanha em *Gegenspiel* – e em *Fliehkräfte* – constitui também uma forma de mostrar o país aos leitores alemães, tanto àqueles que ainda não o conhecem, como àqueles que o resumem ao Algarve. Nesta circunstância, utilizar uma protagonista que funde identidade com alteridade provoca um efeito de credibilização, pois as observações surgem de uma portuguesa que sabe julgar o seu país ao mesmo tempo de forma distanciada e verosímil. O segundo motivo para preferir Maria a uma eventual figura feminina de Taiwan poderá, em meu entender ter sido uma maneira de atalhar choques culturais mais ou menos intransponíveis. De facto, a pertença da personagem a um espaço europeu, culturalmente próximo mas, ainda assim, diferente, tem duas vantagens. Por um lado, torna plausível, no plano intradieético, quer a estranheza, quer a flexibilidade com que ela se adapta à realidade alemã; por outro lado, garante, no plano extradieético, a receptividade do leitor a um contexto que não lhe é totalmente alheio.

Em suma, pela controlada hibridez da sua identidade, Maria torna-se uma privilegiada lente reflectora e estranhante, que permite traduzir na configuração romanesca não apenas questões existenciais, mas também uma visão muito particular da evolução da Alemanha e de Portugal nas últimas quatro décadas.

## REFERÊNCIAS

- ANDRE, Thomas (2015). “Beziehungskrisen. Erst kommt die Ehe, dann das Elend”. *Spiegel-Online*. 3 de Fevereiro. Consultado em 02/07/2019. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/stephan-thomes-roman-gegenspiel-bei-suhrkamp-a-1015675.html>
- BLUM-BARTH, Natalia (2016). “Transkulturalität, Hybridität, Mehrsprachigkeit. Von der Vision zur Revision einiger Forschungstrends”. *Gfl-journal*, 1, 114-130. Consultado em 06/06/2018. <http://www.gfl-journal.de/1-2016/blum-barth.pdf>
- DRYNDA, Joanna (2015). “‘Es ist irritierend, unter etwas zu leiden, das keinen Schmerz verursacht’. Zu Stephan Thomes literarischen Auslotungen des prekären Begehrens”. *Studia Germanica Posnaniensia*, 36, 109-124.
- KEGEL, Sandra (2009). “Stephan Thome: *Grenzgang*. Vorsicht, die Provinz ist überall”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 29 de Agosto. Consultado em 02/07/2019. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/stephan-thome-grenzgang-vorsicht-die-provinz-ist-ueberall-1844914.html>
- KNIPPHALS, Dirk (2009). “Umriss des normalen Lebens”. *Die Tageszeitung*. 14 de Outubro. Consultado em 07/07/2019. <https://www.taz.de/!562507/>
- KNÖRER, Ekkehard (2015). “Erzähler des verlangsamten Lebens”. *Taz*. 3 de Fevereiro. Consultado em 07/07/2019. <http://www.taz.de/!230541/>
- MECKLENBURG, Norbert (2008). *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München: iudicium.
- MORITZ, Rainer (2015). “Spiegelbilder einer Ehe”. *Neue Zürcher Zeitung*. 27 de Janeiro. Consultado em 28/06/2019. <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/spiegelbilder-einer-ehe-1.18469140>
- MÜLLER, Lothar (2009). “Wie man dem Leben die Rinde abschält”. *Süddeutsche Zeitung*. 10 de Outubro. Consultado em 28/06/2019. [https://www.buecher.de/shop/buecher/grenzgang/thome-stephan/products\\_products/detail/prod\\_id/26391110/](https://www.buecher.de/shop/buecher/grenzgang/thome-stephan/products_products/detail/prod_id/26391110/)

- RADISCH, Iris (2009). “Wie haben wir sie vermisst! Die Wonnen der Gewöhnlichkeit kehren in die Literatur zurück”. *Die Zeit*. 8 de Outubro. Consultado em 28/06/2019. <https://www.zeit.de/2009/42/Buch-des-Herbstes-Thome-Text>
- RAPP, Tobias (2015). “Feinhandwerker des Gefühls”. *Spiegel-Online*. 10 de Janeiro. Consultado em 02/07/2019. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-131242942.html>
- SCHMIDT, Marie (2015). “Stephan Thome: total normal”. *Die Zeit*. 29 de Janeiro. Consultado em 03/07/2019. <https://www.zeit.de/2015/03/stephan-thome-gegenspiel-roman>
- THIMM, Katja (2009). “Neulich an der Gemüsetheke: Stephan Thome schildert die Lebenskrisen von Mittvierzigern in der hessischen Provinz”. *Spiegel Online*. 13 de Outubro. Consultado em 04/07/2019. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/rezensionen-grenzgang-a-652498.html>
- THOME, Stephan (2015). *Gegenspiel. Roman*. Berlin: Suhrkamp.
- VON STERNBURG, Judith (2015). “Stephan Thome *Gegenspiel*: Wie Maria es sieht”. *Frankfurter Rundschau*. 9 de Janeiro. Consultado em 04/07/2019. <http://www.fr.de/kultur/literatur/stephan-thome-gegenspiel-wie-maria-es-sieht-a-509380>
- WELSCH, Wolfgang (1999). “Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today”. In Mike Featherstone & Scott Lash (eds.), *Spaces of Culture. City. Nation. World*. London: Sage, 194-214 (também em: [http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W\\_Wlensch\\_Transculturality.html](http://www2.uni-jena.de/welsch/papers/W_Wlensch_Transculturality.html))
- WIERLACHER, Alois (2003). “Interkulturalität”. In Alois Wierlacher & Andrea Bogner (Hg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 257-264.

(Página deixada propositadamente em branco)

## O QUE TINHA DE SER: VIVÊNCIAS COLONIAIS EM A. LOBO ANTUNES E V. S. NAIPAUL

AS IT SHOULD BE: COLONIAL EXPERIENCES  
IN A. LOBO ANTUNES AND V. S. NAIPAUL

*Maria Helena Santana*

Centro de Literatura Portuguesa  
Universidade de Coimbra

### RESUMO

A queda dos últimos impérios coloniais no século XX, nomeadamente as colónias portuguesas em África, é frequentemente descrita como um processo normal de mudança – a razão histórica ‘como tinha de ser’. As narrativas ficcionais, por seu lado, mostram-nos o lado de dentro da História, visto através do olhar de personagens individualizadas. Os romances de V.S. Naipaul e A. Lobo Antunes oferecem-nos testemunhos impressionantes de luso-africanos tentando dar sentido às suas experiências falhadas ou debatendo-se com memórias traumáticas. Este texto analisa a forma como os dois autores produzem imagens subjetivas do processo de (des)colonização, partilhando alguns pontos de vista sobre um mundo em mudança.

*Palavras-chave:* descolonização, V.S. Naipaul, António Lobo Antunes

### ABSTRACT

The fall of the last colonial empires in the late twentieth century, namely the Portuguese colonies in Africa, is frequently considered a normal process of change – historical reason ‘as it should be’. Fictional narratives provide an insider’s view of History, perceived through the eyes of individual characters. V.S. Naipaul and A. Lobo Antunes provide impressive accounts of Luso-Africans trying to make sense of their experiences or dea-

ling with traumatic memories. This study analyses the power with which both authors' novels convey subjective images of the (de)colonising process, and how they share insights of a changing world.

*Keywords:* decolonisation, V.S. Naipaul, António Lobo Antunes

O mundo é o que é; os homens que não são nada, que se permitem tornar-se nada, não têm lugar nele. (Naipaul, 2001: 13)

Esta citação, que serve de *incipit* ao romance *A Bend in the River* (*A Curva do Rio*) de V. S. Naipaul, ilustra de forma lapidar o que os estudos pós-coloniais designam por “histórias de vencidos”: aquelas histórias que, por desinteressantes ou deceptivas, ficam à margem das narrativas épicas com que nos habituámos a formatar os acontecimentos de um dado momento histórico. A mesma citação é isotópica desta outra extraída de *O Esplendor de Portugal*, de António Lobo Antunes:

O nosso mal foi termos nascido na velhice de Deus como outros nascem na velhice dos pais, termos nascido com Deus já demasiado idoso, egoísta e cansado para se preocupar connosco (...), um Deus desmemoriado de si mesmo e de nós considerando-nos da sua poltrona de doente numa estranheza espantada. (Antunes, 1997: 264)

Ambos os autores relatam vidas de personagens que assistiram ao decair da dominação colonial em diferentes partes de África, mas sem assumirem protagonismo nos eventos históricos em que se viram envolvidos. Não sendo vidas dignas de memória, têm em contrapartida a vantagem de transmitir a experiência individual vista de dentro; e ao fazê-lo iluminam o lado ausente, por vezes pitoresco, não raro alienado, da grande saga coletiva.

Começarei por observar alguns elementos que me parecem caracterizadores da vivência colonial em *O Esplendor de Portugal* de Lobo Antunes, para em seguida os articular com imagens provenientes de romances de Naipaul sobre o mesmo tema. A leitura que proponho dos dois autores não pretende inculcar uma interpretação político-ideológica do colonialismo. Como bem notou Eduardo Lourenço, a experiência individual e a coletiva só parcialmente são sobreponíveis: ao contrário do que se passa nos povos, que precisam de conferir sentido à sua história, nos indivíduos o sentido da existência, bom ou mau, é orgânico, confunde-se com a própria vida, “ele é sujeito e objeto ao mesmo tempo” (Lourenço, 2014: 274).<sup>1</sup> Ainda assim, importa ter presente a especificidade do texto ficcional: falamos de “pessoas de livro” e não de pessoas reais; o discurso que vozes singulares ali realizam em polifonia (Reis, 2018: 412) tem sempre um alcance alegórico que vai além do testemunho autobiográfico.

1. Com o título irônico *O Esplendor de Portugal*, o romance de Lobo Antunes centra-se em torno de quatro personagens, os membros remanescentes duma família colonial angolana, pulverizada pelos acontecimentos que precipitaram a independência: três irmãos ‘retornados’, incapazes de construir um destino produtivo, e a mãe, que preferiu ficar em África, aguardando a morte na guerra civil. No seu conjunto, elas representam o que Greil Marcus apelida de *dustbin of history*, ou seja, os participantes de circunstâncias dignas de memória mas que o fluir do tempo tornou “vencidos” ou irrelevantes:

History is written as we speak, (...) and written history, which makes the common knowledge (...), creates its own refugees, displaced per-

1 Ensaio intitulado “Crise de identidade ou ressaca imperial?”, datado de 1983.

sons, men and women without a country, cast out of time, the living dead. Are you still alive, really? (Marcus, 1995: 17).

It's as if parts of history, because they don't fit the story a people wants to tell itself, can survive only as haunts and fairy tales, accessible only as specters and spooks. (Marcus, 1995: 24)

São de facto mortos-vivos, restos de um tempo tornado inútil, as personagens-narradores do romance: a mãe e os três filhos atualizam, cada um a seu modo, figuras da alienação, *losers*, sem outro desígnio senão o de iludir a frustração quotidiana perseguindo os seus íntimos fantasmas. Da complexa sobreposição de espaços e tempos (Luanda e Lisboa, entre 1977 e 1994) que estrutura o romance não me ocuparei aqui – Maria Alzira Seixo dedicou-lhe um estudo minucioso e arguto (Seixo, 2002: 319-354). Interessa-me sobretudo a confluência semântica que se extrai das vozes cruzadas das personagens, como as partes de um discurso à procura de um todo que dê sentido às suas memórias deprimentes. Ora a ‘memória traumática’ encerra em si mesma uma contradição – como observou Jo Labanyi num belo texto sobre o tema – pois constitui um bloqueamento da consciência; mas descrever os fantasmas pode transformar-se numa terapia para os apaziguar: “A cura para o trauma é, portanto, aprender a contar a história do que é inarticulável” (Labanyi, 2003: 65).

Interrogar as imagens obsessivas do passado é a forma que estas personagens antunianas encontram (ou o autor por elas) de tornar inteligível a sua identidade individual. Tal como os filhos, também a mãe procura obsessivamente um espelho lhe devolva a realidade inteira, o que implica no seu caso uma sondagem mais ampla ao microcosmos familiar e ao espaço comunitário em que cresceu. Dado que são incapazes de comunicar entre si, a narrativa constitui uma espécie de lamentação, um longo monólogo a quarto vozes,

feito de fragmentos de episódios e de frases retidas da memória. E se o processo de rememoração permite evocar as imagens de felicidade perdida, mais frequentemente traz ao de cima recalcamientos e interditos familiares – as fraquezas do pai, os amantes da mãe, o sangue negro de Carlos, o aborto de Clarisse, o sadismo do Rui – quase todos reveladores de um paradigma existencial marcado por fingimento e preconceitos.

São fingidos, no sentido em que que constituem representações auto-ilusórias, os estilos e rituais de vida europeus, o mito da integridade racial e cultural, ou ainda o falso sentido de identidade e de herança europeia, quando estão à vista de todos os sinais contraditórios. Na verdade, os colonos sentem-se portugueses ‘de segunda’, os ‘pretos’ dos portugueses, em busca de um estatuto que lhes é vedado na ‘metrópole’:

O meu pai costumava explicar que aquilo que tínhamos vindo procurar em África era transformar a vingança de mandar no que fingíamos ser a dignidade de mandar, morando em casas que macaqueavam casas europeias e qualquer europeu desprezaria considerando-as como considerávamos as cubatas em torno, numa idêntica repulsa e num idêntico desdém... (Antunes, 1997: 255).

O problema das relações inter-raciais é a este propósito ilustrativo. Para uma comunidade estrangeirada cujo poder simbólico repousa na integridade racial e cultural – a que lhe dá uma imagem superior de si mesma –, as relações com as raças autóctones só devem estabelecer-se mediante códigos hierárquicos mais ou menos rígidos, em princípio, aqueles que funcionam na estrutura socioeconómica colonial. Em teoria, portanto, os criados são negros, os administradores e fazendeiros são brancos e os grupos intermédios variam. Na prática, porém, não é assim, nunca foi (desde logo porque os pais de

família não resistem à promiscuidade, e porque há os criados dentro de casa), mas considera-se necessário manter a aparência. Carlos é tratado com desprezo pela avó e com especial condescendência pelos criados porque nele são mais aparentes os sinais da mestiçagem, estigma que a família procura ocultar. E o casamento desigual com a ‘mussequeira’ mestiça pode ler-se como um gesto simbólico da decadência colonial, quando noutra contexto poderia significar uma afronta ao *establishment*. Da mesma maneira, a fidelidade das criadas negras às patroas constitui, no momento da independência, uma traição racial e social; uma escolha de exclusão, que as condena necessariamente ao sacrifício.

De resto, os dois povos querem-se à parte. Os colonos (é deles a perspectiva narrativa) nem sequer chegam a conhecer verdadeiramente os Africanos. As incursões aos seus espaços privados constituem sempre uma descoberta, às vezes deprimente, outras revelando a porta de um mundo misterioso, apenas entrevisto. Isilda (a mãe) será a primeira a sentir má-consciência pela segregação racial. Enquanto criança, tem acesso livre às senzalas; mais tarde é-lhe feito notar que os dois mundos não são (ou não devem tornar-se) permeáveis. A ideia de que as duas raças se odeiam não se confirma no plano das suas relações imediatas. Mas constitui um dado adquirido para Isilda, inculcado pela geração anterior:

conforme o meu pai costumava explicar  
olhavam para nós como criaturas primitivas e violentas que aceitavam o degredo em Angola a fim de cumprirem condenações obscuras longe da família, de uma aldeia qualquer sobre penhascos de onde vínhamos, habitando no meio dos pretos e quase como eles, reproduzindo-nos como eles na palha, nos desperdícios, nos dejectos para formarmos uma raça detestável e híbrida que aprisionavam por medo em África.  
(Antunes, 1997: 255-6)

Assimilando a lição, ela apresenta assim a amante negra do marido:

Uma preta de 18 anos no máximo, talvez 20 porque nos enganamos a cada passo na idade deles, (...) nos enganamos no temperamento, no carácter, na honestidade, na obediência e no afecto se é que se pode chamar afecto ao que sentem, não se ligam a nós, não são fiéis, não são reconhecidos, odeiam-nos... (Antunes, 1997: 90)

A consciência crítica, que em Lobo Antunes nos chega por fragmentos, recordações avulsas, lampejos de lucidez das personagens, exprime-se de forma mais frontal na obra de Naipaul. Refiro-me em particular ao romance *Half a Life* (*Uma Vida pela Metade*),<sup>2</sup> cuja ação se passa em parte na África portuguesa, no mesmo período. Segundo este autor, os portugueses foram ganhando consciência cultural (e racial) ao ritmo do desenvolvimento económico, isto é, a partir do momento em que sentiram necessidade de afirmar o seu poder pela diferença. Para a 2.<sup>a</sup> geração colonial, o reforço dos laços com o país de origem implicaria por seu turno a recusa da mestiçagem como estratégia de dominação. Esta leitura, bem diferente das habituais interpretações suaves do colonialismo português, mostra-nos dois povos coexistindo à margem um do outro, à espera do confronto inevitável:

Era estranho ver-se esses dois mundos diferentes, lado a lado: as grandes fazendas e os edifícios em cimento e o mundo africano que parecia menos importante mas que invadia tudo, como uma espécie de mar. (Naipaul, 2002: 134)

2 Uma nova tradução, por José Vieira de Lima, intitula o livro *Metade da Vida* (Lisboa, Quetzal, 2018).

O discurso chega-nos através da focalização de um *outsider*, um estudante de origem indiana que se instala numa fazenda moçambicana com a herdeira duma antiga família portuguesa. William – assim se chama a personagem – apercebe-se de quanto fora ilusória a suposta domesticação cultural dos Africanos:

Interrogava-me sobre como é que eles teriam decidido isso e tive medo de perguntar. Contudo, sem se saber muito bem como, os africanos tinham ficado como eram, com muito das suas tradições e muito da sua religião (...). Aquelas pessoas que caminhavam pelas bermas da estrada de asfalto eram muito mais do que mão-de-obra da fazenda. Tinham obrigações sociais tão complexas quanto as que eu conhecia na Índia. Podiam, sem qualquer aviso, faltar ao trabalho na fazenda para irem, bem longe, cumprir um cerimonial ou levar um presente a alguém. (Naipaul, 2002: 133-4)

A descrição que este imigrante faz da comunidade de fazendeiros é em muitos pontos semelhante à do romance de Lobo Antunes: os mesmos rituais de agregação, como os almoços e chás à europeia, as mesmas ambiguidades identitárias, projetadas nos filhos, as mesmas relações de classe e de sangue. O fingimento é de novo um traço importante. Também aqui se diz que se sabem ‘portugueses de segunda’,<sup>3</sup> meio-africanos, mas comportando-se como depositários de uma herança cultural distinta, que se preserva de forma quase religiosa em gestos, roupas e objetos evocadores de outro espaço. Alguns desses objetos ganham uma dimensão fantasmática, como a grande cama grotesca e os lavatórios arrebicados. Objetos que vão

3 “É assim que são considerados, oficialmente, e é assim que se consideram. De segunda categoria porque a maioria tem um avô ou avó africanos, como eu.” (Naipaul, 2002: 128).

de par com os smokings, as luvas e o falso anel de brasão da família d' *O Esplendor de Portugal*.

William observa com particular pormenor as relações conjugais e o comportamento sexual dos vários estratos sociais. O sexo é o grande lugar de encontro entre grupos e raças. Os capatazes e outro pessoal intermédio praticam-no livremente e muitos constituem famílias mistas, abdicando por isso de algum sentido de dignidade social. Os homens de classes superiores têm ou tiveram relações clandestinas (por norma relações de poder), delas auferindo gratificação momentânea. A sexualidade dos africanos permanece bastante misteriosa, pois só a conhecemos através da perspectiva algo mitificada dos outros (William descobre a pujança sexual da raça negra na magia da noite africana e nos gestos de comando de uma prostituta, bem diferente da cultura de sublimação que até aí conhecera).

Deve ainda acrescentar-se que, em ambos os romances, as aventuras extraconjugais dos fazendeiros seguem um padrão muito próprio, pois constituem uma forma algo perversa de sobrevivência do espaço familiar: uma forma de iludir a fraqueza, no caso dos homens; uma procura desesperada de energia vital para as mulheres, a quem está cometida a coesão da família. Por sinal, os dois autores manifestam uma clara preferência pelas personagens femininas, a quem conferem por vezes uma força invulgar. Dir-se-ia que, no período da decadência colonial, cabe às mulheres o papel de guardiãs da identidade comunitária, pois os homens da casa ou já morreram ou são demasiado fracos. O seu estatuto (delas) é posto à prova nos momentos de crise que marcam o fim do domínio colonial. Há heroísmo na decisão de Ana (a simpática fazendeira de Naipaul) de não fugir nem ceder aos rebeldes a casa e a cama da família; e há também heroísmo trágico na morte de Isilda (de Lobo Antunes) quando prefere entregar-se ao massacre, num derradeiro desafio à razão histórica.

Em lugar da narração de uma experiência coletiva, o que encontramos nas páginas destes romances são testemunhos de personagens isoladas, com diferentes percepções do mundo que os cerca e nem sempre coerentes consigo mesmas. Este é aliás um dado característico do romance moderno, no qual a realidade se apresenta de forma descontínua, por elementos justapostos, cada um deles sobrepondo-se aos anteriores, numa lógica aparentemente imprevisível e irracional (cf. Robbe-Grillet, 1984: 208). Quer isto dizer que apenas o cruzamento das várias vozes e episódios nos permite, enquanto leitores, formular uma representação com um grau satisfatório de coerência ideológica, que, como toda a leitura, corre o risco de generalizar o que os textos subjetivizaram. A precaução é particularmente aconselhável em relação ao texto de Lobo Antunes. Naipaul expõe-se mais, desde logo porque coloca o foco narrativo numa só personagem, com a particularidade de ser um observador vindo de fora, com uma experiência anterior de colonialismo (inglês).

Segundo a personagem de Naipaul, a maior ilusão colonial teria sido a sensação de segurança, quando aquele estilo de vida durava há apenas uma geração, desde os anos 30, 40:

Portanto era relativamente recente; abarcava o tempo de vida ou mesmo apenas de vida adulta de um homem. Agora, já não duraria muito mais; e eu interrogava-me se, ao nosso círculo, (...) não teria sido passada uma ordem de marcha, que havíamos ignorado, e que aquele nosso *bluff* em África acabaria um dia. (Naipaul, 2002: 144)

William apercebe-se de que o embuste tem os dias contados, mas nenhum dos seus vizinhos admitiria que “o mundo do cimento iria ser totalmente eliminado pelo frágil velho mundo da palha” (Naipaul, 2002: 144). E mesmo quando a guerrilha se organiza, e a grande *jac-*

*querie* se anuncia, todos preferem negar a evidência e fingem não ver. E no entanto todos os sinais estavam lá, quer no mulato atlético que recebe pacientemente as injúrias do patrão quer na criadita insolente que não se resigna a servir (a contraimagem rebelde de Josélia e Maria da Boa-Morte, de Lobo Antunes). Sinais simbólicos são também os homens e mulheres que caminham à beira da estrada, aparentemente sem destino, as cobras cuspidoras, as plantas desmesuradas e a areia, “glaciares de areia” que tudo invadem, demonstrando, a quem os soubesse interpretar, que *tudo se tornava no que tinha de ser*.

Não há também dúvidas, em *O Esplendor de Portugal*, sobre o grau de fatalidade do confronto. O eclodir da violência, com toda a barbaridade que o caracteriza, estava previsto na sociologia colonial. Mais uma vez é Isilda quem o percebe, quando já tarde, em 1982, se dispõe a interpretar (ainda de forma intermitente) a lição da terra:

O autêntico coração da casa eram as ervas sobre as campas ao fim da tarde ou no princípio da noite, dizendo palavras que eu entendia mal por medo de entender, (...) vozes que contavam uma história sem sentido de gente e bichos e assassínios e guerra como se segredassem sem parar a nossa culpa, nos acusassem, repetindo mentiras, que a minha família e a família antes da minha tinham chegado como salteadores e destruído África... (Antunes, 1997: 79)

Fica, porém, a dúvida sobre a responsabilidade atribuível à circunstância histórica no que concerne o devir da última geração. Vítimas da guerra civil que os separou, os filhos de Isilda perdem efetivamente o vínculo identitário que lhes permitia sobreviver: a terra africana, a casa, a continuidade. Perdem o espaço e o tempo que os mantinha seguros, com o trauma inerente a uma amputação. Mas será essa mesma circunstância que os coloca frente a frente consigo próprios, forçando cada um, de acordo com a sua escassa

lucidez, a integrar o passado e o presente num todo que faça sentido. O problema é o tempo perdido (quase 20 anos) nessa tomada de consciência. Por outras palavras, o desenraizamento não justifica o falhanço, nem o texto permite inferir que as coisas se passariam de outro modo se todos se mantivessem no contexto colonial.

Mas teria sido possível, no espaço africano, outra forma de construir um destino comum, de progresso harmonioso? Torná-lo-ia possível a inversão de poderes gerada pela revolução? O romance de Lobo Antunes parece dizer que não, embora mais uma vez só o saibamos através do olhar nostálgico de Isilda, no cenário de guerra, interpretando os ecos da voz (colonialista) do pai, que previra um futuro de sucessivas predações.

2. O romance *A Curva do Rio*, de Naipaul (1979), procura responder de forma alegórica à emancipação colonial. A história passa-se num lugar indeterminado do centro de África, igual a tantos outros que sofreram a mesma experiência de dominação europeia, independência, guerra civil e ditadura; numa cidade que conheceu devastações e renascimentos repetidos, aparentemente condenada a ser lugar de passagem – quer para estrangeiros, que aí fazem e desfazem os seus negócios, quer para a população autóctone que, conforme a prosperidade do momento, assim sai ou se esconde nas aldeias florestais. Uma espécie de laboratório, portanto, de sucessivas experiências políticas e sociais.

No momento em que Salim lá chega (um afro-asiático *dépaysé*, que vai tomar conta de um pequeno estabelecimento comercial), a cidade emerge aos poucos numa revolução que pusera termo ao regime colonial. Digamos que o romance começa onde *Half a Life* terminara, mas num período ainda em parte coincidente com *O Esplendor de Portugal*, onde também assistimos à devastação da guerra civil.

No início, Salim sente-se como um Robinson Crusoe, e chega a considerar que, na ausência de um poder organizado, a cidade parece funcionar como uma simples democracia aldeã. Ele próprio, a princípio sem consciência histórica nem política, limita-se a tentar sobreviver ao sabor das circunstâncias:

Assim vivíamos nós, naqueles tempos. Sentíamos que havia tesouros à nossa volta, à espera que os descobrissem. E era o mato que nos fazia ter esses pressentimentos. (...) Esquecíamos de que outros tinham estado na curva do rio antes de nós e que tinham sentido precisamente o mesmo. (Naipaul, 2001: 122)

Mas uma nova revolta se anuncia e com ele os atavismos tribais. Salim considera então que a lei daquele continente parece ser uma cíclica história de predação: o alvorecer duma nova era significa apenas mais um episódio de opressão e de carnificina. Agora aquele povo perdera mais uma ocasião de entender que aquele território lhe pertencia, se o tomasse em mãos: em vez disso deixa-se hipnotizar pelas promessas dum Grande Chefe africano.

Paulatinamente tudo se vai alterando na Cidade Nova, uma criação do Presidente para garantir o seu poder – “um poder ao qual todos [estavam] presos como que por fios, que ele podia puxar ou deixar oscilar” (Naipaul, 2001: 229). É o tempo de um novo despotismo, neoiluminista e mitómano, que se apresenta como a nova era africana, romântica e grandiosa; “É a Europa em África, a África pós-colonial” (Naipaul, 2001: 173), como alguém explica a Salim. Verificar-se-á que não passa afinal de mais um embuste, alimentado pelos novos intelectuais estrangeiros de quem o Grande Chefe se rodeia. Trata-se, simplesmente, da “África das palavras”, totalmente ignorante da realidade dos Africanos. E a realidade está na pobreza, nas barracas suburbanas, mas também no coração da floresta, na segurança

das aldeias tribais, onde vivem ainda os seus deuses e antepassados. Ignorar estes dois aspectos significa não saber nada sobre África.

O episódio das máscaras do padre Huismans é a este propósito revelador. Era um missionário colonial, não particularmente generoso e até demasiado orgulhoso da sua civilização europeia. Não se interessava pelas pessoas ou pela política, mas amava intensamente a antiga cultura africana (segundo ele moribunda), que vinha do mato e do rio. Colecionava relíquias coloniais, mas sobretudo máscaras africanas, e percebia a qualidade artística e religiosa de cada espécime. Reunira-as numa espécie de museu, onde ficariam mais tarde desprezadas. Quando Salim as vê, a princípio parecem-lhe coisa morta, objetos deslocados de museu; mas olhando melhor deixa-se impregnar pela magia que delas emana:

Era como estar no rio de noite. O mato estava cheio de espíritos; no mato pairavam todas as presenças protectoras dos antepassados; e, naquela sala, pareciam estar concentrados todos os espíritos daquelas máscaras mortas, os poderes que elas invocavam, todo o terror religioso dos homens simples. (Naipaul, 2001: 85)

Estes objetos totémicos representam parte da identidade do lugar, mas essa qualidade depende necessariamente de quem e como os olha: podem ser artesanato, fantasmas do passado ou coisa viva. As máscaras do Padre Huismans (que acabaria decapitado) “sem ele, passavam a ser simples objetos extravagantes” (Naipaul, 2001: 107). Lembremos que o mesmo se passa em *O Esplendor de Portugal* com as máscaras de Lena, a esposa ‘mussequeira’ de Carlos, que ela se obstina em conservar, como ícones da sua herança híbrida (contra a vontade do marido, que as detesta, pela mesma razão). O museu criado pelo Padre Huismans, na Cidade Nova, ficará condenado à deterioração. As máscaras perdem o poder e o regime despreza-as

pelo que representam de invasão cultural. Um dia são roubadas por um jovem americano, que se diz apaixonado por África, para fundar uma galeria de arte primitiva nos Estados Unidos. Cumpre-se assim, simbolicamente, o seu destino histórico. À ‘África das palavras’ sucede a ‘África das imagens’, como ao laboratório político sucede o museu etnográfico: ambas construções idealistas, ambas estrangeiras, igualmente alienadoras.

Reinterpretando mais tarde a lição do Padre Huismans, algumas certezas se vão consolidando no espírito de Salim: tal como todos os estrangeiros, está *de passagem* naquele lugar porque nunca se considerou parte dele. No fundo, como em geral sucede aos povos africanos, faltou-lhe a consciência histórica, a grande vantagem dos europeus.

Na sua antiga comunidade muçulmana, afro-asiática, a noção do tempo histórico não existia, e Salim só a conheceu através dos livros europeus: “As pessoas viviam como sempre tinham vivido; não havia qualquer ruptura entre o passado e o presente. Tudo o que acontecera no passado se eclipsara; só o presente existia, sempre o presente. Era como se, devido a uma qualquer perturbação nos céus, a luz da aurora nunca chegasse a transformar-se em dia e os homens vivessem num perpétuo amanhecer. (Naipaul, 2001: 25)

A perspetiva histórica ensinar-lhe-ia que sempre haverá uma cidade na curva do rio (*semper aliquid novum*), onde diferentes povos se irão encontrar e negociar; mas também demonstraria – e esta é uma das mensagens mais fortes do romance – que nenhum poder, político, económico ou outro, será verdadeiramente dono dela:

A ideia que o padre Huismans tinha da sua civilização levava-o a viver uma vida de dedicação aos outros. Levava-o a procurar, a inquirir.

Levara-o a descobrir riqueza humana onde todos nós víamos apenas mato, se é que víamos alguma coisa. Mas a ideia que fazia da sua civilização era também como que a sua vaidade. Levara-o a ler demasiados livros sobre a mistura de povos nas margens do nosso rio; e ele pagara por isso. (Naipaul, 2001: 105)

Sem se tratar propriamente de messianismo, uma teoria antropológico-cultural parece insinuar-se nos dois romances de Naipaul: a de que nenhuma forma de miscigenação se concretiza sem ter em conta o ‘coração de África’ – pessoas, paisagem, tempo próprio. Não existe uma mensagem ideológica com esta consistência em *O Esplendor de Portugal*, pela própria natureza errática da obra. Mas não pode passar despercebida a crescente comunicação de Isilda com a devastada paisagem africana, “a terra assaltada e alienada, a terra que é resultado de uma história e de uma História agora prontas a vingá-la” (citando as palavras de Maria Alzira Seixo (Seixo, 2002: 341). Tal como Salim na hora da partida, também Isilda observa tarde de mais a linguagem que emana da terra vermelha africana, e que porventura nunca um colono poderia entender bem, como explicara o pai:

(...) porque não entendemos Angola mesmo tendo nascido em Angola, não a terra, a variedade de cheiros, a alternância de cacimbo e de chuva, de submissão e fúria, de preguiça e violência, Angola, este presente sem passado e sem futuro em que o passado e o futuro se incluem desprovidos de qualquer relação como as horas, os dias, os anos, a medida aleatória dos calendários, quando o único calendário é a chegada e a partida dos gansos selvagens, e a permanência das águias crucificadas nas nuvens. (Antunes, 1997: 259)

A terra parece assim emergir como personagem-fantasma a reclamar os seus direitos – “porque tudo pertence à terra em Angola”,

como se lê num outro romance de Lobo Antunes (2003: 104). Face a esta constatação, a única forma de dar sentido a trajetos de vida que assentaram num logro é aceitar a realidade do que *tinha de ser*. Morrer enquanto africanos para de alguma forma sobreviver. Não por acaso, idêntica resignação recomendava Eduardo Lourenço (já em 1983) ao povo português no processo de luto pela sua identidade perdida:

*A visão do nosso esplendor, apenas há uma dúzia de anos, com função de presente, recolhe, agora, ao seu próprio tempo. Nós que coabitávamos com o passado como presente ainda não nos habituámos a esta nova coabitação de museu. Inconscientemente, o actual público português apreende menos o ‘esplendor’ e a ‘glória’ que a irrealidade deles e do Portugal a que estão ligados, o qual, reconhecendo-o ou não, está, enfim, irremediavelmente sepultado.* (Lourenço, 2014: 282)

#### REFERÊNCIAS

- ANTUNES, António Lobo (1997). *O Esplendor de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote.
- ANTUNES, António (2003). *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*. 3.<sup>a</sup> ed. (*ne varietur*) Lisboa: Dom Quixote.
- LABANYI, Jo (2003). “O Reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação”, in Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (orgs.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras. 59-68.
- LOURENÇO, Eduardo (2014). *Do colonialismo como nosso impensado* (org. de Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi). Lisboa: Gradiva.
- MARCUS, Greil (1995). *The Dustbin of History*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

NAIPAUL, V. S. (2001). *A Curva do Rio*, trad. de José Vieira de Lima. Lisboa: Dom Quixote.

NAIPAUL, V. S. (2002). *Uma vida pela metade*, trad. de Maria João Delgado, 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Dom Quixote.

REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.

ROBE-GRILLET, Alain (1984). *Le miroir qui revient*. Paris : Editions Minit.

SEIXO, Maria Alzira (2002). *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote.

# PENSAR O ENSAIO E A FICÇÃO COMO INTERMITÊNCIAS UTÓPICAS (OU DA DERIVA POÉTICA EM JEAN-JACQUES ROUSSEAU)

ESSAY AND FICTION AS UTOPIC INTERMITTENCIES  
(OR THE DERIVATIVES OF POETRY IN JEAN-JACQUES ROUSSEAU)

*Marta Teixeira Anacleto*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

## RESUMO

Pretende-se, neste artigo, pensar a ficção através do ensaio e o ensaio através da ficção, partindo do macrotexto de Jean-Jacques Rousseau e das complexas confluências criadas entre textos políticos, textos filosóficos, textos autobiográficos e ficcionais/epistolares. Do confronto dessas diversas modalidades de escrita, e do modo experimental (utópico) como dialogam formal e ideologicamente entre si, decorre uma interrogação sobre os conceitos de intermitência/intervalo/fronteira, convocados na teoria do ensaio e na teoria da ficção, de Montaigne a Rousseau, de ambos à contemporaneidade.

*Palavras-chave:* ficção, ensaio, Rousseau, fronteira, utopia

## ABSTRACT

In this article, I propose to approach fiction through the essay and the essay through fiction, taking as my point of departure Jean-Jacques Rousseau's macrotext and the complex convergences between political, philosophical, autobiographical and fictional/epistolary texts. From the analysis side-by-side of these different modes of writing, and the experimental (utopian) mode through which they dialog formally and ideologically, I proceed to

examine the concepts of intermittences/intervals/borders, set forth by the theories of essay and fictional writing, from Montaigne to Rousseau, and to the current day.

*Keywords:* fiction, essay, Rousseau, borders, utopia

#### 0. *AVANT-PROPOS*

O enquadramento desta reflexão sobre Ensaio e Ficção, a partir de Jean-Jacques Rousseau, decorre fundamentalmente do reconhecimento de que uma das dádivas óbvias que colhi das múltiplas conversas com o Doutor Carlos Reis (como Professor, como Colega, como Amigo) foi/é a motivação para o alargamento do pensamento crítico e a ousadia de explorar, com a consistência teórica devida, as leituras que vão preenchendo o meu percurso académico e pessoal. Histórias de cruzamentos intelectuais, por conseguinte, e de um gosto essencial pela Literatura, pela escrita sobre a Literatura, de que o texto que se seguirá pretende ser testemunho em esboço.

#### 1. DAS INTERMITÊNCIAS

A legitimidade de pensar o ensaio e a ficção, a partir do argumento da experimentação da escrita ou da deriva poética (e utópica) em Jean-Jacques Rousseau, decorre do estímulo das interrogações constantes que a leitura progressiva dos textos ficcionais do filósofo suscita e da hipótese teórica de que essa inquietude se pode vir a cruzar com a própria ontologia do ensaio, isto é, com a articulação particular de uma escrita e de uma epistemologia associada a um movimento de *intermitência* (Langlet, 2016). Parece, assim, oportuno convocar a imagem do lugar de passagem enunciada pelo próprio Montaigne no início do Capítulo II do Livro III dos *Essais* – “Je ne peinds pas l'estre. Je peints le passage” (Montaigne, 1962: 782) – para evocar um

outro lugar – o lugar de *encontro* entre Montaigne e Rousseau –, na perspectiva de delinear o tempo do ensaio como um percurso de uma forma, instituído pelos *Essais*, em hipotética confluência com o processo de subjetivação artística e filosófica, que, antes do Romantismo, marca o imaginário pessoal e ficcional de Jean-Jacques. Marielle Macé observa, aliás, no seu livro seminal sobre a temporalidade do ensaio em França, no século XX (Macé, 2006), que Rousseau segue o exemplo enunciativo de Montaigne, nos textos autobiográficos, oferecendo a sua subjetividade como conteúdo, espaço de experimentação e forma de discurso. Assim, a aproximação histórica e estética a Rousseau processa-se, desde logo, pela forma *oblíqua* através da qual Montaigne define o seu texto,<sup>1</sup> ou seja, pela oscilação entre a ideia e o sujeito, visível na produção eclética de Jean-Jacques (tratados, cartas ensaísticas, textos autobiográficos, ficção), antecipada no Prefácio ao Leitor de 1588, dos *Ensaïos*: “Ainsi, lecteur, je suis moy-mesme la matiere de mon livre: ce n’est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain.” (Montaigne, 1962: 9).

Para os dois autores, aliás, a frivolidade do assunto – que se traduz, teoricamente, em processos de hibridação relacionados com o livre discurso reflexivo que caracteriza a forma –,<sup>2</sup> o caráter vão da matéria dos livros, pressupõe subliminarmente um método de experimentação constante, de prática da intermitência (e nesse método, a intervenção da ficção). Nesse sentido, a linha de pensamento que se constrói de Montaigne a Rousseau (e que, depois, tem continuidade em Gide, Valéry, Camus) parte da enunciação dessa fragilidade

1 “Je sçay bien, quand j’oy quelqu’un qui s’arreste au langage des *Essais*, que j’aymeroy mieux qu’il s’en teust. Ce n’est pas tant eslever les mots, comme c’est deprimer le sens, d’autant plus picquamment que plus obliquement.” (Montaigne, 1962: 245).

2 Aullón de Haro sublinha justamente, na sua teoria sobre o ensaio, a hibridação flutuante e permanente da forma, aliada ao livre discurso reflexivo (Aullón de Haro, 1992: 22).

ou fragmentação formal para chegar, através das próprias condições criadas na/pela escrita, a uma totalidade ou utopia que integra, sem que o paradoxo se esgote, a epistemologia do ensaio e a cruza com a da ficção. Irène Langlet nota, justamente, que a argumentação oblíqua do ensaio exige do leitor uma atitude intelectual original e utópica que está na origem de todas as suas variantes – ensaio literário, ensaio pessoal, ensaio crítico, ensaio filosófico e, no limite, ficção (Langlet, 2005).

Parece, pois, ser legítimo pensar as clivagens, confluências (e intermitências) epistemológicas que se erguem entre ensaio e ficção, tendo como pretexto argumentativo a deriva poética e ficcional que conduz Rousseau, hipotético ensaísta-romancista situado entre Montaigne e Valéry, a combinar quase obsessivamente as diferentes escritas que pratica nos diferentes textos (tratados, autobiografia, romance), assumindo, aí também, o paradoxo que confessa caracterizá-lo, em *Emile*: “Lecteurs vulgaires, pardonnez-moi mes paradoxes: il en faut faire quand on réfléchit; et, quoi que vous puissiez dire, j’aime mieux être homme à paradoxes qu’homme à préjugés.” (Rousseau, 2002: 59).

Nesse sentido, são acolhidas, nesta reflexão, na esteira da lógica do paradoxo evocado em *Émile*, duas ordens de experimentação que se perspetivam sob a forma de intermitências estéticas – ou de lugares “entre-deux” –,<sup>3</sup> no percurso ontológico da escrita de Rousseau: o da intermitência entre o espaço filosófico e o espaço da ficção; o da intermitência entre a autobiografia e o princípio romanescos. Do cruzamento dessas intermitências resulta porventura a constante procura de uma unidade primordial da poética, do poético, que cen-

3 O conceito “l’entre-deux” é formulado por Irène Langlet e manifesta-se como contradição inaugural do ensaio (Langlet, 2005: 183).

traliza, em última instância, a atitude utópica da escrita e da leitura ensaísticas, da escrita e da leitura ficcionais.

## 2. DA INTERMITÊNCIA ENTRE O ESPAÇO FILOSÓFICO E O ESPAÇO DA FICÇÃO

O valor da intermitência entre o espaço filosófico e o espaço da ficção encontra-se, desde logo, plasmado num excerto retirado da abertura paratextual das *Confessions*, onde Rousseau sublinha a matéria fundamental do seu livro íntimo: trata-se de “un ouvrage unique et utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l’étude des hommes” (Rousseau, 2004a: 31). O confronto do sujeito da escrita com o mundo fica, desde logo, associado a uma confissão prévia que estabelece a mediação entre os textos de intervenção ideológica, como tratados e discursos, inscritos implicitamente em muitos momentos das *Confessions – Du Contrat Social, Emile ou de l’Éducation, Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes, Discours sur les Sciences et les Arts* – e a ficção romanesca que prolonga, em *La Nouvelle Héloïse* ou, de modo epigonal, nas *Réveries du Promeneur Solitaire*, a construção do sujeito poético.

O espaço de “entre-dois” formula-se, assim, em primeira instância, numa progressão do conhecimento (uma prova de maturação do “eu”) que projeta os princípios definidos nos textos filosóficos no âmbito da ficção, como se esta expandisse os conteúdos e os convertesse em ideologia autorreflexiva. Os prefácios desses textos de intervenção política e ideológica apontam, aliás, de forma subliminar, para uma assimilação da escrita frívola e vã de Montaigne, para a tentação do fragmento ou da obra informe e natural (“d’après nature”), enquanto modelo formal de construção aparentemente heteróclita (ou errante) do pensamento, tal como fica dito no “Avertissement” de *Du Contrat Social*:

Ce petit traité est extrait d'un ouvrage plus étendu, entrepris autrefois sans avoir consulté mes forces, et abandonné depuis longtemps. Des divers morceaux qu'on pouvait tirer de ce qui était fait, celui-ci est le plus considérable, et m'a paru le moins indigne d'être offert au public. Le reste n'est déjà plus (Rousseau, 2004b: 171).

A percepção de que os tratados ou discursos sustentem o princípio formal (e moderno) da obra aberta, coincidente, de algum modo, com a escrita ensaística, é, não só adequada à matéria tratada, como também permite a sua expansão para a ficção, justificando-se, nessa passagem (ou nessa confluência), um “entendimento” suportado pela mediação dos universos construídos pela escrita. Aliás, a crítica recente tem insistido sobre uma certa disseminação do ficcional e do real<sup>4</sup> que permite o cruzamento dos discursos, dos enunciadores, não se opondo mais o ensaio à ficção, como fica justamente ilustrado no espaço prefacial do texto político de Rousseau. Tal intervalo de valores ou intermitência torna-se ainda mais perceptível se aproximarmos as instâncias paratextuais dos discursos e tratados filosóficos ao prefácio de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, vasto romance epistolar das *Lumières* e de Rousseau, publicado em 1761, entendido como a grande síntese do ideário do autor, cuja elaboração foi concomitante com a das *Confessions*, *Emile* e *Du Contrat Social*. Na realidade, no primeiro prefácio do romance, o autor mostra como, de um ponto de vista ético (que se torna também estético), são ténues as fronteiras entre a ficção e a realidade, sobretudo quando o que está em causa é a autentificação da escrita de um solitário (porventura de um ensaísta)

4 Tal é a perspectiva de Françoise Lavocat, em *Fait et Fiction*, ao analisar, convocando diversas teorias fundacionais dos Estudos Narrativos, o lugar da fronteira entre facto e ficção, as contradições do movimento de passagem de um mundo para o outro, “mundos possíveis impossíveis” (Lavocat, 2016).

que divaga, através da escrita ficcional das suas personagens-narradores, sobre a paixão, a virtude, a felicidade, a espiritualidade, a pedagogia, a economia política:

Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres. (...) Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde, que vous importe? C'est sûrement une fiction pour vous. (...) Quant à la vérité des faits, je déclare qu'ayant été plusieurs fois dans le pays des deux amants, je n'y ai jamais ouï parler du baron d'Etange, ni de sa fille, ni de M. d'Orbe, ni de milord Edouard Bomston, ni de M. de Wolmar. (...) Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde, et convient à très peu de lecteurs. Le style rebutera les gens de goût; la matière alarmera les gens sévères; tous les sentiments seront hors de la nature pour ceux qui ne croient pas à la vertu. Il doit déplaire aux dévots, aux libertins, aux philosophes; il doit choquer les femmes galantes, et scandaliser les honnêtes femmes. A qui plaira-t-il donc? Peut-être à moi seul; mais à coup sûr il ne plaira médiocrement à personne. (Rousseau, 1967: 3)

As hesitações espelhadas no texto, relativas à ontologia da ficção, a fixação de um público muito restrito, coincidente com o da autobiografia, legitimam a tentativa de criar uma nova linguagem, uma linguagem utópica que promove, pela polifonia das vozes enunciativas – vozes de ficção, porventura alter-egos da voz ensaística da autobiografia e discursos –, o confronto de pontos de vista, o trabalho de expansão das reflexões filosóficas, num espaço criativo que se situa para além dos discursos ou tratados, como se a ficção fosse um *lugar* de experimentação contínua, acolhendo a alma expansiva de Jean-Jacques e dos correspondentes imaginários que recria. Afirma,

aliás, nas *Confessions*, que a ficção, em *Julie*, é um meio de evasão excepcional, forma de comunicação original entre as sensibilidades.<sup>5</sup> Reconhecendo a inexistência real das personagens que compõe o núcleo de narradores desse vasto romance epistolar, o autor explica, num segundo prefácio – “Préface de Julie ou entretien sur les romans” (Rousseau, 1967: 571-586) –, colocado no final do volume, como o ritmo do tempo interior que marca a relação amorosa de Julie e Saint-Preux, fio-condutor da intriga romanesca, ficaria incompleto sem a introdução das reflexões sobre a ópera e o teatro, a sociedade parisiense, a economia doméstica, as incursões políticas, reflexos ensaísticos de *Emile* e de *Du Contrat Social*.

Será, assim, legítimo conceber, num projeto ficcional de uma obra total<sup>6</sup> como *Julie*, no contexto de um efeito de mediação situado entre a filosofia e a criação poética, o desenvolvimento subliminar de princípios anunciados nos discursos, nos tratados, como se o lugar de encontro do pensamento fosse anterior e simultâneo ao da ficção. Trata-se, de facto, antes de mais, da transformação implícita de uma relação cronológica entre os textos, assinalada nas *Confessions*, em uma relação de género e de ideologia: “Tout ce qu’il y a de hardi dans le *Contrat social* était auparavant dans le *Discours sur l’Inégalité*; tout ce qu’il y a de hardi dans l’*Émile* était auparavant dans la *Julie*.” (Rousseau, 2004: 493-494).

Deste modo, o diálogo formal entre os tratados, entendidos, pelo próprio autor, como fragmentos (isto é, momentos pontuais e *informes* de reflexão filosófica – veja-se *infra* o “Avertissement” do

5 “Il est certain que j’écrivis ce roman dans les plus brûlantes extases : mais on se trompait en pensant qu’il avait fallu des objets réels pour les produire; on était loin de concevoir à quel point je puis m’enflammer pour des êtres imaginaires. ” (Rousseau, 2004a: 652).

6 Aullón de Haro considera a ideia de “obra total” marca preferencial do ensaio (Aullón de Haro, 1992: 28).

*Contrat*), implica uma reflexão de Rousseau sobre a natureza do seu estatuto de escritor e da sua escrita – uma escrita política pensada no quadro da epistemologia filosófica (e por conseguinte, com traços de errância ensaística),<sup>7</sup> ficando latente a perspectiva de que a totalidade do pensamento se venha a projetar (a “distender”) no universo da ficção. Nesse sentido, tópicos como a interrogação filosófica sobre a origem e fundamentos da desigualdade moral e material dos homens (antecipando o ideário afetivo da Revolução Francesa), ou como a defesa da igualdade entre os homens, do homem natural, do mito do “enfant de la nature”, presente na formação de *Émile*, ou, ainda, tópicos como o cruzamento entre pedagogia e política, viagens e leituras cívicas, correspondem a divagações sobre modelos políticos e sociais que tendem a expandir o seu significado (a significar *de outro modo*) na escrita utópica da ficção. Na base desse *entendimento*, desse *pacto*, encontram-se os próprios conceitos de “ficção” e de “quimera”, pensados, das *Confessions* às *Rêveries du promeneur solitaire*, como uma forma outra de refletir sobre o mal social e de atingir um ideal moral de sociedade.

Percebe-se esta *passagem* (para regressar a Montaigne) de um pensamento filosófico para uma ficção epistolar como *La Nouvelle Héloïse* (hipotético conjunto de cartas de dois amantes que habitavam os Alpes, também hipoteticamente editadas por Rousseau), na medida em que o autor concebe a obra como a síntese da sua própria consciência, o meio privilegiado de exprimir, de forma total, o seu pensamento, através da polifonia da escrita e dos sentidos inerente

7 Veja-se o que afirma Rousseau no início do prefácio do *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*: “Aussi je regarde le sujet de ce Discours comme une des questions les plus intéressantes que la philosophie puisse proposer, et malheureusement pour nous comme une des plus épineuses que les philosophes puissent résoudre.” (Rousseau, 1996: 69).

aos diferentes correspondentes imaginados (sensibilidades paralelas às do autor dos tratados, discursos e confissões).<sup>8</sup> A fixação de escritas e ideias centraliza-se, então, ora no trabalho utópico do perfil das personagens (Julie, Saint-Preux, amantes “sensíveis” cuja existência oscila entre o ímpeto passional e a virtude; Milord Édouard e Wolmar, observadores do mundo, filósofos cosmopolitas, encarnando o racionalismo cético das Luzes); ora em espaços simbólicos, “petites sociétés” que, na sua forma insular, recuperam mitos sociais enunciados teoricamente nos discursos e tratados, para os aproximar do lirismo (ou enfraquecimento narrativo) que também o ensaio acaba por integrar na sua epistemologia. Dito de outro modo, o desejo expresso por Rousseau, nas *Confessions*, de integrar, em *Julie*, dissertações de moral, pedagogia, economia política, meditações sobre a virtude, a espiritualidade, a felicidade, isto é, a totalidade do mundo contemporâneo, a condição histórica e metafísica do homem, torna-se viável pela própria essência da ficção ou das “quimeras”, pela possibilidade de refletir, num longo texto romanesco, imagens constantes de si mesmo e da sua filosofia existencial:

L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fût digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal, que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon coeur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos, et ne se trouva si féconde. (Rousseau, 2004a: 517)

Os tons ensaístico e idealista que a crítica observa no longo romance epistolar decorrem, por conseguinte, também, da necessi-

<sup>8</sup> Ver, a este propósito, os ensaios dedicados a Rousseau e à sua escrita romanesca por Jean Starobinski (Starobinski, 1976), Marc Eigeldinger (Eigeldinger, 2000), François Rosset (Rosset et al., 2002), entre outros.

dade imagética de criar sociedades artificiais, mundos da duração e da permanência, como Valais ou Clarens,<sup>9</sup> reflexos ficcionais da lógica política da sociedade ideal projetada em *Emile* ou *Du Contrat Social*. Considerados símbolos da “soberana utopia das Luzes” (Wagner, 1996: 190), Valais e Clarens representam lugares fictícios onde a felicidade das “belles âmes” assenta em princípios de igualdade social – a “concorde entre les égaux” e a “libéralité des maîtres” a “douce égalité” –, de hospitalidade, de conquista de uma felicidade simples, cuja fragilidade aflora, contudo, quando o confronto com o real (mesmo com o real emocional) se torna inevitável, dentro da ficção: “Hélas! j'étais heureux dans mes chimères: mon bonheur fuit avec elles; que vais-je être en réalité?” (Rousseau, 1967: 49) – exclama Saint-Preux, no final da carta 23 da Parte I, onde descreve a Julie a paisagem e sociedade utópica de Valais, e se confronta com a impossibilidade visceral de continuar a ignorar a realidade (a sua realidade interior, a interdição social da paixão), mesmo no país das quimeras.

A ficção-imaginação regressa, então, inevitavelmente (seguindo, uma vez mais, a lógica da escrita ensaística) à esfera do individual e do privado, da “parábola íntima” (Macé, 2006: 44), descentrando a utopia comunitária para o fragmento lírico (da personagem-escritor epistolar). Neste sentido, parece legítimo convocar, como corolário desta argumentação oblíqua que projeta metaforicamente Montaigne em Rousseau, que interseta a escrita dos *Essais* com a dialética interior que caracteriza a escrita epistolar, uma outra argumentação que

9 “Milord, que c'est un spectacle agréable et touchant que celui d'une maison simple et bien réglée où règnent l'ordre, la paix, l'innocence; où l'on voit réuni sans appareil, sans éclat, tout ce qui répond à la véritable destination de l'homme ! (...) J'y mène une vie de mon goût, j'y trouve une société selon mon cœur. (...) je veux vous en donner l'idée par le détail d'une économie domestique qui annonce la félicité des maîtres de la maison, et la fait partager à ceux qui l'habitent. ” (Rousseau, 1967: 329-330).

com esta dialoga de forma inevitável, na procura final de uma unidade poética (ou na poética): a intermitência entre a autobiografia e o princípio romanesco.

### 3. DA INTERMITÊNCIA ENTRE A AUTOBIOGRAFIA E O PRINCÍPIO ROMANESCO

O “argumento pessoal” que é signo pertinente do ensaio, como género (Chadbourne, 1983: 140), centraliza-se, assim, em Jean-Jacques Rousseau, nesse desejo que o autor mostra em se retratar e se conhecer, conhecer o mundo, projetando a autobiografia na ficção, projetando-se nas suas personagens e no espaço imaginado, sem deixar de ter consciência de que um *puzzle* complexo (à imagem do tema e sujeito “ondoyant” dos *Essais* Montaigne)<sup>10</sup> se constrói no próprio movimento e temporalidade da escrita. Não só se torna inviável, do ponto de vista ontológico e estético, atingir essa experimentação de modo constante e uniforme –Montaigne *dixit* –, como também é disso reveladora a opção de Rousseau pela forma epistolar, cuja oscilação entre tentação lírica e tentação romanesca<sup>11</sup> prolonga a escrita ondulante, sinuosa, dos *Essais*. A célebre epígrafe das *Confessions*,<sup>12</sup> mostra esse desejo de realismo do “eu” de que parte o autor para uma escrita autobiográfica, “uma espécie de caderno” em que o “eu” se

10 “Certes, c’est un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l’homme. Il est malaisé d’y fonder jugement constant et uniforme.” (Montaigne, 1962: 13).

11 Ver, a propósito da essência do romance epistolar e da epistolaridade em *La Nouvelle Héloïse*, a obra fundamental de Laurent Versini (Versini, 1979).

12 “Voici le seul portrait d’homme, peint exactement d’après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l’arbitre du sort de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs, par vos entrailles, et au nom de toute l’espèce humaine, de ne pas anéantir un ouvrage unique et utile, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l’étude des hommes (...).” (Rousseau, 2004a: 31).

torna exercício de si próprio e motivo de expansão do pensamento no “estudo dos homens”, numa temporalidade que esbate valores de cronologia perante a expansão da consciência e a emoção literária (e poética). Do mesmo modo, o editor/autor de *La Nouvelle Héloïse*, escreve uma nota no final do romance – “Note de Rousseau” –,<sup>13</sup> realçando que, apesar de a “recolha” não ostentar grandes peripécias e se pautar por um “faible intérêt” narrativo, interessará seguramente ao “lecteur d’un bon naturel” e interessa, sem dúvida, ao próprio editor/escritor/leitor.

A imagem de um universo romanesco instável (já referido a propósito de Clarens), a imagem de um “eu” em mutação na relação a que se expõe com o mundo – à semelhança da escrita em mutação nos tratados, discursos, autobiografia, romance – parece ser convincente para perceber a experimentação contínua a que o autor se expõe e expõe nos seus textos. Pense-se, a este propósito, na expressiva fusão que, no Livro IX das *Confessions*, o autor estabelece entre Mme d’Houdetot – a sua grande paixão – e Julie, ser de ficção, o “ídolo do seu coração”:

Elle vint; je la vis; j’étais ivre d’amour sans objet; cette ivresse fascina mes yeux, cet objet se fixa sur elle; je vis ma Julie en M<sup>me</sup> d’Houdetot, et bientôt je ne vis plus que M<sup>me</sup> d’Houdetot, mais revêtue de toutes les perfections dont je venais d’orner l’idole de mon cœur. (Rousseau, 2004a: 531)

Deste modo, as personagens que integram o círculo epistolar de *Julie* são perfis “ornamentados” de acordo com o “eu” de Rousseau, “âmes sensibles”, “êtres selon mon/son cœur”, capazes de fazer

13 “En achevant de relire ce recueil, je crois voir pourquoi l’intérêt tout faible qu’il est, m’en est si agréable, et le sera, je pense, à tout lecteur d’un bon naturel (...).” (Rousseau, 1967: 568).

coincidir a escrita da alma com a escrita do romance (das cartas do romance), tornando, de algum modo, o texto de ficção, num texto autobiográfico e, no limite, ensaístico. Julie e Saint-Preux, personagens de ficção, assimilam o idealismo de Rousseau e o desejo singular de equilíbrio social, enunciado nos discursos e tratados, a ponto de a troca epistolar se aproximar de um diário íntimo ficcionalizado, feito de elipses, silêncios, emoções dramatizadas numa nova retórica onde se integra a utopia como périplo interior e exterior das personagens.<sup>14</sup> Saint-Preux, narrador autobiográfico, não deixa de o sublinhar no início da descrição alpina de Valais, antes mesmo de recortar os elementos líricos desse espaço já romântico ou de anotar os traços utópicos da sociedade que o acolhe:

Je ne vous ferai point ici un détail de mon voyage et de mes remarques (...). Je me contenterai de vous parler de la situation de mon âme (...). J'étais parti, triste de mes peines et consolé de votre joie; ce qui me tenait dans un certain état de langueur qui n'est pas sans charme pour un cœur sensible. (Rousseau, 1967: 43-44).

A escrita coloca em espelho o próprio sujeito, a sua memória afetiva,<sup>15</sup> a sua experiência e experimentação do mundo, gerando-se um jogo particularmente interessante entre o espaço da interioridade (“La situation de mon âme”) – uma interioridade fragmentada – e a sua re-composição no espaço romanesco, através da sociedade utópica descrita que, como já ficou dito, não escapa à ambiguidade moral

14 Consultar, a este propósito, o ensaio mais abrangente de Jean-Michel Racault dedicado às utopias literárias francesas dos séculos XVII e XVIII (Racault, 2003), bem como a obra que A. Hatzenberger consagra à utopia em Rousseau (Hatzenberger, 2012).

15 Neste contexto, é importante convocar reflexões que associam, em Rousseau e na sua escrita autobiográfica, a memória e a utopia, nomeadamente a de Jean-François Perrin (2014).

das personagens que a integram. Na realidade, Saint-Preux e Julie apresentam-se gradualmente como a escrita da alma de Rousseau no universo romanesco, manifestando, à medida em que o romance se vai distendendo em seis longas partes, uma insatisfação interior que é a do próprio autor, ora nas *Confessions*, ora no texto epigonal das *Réveries du Promeneur solitaire*. A construção ficcional permite, deste modo, através do recorte subjetivo dos correspondentes epistolares, através da assimilação do fragmento lírico à totalidade romanesca, desenvolver a consciência da degradação das coisas humanas e da necessidade de uma depuração espiritual dos seres: “Je ne vois partout que sujets de contentement, et je ne suis pas contente; une langueur secrète s'insinue au fond de mon coeur (...) Mon ami [revela Julie a Saint-Preux, no final do romance], je suis trop heureuse; le bonheur m'ennuie.” (Rousseau, 1967: 528).

Nessa medida, num longo romance que implica a duração (uma duração não cronológica, ao invés da autobiografia), Rousseau mostra que a síntese expressiva das dissertações disseminadas pelas suas obras políticas, não se atinge apenas nos falanstérios ou “petites sociétés” de Valais e Clarens, mas num não-lugar espiritual – o do seu Deus pessoal, o do Deus pessoal de Julie ou “l'être éternel” – que parece ser o fundamento imprescindível da moral (tal como é entendida em *Du Contrat Social* ou nas *Confessions*), ou da fuga à armadilha do tempo. O episódio do casamento de Julie com o “philosophe Wolmar”, situado estrategicamente a meio do romance (carta 18 da Parte III), privilegia a introdução, no espaço romanesco, da experiência mística pessoal pela evocação da multiplicidade das reações afetivas de Julie ao entrar na igreja,<sup>16</sup> denunciando uma sensibili-

16 “Arrivée à l'église, je sentis en entrant une sorte d'émotion que je n'avais jamais éprouvée. Je ne sais quelle terreur vint saisir mon âme dans ce lieu simple et auguste, tout rempli de la majesté de celui qu'on y sert. Une frayeur soudaine me fit frissonner; tremblante et prête à

dade romântica. Do mesmo modo, a morte de Julie faz parte de um movimento de descentramento, de traços ensaísticos, que desloca o pensamento utópico social para a esfera do pensamento utópico místico, na base do qual se encontra a evolução da escrita autoreflexiva rousseauniana. Torna-se, assim, no âmbito desta lógica, absolutamente necessário substituir uma quimera utópica por outra, isto é, sublimar a artificialidade obsessiva dos círculos comunitários pela moral sensitiva, pela religião natural e mística que envolve a morte libertadora de Julie e que reproduz, de modo expressivo, como se diz nas *Confessions*, a *Profession de foi du vicaire savoyard*, obra genologicamente híbrida, situada, de novo, no intervalo entre a ficção autobiográfica e o tratado filosófico:

*La Nouvelle Héloïse* parut encore avec la même facilité, j'ose dire avec le même applaudissement, et ce qui semble presque incroyable, la profession de foi de cette même Héloïse mourante est exactement la même que celle du Vicaire savoyard. (Rousseau, 2004a: 493).

#### 4. EPÍLOGO

Parece, pois legítimo, olhar este conjunto de intermitências ou experimentações poéticas a que (quase) sempre se chega quando se reflete sobre a infiltração de textos, mundos possíveis e modos de escrita em Jean-Jacques, como um sinal expressivo de uma cadeia constante de olhares oblíquos que projetam metaforicamente Montaigne em Rousseau, a escrita dos *Essais* na dialética interior que caracteriza a escrita epistolar e autobiográfica, o fragmento político na totalidade da utopia ficcional do autor. Ou, dito de outro modo, não será desca-

tomber en défaillance, j'eus peine à me traîner jusqu'au pied de la chaire. Loin de me remettre, je sentis mon trouble augmenter durant la cérémonie, et s'il me laissait apercevoir les objets, c'était pour en être épouvantée." (Rousseau, 1967: 260).

vido conceber a deriva poética a que a escrita espectral de Rousseau conduz, como uma procura inconclusiva, inacabada, da poética, do poético. Nessa medida, os diversos textos do filósofo situam-se epistemologicamente num lugar comum ao da escrita ensaística: o da errância, o das oscilações do movimento e do espaço, o de um inacabamento estrutural (a escrita política que se declina na escrita autobiográfica, esta na escrita ficcional), autorizando um imaginário do “termo ausente” (Langlet, 2005: 183). Ora, não só essa errância é a base formal e ideológica das intermitências de escrita presentes no macro-diálogo instituído e dito na obra de Rousseau, como o seu último texto – *As Réveries du promeneur solitaire* (de publicação póstuma) – cria expressivamente um “silêncio enigmático” (Didier, 2011: 60-61), ao terminar abruptamente com a evocação de um tempo anterior, do tempo de recolhimento passado com “Maman” ou Mme de Warens, após prévia definição formal:

Ces feuilles ne seront proprement qu’un informe journal de mes rêveries. Il y sera beaucoup question de moi parce qu’un solitaire qui réfléchit s’occupe nécessairement beaucoup de lui-même. (Rousseau, 1997: 61).

O “informe journal” das “rêveries” de um “solitaire” impõe, assim, na última *Promenade*, o silêncio da escrita, o silêncio do “eu” – “J’ai besoin de me recueillir pour aimer.” (Rousseau, 1997: 177). Mas impõe também a suspensão dos tempos (do tempo interior, do tempo da escrita, do tempo da autobiografia, do tempo do romance), pela fixação da memória no diário íntimo, pelo refúgio crepuscular na solidão, dito na abertura da primeira *Promenade*, quando o tempo parece ser uma quimera (ou um simbólico vestígio da ficção) – “Me voici donc seul sur la terre, n’ayant plus de frère, de prochain, d’ami, de société que moi-même.” (Rousseau, 1997: 55). Nesse sentido, o último texto de Rousseau é a metáfora dessa redenção final do “eu”

ao silêncio, do encontro fundamental do sujeito com uma escrita que se suspende quando se assume como “disforme”, no limite de si mesma e da poética, confundindo-se, assim, de algum modo, com a utopia. Será, então, porventura, nesse *lugar*, que a forma moderna do ensaio, o seu “termo ausente” – ou o “retorno da [sua] mensagem ao poético” (Langlet, 2005: 183) – se (con)funde com os mundos possíveis impossíveis da ficção, em Jean-Jacques e depois de Jean-Jacques.

#### REFERÊNCIAS

- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992). *Teoría del Ensayo*. Madrid: Editorial Verbum.
- CHADBOURNE, R. (1983). “A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay”. *Comparative Literature Studies*, 20(2): 133-153.
- DIDIER, Béatrice (2011). “Conjugué à toutes les personnes”. *Le Magazine Littéraire*, décembre: 60-61.
- EIGELDINGER, Marc (2000). *Jean-Jacques Rousseau: univers mythique et coherence*. Neuchâtel: La Braconnière.
- HATZENBERGER, Antoine (2012). *Rousseau et l’utopie. De l’État insulaire aux cosmotopies*. Paris: Honoré Champion.
- LANGLET, Irène (2005). “Marges de l’Essai”, in Philippe Forest e Michelle Szkilnik (eds.), *Théories des Marges Littéraires*. Paris: Éditions Cécile Defaut. 181-196.
- LANGLET, Irène (2016). *L’Abeille et la balance. Penser l’essai*. Paris: Garnier.
- LAVOCAT, Françoise (2016). *Fait et Fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil/Poétique.
- MACÉ, Marielle (2006). *Le temps de l’essai. Histoire d’un genre en France au XXe siècle*. Paris : Belin.
- MONTAIGNE, Michel (1962). *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- PERRIN, Jean-François (2014). *Le Chemin de ronde. Style de l’affect et mémoire dans l’œuvre de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Éditions Hermann.

- RACAULT, Jean-Michel (2003). *Nulle part et ses environs. Voyage aux confins de l'utopie littéraire classique (1657-1802)*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- ROSSET, François et al. (2002). *L'amour dans La Nouvelle Héloïse. Texte et intertexte*. Genève: Droz.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1967). *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: GF Flammarion.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1996). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Le Livre de Poche.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1997). *Les Réveries du Promeneur Solitaire*. Paris: GF Flammarion.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2002). *Émile ou de l'Éducation*. Paris: Gallimard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2004a). *Confessions*. Paris: Gallimard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2004b). *Du Contrat Social*. Paris: Gallimard.
- STAROBINSKI, Jean (1976). *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.
- VERSINI, Laurent (1979). *Le roman épistolaire*. Paris: PUF.
- WAGNER, Nicolas (1996). L'utopie de *La Nouvelle Héloïse*, in *Roman et Lumières au 18e siècle*. Paris: Gallimard. 189-270.

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE III

**ESTUDOS QUEIROSIANOS**

(Página deixada propositadamente em branco)

# UMA ADÚLTERA DIFERENTE: A PRIMEIRA LUÍSA

A DIFFERENT ADULTERER: THE FIRST LUÍSA

*Ana Luísa Vilela*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Évora

## RESUMO

Este artigo pretende centrar-se na figura da protagonista de *O Mistério da Estrada de Sintra*, buscando analisar os motivos e processos de singularização desta figura. Na verdade, Luísa, Condessa de W., é a primeira e única figura feminina que, na sua ficção, Eça investiu do poder autodiegético e autocrítico. Estas faculdades dotam esta personagem de uma ideologia e de um estilo propriamente queirosianos – talvez excessivamente queirosianos.

*Palavras-chave:* Eça de Queirós, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Luísa, adultério

## ABSTRACT

This article aims to focus on the character of the protagonist of *O Mistério da Estrada de Sintra*, seeking to analyze the reasons and processes of singularization of this character. In fact, Luísa, Countess of W., is the first and only female fictional character who is empowered by Eça with self-diegetic and self-critical abilities. These capacities endow this character with a proper, yet perhaps excessively, Queirosian ideology and style.

*Keywords:* Eça de Queirós, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Luísa, adultery

1. A primeira adúltera queirosiana não é a loura, sensual e impulsiva Luísa, amante do primo Basílio. É a loura, sensual e lúcida Luísa, amante do capitão Rytmel, n’*O Mistério da Estrada de Sintra*. A segunda Luísa, de 1878, a “burguesinha da Baixa”, é provavelmente uma vítima do seu temperamento, da sua educação e das suas circunstâncias, pagando casualmente com a vida a culpa dos seus amores adúlteros. Pelo contrário, a primeira Luísa é, já em 1870, a obreira consciente do seu próprio destino, disserta e teoriza sobre ele, escolhe o seu próprio castigo e escapa com vida da aventura. A primeira poderia ser a segunda.

2. Escrito por Ramalho e Eça, publicado como folhetim no *Diário de Notícias* no verão de 1870 e, ainda no mesmo ano, como romance epistolar, *O Mistério da Estrada de Sintra* será substancialmente reescrito quinze anos depois por Eça de Queirós, de tal modo que, na edição de 1885, o seu nome aparecerá já em primeiro lugar, antes do de Ramalho Ortigão. Eça retocou, suprimiu e profusamente modificou extensas passagens da obra – sobretudo aquelas da autoria de Ramalho. Entre as edições de 1870 e de 1885, não há, contudo, diferenças de monta no estatuto, caracterização e evolução da protagonista adúltera. Essa primeira Luísa, que na obra desempenha igualmente uma importante função enunciativa, é, desde o início, de fatura integralmente queirosiana. Talvez, até, excessivamente queirosiana: é a única figura feminina que, na sua ficção, Eça investiu do poder autodiegético; e a sua autocrítica narrativa dota-a, singularmente, de uma ideologia e de um estilo propriamente queirosianos.

Nunca lhe conheceremos nome de família, salvo o estrangeirado e enigmático título de “Condessa de W.”. O seu cabelo claro, um motivo metonímico investido de inesperadas propriedades, vai aliás ser objeto de diversas e reveladoras reflexões por parte de outras personagens da obra. Para além da cor do cabelo, e do adultério con-

venientemente malsucedido, de outros modos podem, entretanto, aproximar-se as duas adúlteras homónimas, a do *Mistério* e a do *Primo*.<sup>1</sup> A partilha do nome próprio traduz sintomaticamente uma relação interfigural e ideológica.

Na verdade, tal como o romance posterior, *O Mistério da Estrada de Sintra* pretende atualizar a denúncia do adultério feminino romanticamente induzido. Pode dizer-se que esta denúncia intenta produzir-se, pelo menos, de dois modos: primeiro, através do exagero caricatural do subgénero folhetinesco, leitura preferida das mulheres sentimentais; depois, pela doutrinação realista-naturalista. Ambos estes modos são, contudo, de muito duvidoso efeito pedagógico e resultam curiosamente problemáticos.

2.1 O primeiro modo parece singularmente ineficaz: a caricatura folhetinesca não chegou para fazer de *O Mistério da Estrada de Sintra* uma obra moralizante. O efeito parodístico do romance, resultante da acumulação dos *topoi* culturais e literários do folhetim jornalístico, parece ter passado despercebido aos leitores seus contemporâneos. Tendo inicialmente lido o folhetim como uma história verídica, o público reconheceu-o sobretudo como um *roman-feuilleton*, desenhado à maneira de Ponson du Terrail, mas onde deliciosamente se misturavam o exotismo folhetinesco e a *cor local*. Os leitores terão adorado a obra, não porque ela zombava das suas imaginações românticas e rocambolescas, mas porque, ao contrário, estupidamente as alimentava – com a sua forma epistolar a cargo de cinco

1 Maria de Lurdes Sampaio (176) aponta a comum preferência por confidentes masculinos ou servas (na primeira Luísa, o seu primo e a ama Betty; na segunda Luísa, o bom Sebastião e a cozinheira Joana); a importância detida, nas respetivas histórias, pelo motivo das cartas, objetos de desejo e causas das mortes; e, evidentemente, a ausência (física ou afetiva) dos maridos, coincidindo com a presença fatal dos sedutores junto das desprevenidas esposas.

(ou seis) narradores diferentes, com a sua sucessão trepidante de raptos e mistérios detetivescos, figuras mascaradas e vendadas, viagens marítimas, cartas e bilhetes autênticos ou falsificados, duelos, facadas passionais, iates românticos em fuga. Na verdade, este é, desde o título, um romance de ritmos e solavancos, num movimento constante de decifração e mistificação de pistas, soluções goradas, passos em falso, catástrofes adiadas, avanços e recuos, segredos e indícios.

Neste sentido vão também as palavras de Eça de Queirós, n’*As Farpas* de 1871 e 1872. O articulista discorre sobre a mórbida sedução exercida pelas catástrofes amorosas sobre a opinião pública, insensatamente intoxicada de romantismo, e confessa:

Nós mesmos, que estamos aqui moralizando, escrevemos ambos um livro deplorável, que juntava à insignificância literária, a esterilidade moral – *O Mistério da Estrada de Sintra*. O que é esse livro? A idealização da catástrofe, o encanto terrível das desgraças de amor. Sobretudo do amor ilegítimo e culpado. Aí o perigo, o final trágico, atraem como um abismo delicioso. (Queirós, s/d.: 429)

2.2 No centro desse “abismo delicioso” da paixão, que Eça tão graciosamente “deplora” na obra – desde logo omitindo a sua gorada intenção moralizante – está a protagonista do livro. Casada com um típico conde anódino, ocioso e *bon-vivant*, cortês mas pouco subtil, Luísa, culta, inteligente, desenvolta apesar de educada num convento, vive com toda a elegância em Lisboa, onde recebe numerosos amigos, entre os quais o excêntrico Carlos Fradique Mendes, todo investido ainda de dandismo satânico. Cosmopolita e viajada, a condessa goza de certa independência pessoal, mas parece ansiar por liberdade e sofre frequentemente de tédio. Averso a estados de alma incompreensíveis, o conde convence a mulher e um primo desta, seu melhor amigo, a fazerem uma viagem terapêutica à romanesca

ilha de Malta. Na escala em Gibraltar, conhecem um belo capitão inglês, Rytmel; e também D. Nicazio Puebla, versão mais grotesca e burguesa do conde, que viaja com a mulher, Carmen, de temperamento arrebatadamente “meridional” e beleza exuberante. Carmen e Rytmel tinham sido amantes, na Índia (e a este propósito surge na obra o relato de uma caçada ao tigre, micronarrativa a cargo de Rytmel). Em breve a condessa e o capitão se apaixonam. O seu amor é, aparentemente, ignorado pelos respetivos cônjuges, mas não por Carmen. A ardente cubana (ou espanhola) hostiliza abertamente a condessa e acaba, já na ilha, por ferir gravemente Rytmel, *pivot* deste duplo triângulo amoroso. O arrependimento lança Carmen numa crise de penitência extremada e autodestrutiva, que lhe custará a vida. Entretanto, e depois de terem ensaiado e desistido de uma fuga romântica num iate, a condessa e Rytmel encetam em Malta um adultério chique, que se prolonga em Paris e depois em Lisboa, onde se encontram clandestinamente numa casa arrendada para esse efeito. É já nessa casa da capital que Luísa, atormentada pelos ciúmes, e querendo certificar-se de que Rytmel traz consigo cartas de uma outra mulher, congemina adormecê-lo, para lhe revistar a carteira. Num transe fatal, a condessa, nervosa, ministra ao amante uma dose excessiva de ópio, diluída num copo de água – e o capitão adormece para sempre. Desesperada, Luísa consegue, contudo, camuflar o involuntário homicídio com a ajuda de amigos, a quem por escrito explica pormenorizadamente toda a sua história, praticando um escrupuloso, longo e implacável exame de consciência. E entra para um convento muito austero, de onde não sairá nunca mais.

Assim, neste romance, ação, personagem e espaço podem parcialmente reatualizar, na Condessa de W., o modelo da heroína de folhetim. Desenvolvida num cenário aristocrático e cosmopolita, a narrativa dos amores ilícitos da Condessa revela, até certo ponto, aspetos reconhecíveis pelos leitores, estabelecendo o quadro geral

de um melodramático relato de “adultério na alta sociedade”, pitorescamente colorido de exotismo, implicando códigos românticos de cavalheirismo e sentimentalidade. Para que este romance seja reconhecido como parodiando essa narrativa prototípica, e promova os respetivos protocolos de leitura, há, porém, dois obstáculos.

Por um lado, verificamos que só em parte a história de Luísa, condessa de W., é uma canónica história de adultério folhetinesco. Contada sobretudo por dois narradores diferentes, mas também por si própria, há n’ *O Mistério da Estrada de Sintra* variadíssimos elementos adicionais que afastam o romance do seu protótipo. O hibridismo do género, da autoria e do modelo estético-ideológico, a multiplicação dos narradores, o ocultamento e a simulação das identidades, a manipulação da informação, o pendor detetivesco do primeiro bloco de cartas, a reordenação temporal dos factos, a famosa “mola oculta” do romance – são outras tantas variações introduzidas no romance e no seu princípio geral. Tais variações, instituindo vários níveis de arrojado estrutural e de indeterminação genológica, muito devem ao cariz sequencial e pseudojornalístico da sua primeira forma editorial. A juntar a isto, na reedição do romance em 1885, em contexto já banalmente realista, Eça parece ter quase desistido dos efeitos paródicos, preferindo atenuar e encurtar as situações melodramáticas, tornando também mais racionais e contidas as personagens – ou, como lamenta Sampaio Bruno, roubando-lhes “o ar descabelado e maluco” (*apud* Vilela, 2015: 141, 142). Todos estes fatores põem de vários modos em causa a eficácia do seu estatuto paródico, não só por uma virtual incompetência interpretativa do público leitor, ou por uma mitigação da veemência passional da obra, mas também porque, como paródia da narrativa melodramática de adultério, o romance é excessivamente sedutor e criativo.

Por outro lado, como heroína folhetinesca parodiada, a própria Luísa é demasiado sofisticada, moderna e voluntariosa. Personagem

caracterizada por dois narradores homodiegéticos com perspectivas bastante diferentes, mas ambos presumivelmente apaixonados por ela, a sua imagem sempre adquire, no romance, contornos implacavelmente fascinantes. Luísa é, para o seu primo, o “mascarado alto”, uma espécie de mulher perfeita, a que não faltam nem o típico físico nórdico, nem o atrativo do mistério:

Os seus olhos eram de um azul profundo como o da água do Mediterrâneo. Havia neles bastante império para poder domar o peito mais rebelde; e havia bastante meiguice e mistério, para que a alma fizesse o estranho sonho de se afogar naqueles olhos. Era alta bastante para ser altiva; não tão alta que não pudesse encostar a cabeça sobre o coração que a amasse. Os seus movimentos tinham aquela ondulação musical, que se imagina do nadar das sereias. De resto, simples e espirituosa (Queirós, 2015: 184-5).

O fator étnico não é despiciendo: a condessa Luísa pertence à linhagem das destemidas misses inglesas que deslumbram Eça n’*As Farpas* de 1871: “Raça incomparável – de coração doce e de caráter rijo” (Queirós, s/d.: 330). Na sua narrativa, o primo testemunha indestrutíveis respeito e admiração pela condessa, a quem encara como igual, tratando-a explicitamente, mas não sem uma pontinha de ambiguidade erótica, como “um digno rapaz” (Queirós, 2015: 185) ou um “filósofo loiro” (id.: 337). Fradique chama-lhe “seu querido irmão” (Queirós, 2015: 346).

Revelando sistemas de valor estruturalmente românticos, a narração do “mascarado alto” integra, no entanto, notas já claramente satíricas e antirromânticas, incluindo um certo número de atitudes, ironias e inferências que indiretamente caracterizam o narrador como um *voyeur* condescendente mas crítico, culturalmente atualizado e sensato. Constituindo, no romance, a principal fonte da

informação sobre a protagonista, a caracterização da condessa pelo primo de algum modo atribui àquela similar desenvoltura pessoal, moral e cultural.

Os contornos da imagem de Luísa não se alteram, quando caracterizada sob a segunda perspectiva, a do narrador A.M.C., um estudante de Medicina lisboeta e pobre, de tendências positivistas mas deslumbrado pela condessa. Concentrando-se especialmente no capítulo “As revelações de A.M.C.” (capítulo atribuível a Ramalho Ortigão), as alterações introduzidas pela edição definitiva da obra procuram evitar as reflexões, divagações, caracterizações ou interpretações que, mesmo implicitamente, pareçam desculpar a paixão romântica. O discurso do narrador, extensamente modificado em 1885, ganha simplicidade e um certo tom positivista e chão. Nesta edição de 1885, A.M.C. pode exprimir o moralismo resignado e compassivo do naturalista – minado ainda, talvez, de romantismo inconfessado e de desejo reprimido.

Em suma: caracterizada por dois narradores ideologicamente distintos, a condessa de W. exorbita claramente o modelo estereotipado da adúltera dos folhetins sentimentais, sem que, no entanto, nem por um momento a sua imagem se avilte ou polua de ridículo ou paródico.

2.3 Resta saber se é eficaz o segundo modo de subversão do modelo do adultério folhetinesco, advindo sobretudo da cuidadosa “normalização” realista-naturalista, reforçada na edição definitiva da obra. Note-se que, mesmo em 1870, nos discursos do Doutor, de Z. e de A.M.C, por exemplo, havia já referências aos paradigmas e métodos de inspiração positivista, como a confiança nas “ciências fisiológicas”, ou a apologia do “romance científico”. O problema é que, incorporando referências racionalistas e positivistas, estas mesmas surgiam, já em 1870, tingidas de certo exagero humorístico.

Seja como for, as orientações antirromânticas e antirromanescas são mais claramente desenvolvidas pela extensa autocrítica da pró-

pria condessa, cuja narração autodiegética não adianta informação especialmente relevante para a história, mas em si própria explicitamente se constitui como “o auto de autópsia de um adultério” (Queirós, 2015: 325).

Embora formalmente endereçada ao primo, a longa e penitente confissão da condessa assume explicitamente uma função interpelativa geral: a sua narrativa autobiográfica dirige-se profílicamente a todas as mulheres, a quem aliás a narradora trata solidariamente por “minhas pobres amigas” (Queirós, 2015: 339). Dirige-se, afinal, a todas as vítimas femininas do acanhado meio português e da imaginação romântica, potenciada pela educação, pelas leituras sentimentais, pelo casamento burguês, pela ociosidade, a frivolidade e o tédio – vítimas, enfim, lançadas na perdição pela sedução trivial de D. Juans “sem espírito e sem gramática” (Queirós, 2015: 339). Eis a tese de teor naturalista, toda inteira e lúcida, servida de resto por um tom crítico, racionalista e satírico, por vezes com ressaibos de uma curiosa ironia romântica e de um lirismo cuidadosamente contido. A flagrante proximidade com opiniões do próprio Eça, expendidas quase simultaneamente n’ *As Farpas*, inclui uma contaminação do estilo e das referências cognitivas entre o autor e a narradora, a que Eça parece aliás ter sido sensível, tentando atenuá-la com algumas leves alterações, instituídas em 1885.<sup>2</sup>

Constantes alusões satíricas aos romances sentimentais pontuam o discurso da condessa, tanto atribuindo a essas obras a indução do

2 Um exemplo ilustra a eliminação de uma passagem em que esta contaminação pode ser óbvia: “Do outro lado os montes estavam esbatidos num vapor azulado e suave. Sobre o mar havia nuvens inflamadas, duma cor fulva, como no fundo duma glória. Algumas velas passavam rosadas, tocadas da luz.” [edição de 1885]. “Do outro lado os montes estavam esbatidos num vapor azulado e suave. **Uma grande serenidade espiritualizava as coisas.** Todo o lado do mar estava inflamado, duma cor fulva, como no fundo duma glória. Algumas velas passavam rosadas, tocadas da luz. [edição de 1870, *negrito nosso*] (Queirós, 2015: 360).

adultério, como considerando que o “romance” imaginário é uma forma de evasão emocional especificamente feminina: “um pequeno mundo efêmero, romântico, literário, fictício, que habita no cérebro de todas as mulheres.” (Queirós, 2015: 337). A sua perigosa identificação com as “figuras líricas da paixão” é, de resto, assumida pela própria condessa, na descrição dos sintomas dessa patologia da representação (id.: 336). A síndrome bovarística é claramente mencionada por Rytmel numa terrível carta, em que adverte a amante para a efemeridade do amor romântico: “E crês na estabilidade do amor, tu?... Sim, é possível, enquanto ele viver do imprevisto, do romance e do obstáculo; enquanto necessitar do *coupé* de estores cerrados” (Queirós, 2015: 364).

Na narração da condessa, as reflexões metaficcionalis não se ficam por aqui. Enfatizando a sua exemplaridade didática, a narradora-personagem proclama:

Eu já não sou *alguém*. Não existo, não tenho individualidade. Não sou uma mulher viva, com nervos, com defeitos, com pudor. Sou um *caso*, um *acontecimento*, uma espécie de *exemplo*. Não vivo da minha respiração, nem da circulação do meu sangue: vivo, abstratamente, da publicidade, dos comentários de quem lê este jornal, das discussões que as minhas mágoas provocam. Não sou uma mulher, sou um *romance*. (Queirós, 2015: 333)

Pode assim concluir-se que, denunciando a projeção feminina nas desmoralizadoras heroínas dos romances românticos, Luísa acaba afinal implicitamente assumindo-se como outra figura ficcional: a da instrutiva e típica adúltera, representada nos romances naturalistas.

3. Falta apurar se essa educativa adúltera naturalista seria, na realidade, bem representada pela condessa. O seu autojulgamento em enunciação feminina, caso único na ficção queirosiana, o tom auto-

crítico dessa enunciação, as suas capacidades de análise, raciocínio e formulação verbal constituem traços caracterizadores tão ou mais relevantes do que a história que conta sobre si própria.

De facto, a caracterização da Condessa abrange tanto as suas ações, como a sua narração delas, e a lucidez e honestidade que dela se depreendem. Mesmo que o leitor admita uma evolução psicológica da personagem, a adúltera lúcida é uma figura em si mesma contraditória, ferindo de morte o estereótipo que explicitamente quer representar. Como narradora autodiegética, mostra uma elevação moral e uma inteligência que objetivamente destrói a tese que enuncia. Não é a típica adúltera que diz ser – justamente porque o diz. A sua lucidez autocrítica não condiz com a típica alienação e inconsistência de caráter das outras adúlteras que descreve; pelo contrário, torna-a uma adúltera atípica e até certo ponto inverosímil. Apesar de tudo, a condessa de W. tem toda a razão em reclamar-se como “hipótese”: realmente, ela é uma personagem puramente *hipotética*, ou mesmo *contrafactual*.

Creio que Luísa ilustra de forma particularmente requintada os processos *bottom-up* da leitura: mesmo que se esforce por categorizar a condessa como o tipo literário que ela reclama ser (a adúltera romanesca), o leitor é incapaz, lido todo o romance, de integrar nessa categoria toda a informação processada; resulta assim a individualização singularizante (a *personalização*) da figura (Jannidis, 2013: 3.6)

Como efeito da própria leitura, a força da personagem Luísa como veículo de injunções pedagógicas com motivação estético-ideológica parece, portanto, perder impacto. A Condessa não serve para exemplo da adúltera burguesa, nem da sua narrativa implícita, que proclama tipificar.

Talvez tenha sido por isso mesmo que, em 1878, em plena fase de ortodoxia realista, Eça tenha tido a necessidade de inventar outra Luísa.

## REFERÊNCIAS

- JANNIDIS, Fotis (2013). “Character”, in Peter Hühn et al. (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. [em linha] disponível no endereço <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character> (consultado em 13/10/2018).
- MÜLLER, W.G. (1991). “Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures”, in Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality. Research in Text Theory*, 15. Berlin: Gruyter. 101–121.
- QUEIRÓS, Eça de (2015). *O Mistério da Estrada de Sintra*. Cartas ao *Diário de Notícias*. Edição crítica por Ana Luísa Vilela. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (s./d.). *Uma Campanha Alegre*. Lisboa: Livros do Brasil.
- SAMPAIO, Maria de Lurdes Morgado (2005). *Aventuras literárias de Eça de Queirós e de Ramalho Ortigão: da narrativa de um mistério aos mistérios de uma narrativa*. Prefácio de Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Angelus Novus.
- VILELA, Ana Luísa (2015). “Introdução” a Queirós, Eça de (2015). *O Mistério da Estrada de Sintra*. Cartas ao *Diário de Notícias*. Edição crítica por Ana Luísa Vilela. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

# EÇA DE QUEIRÓS: ENTRE JORNALISMO E FICÇÃO

EÇA DE QUEIRÓS: BETWEEN JOURNALISM AND FICTION

*Elza Miné*

Universidade de S. Paulo – CNPq

## RESUMO

Tendo começado como jornalista, Eça, durante toda a sua vida, manteve-se sempre ligado à imprensa periódica. E assim foi que nos acenou com a perspectiva de nele procurarmos apreender continuidades entre jornalismo e ficção. O presente estudo apresenta breve exame de uma faceta dessas aludidas continuidades. Ou seja, quando procedimentos comumente associados a romances e contos são usados em textos jornalísticos, no caso, o tratamento deslizante dado a personalidades históricas e artísticas, a intervenientes políticos, tornando-os personalidades-personagens.

*Palavras-chave:* Eça de Queirós, personalidades-personagens, Arabi, Sara Bernardt

## ABSTRACT

Having started his career as a journalist, Eça, throughout his life, always remained connected to the periodical press. It is through this link that he beckoned us to attempt to grasp continuities between journalism and fiction. This study presents a brief examination of one facet of these continuities, i.e. it examines when procedures commonly associated with novels or short stories are used in journalistic texts. In this case, it is a borrowed treatment given to historical and artistic personalities and political actors, making them personality-characters.

*Keywords:* Eça de Queirós, personality-characters, Arabi, Sarah Bernardt

É de todos conhecido ter sido muito comum, no século XIX, que poetas e romancistas tenham se dedicado ao jornalismo, antes de publicarem seus primeiros livros de poemas ou seus primeiros romances ou livros de contos. Além desses, cujos inícios de carreira se veem marcados por tal circunstância, seja na Inglaterra, na França, no Brasil, em Portugal, há ainda os que, durante toda a vida, mantêm laços com a imprensa periódica de seu tempo, exercendo as mais diversas funções: editores, redatores, correspondentes de imprensa, comentaristas políticos, cronistas, folhetinistas, nas mais variadas formas assumidas pelo rodapé.

Ora, nada mais natural que a produção desses autores nas duas vertentes, jornalismo e ficção, apresentem zonas de diálogo, continuidades. E é aos leitores da obra de Eça de Queirós que proponho um breve exame de uma das facetas dessas possíveis e aludidas continuidades. Ou seja, quando procedimentos comumente associados a romances, a novelas e contos são usados em textos jornalísticos, entre eles, o tratamento deslizante dado a personalidades históricas e artísticas, a intervenientes políticos, tornando-os personalidades-personagens.

Quando há muitos anos estudei a questão dos Ingleses no Egito (série de artigos publicados na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em fins de setembro e em outubro de 1882) constante do volume póstumo *Cartas de Inglaterra*, e integrando hoje o volume da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, *Textos de Imprensa IV – da Gazeta de Notícias* (2002) me chamara particularmente a atenção a constituição do que então chamei de “personalidades-personagens”. Aliás, a designação personalidades-personagens ocorreu-me, inicialmente, por sugestão do próprio Eça, que chama o *Times*, o *Standard*, o *Spectator* de “jornais-personagens”, deles fazendo deliciosas apresentações antropomorfizadas.

Observei também, nessa altura, que a apresentação e os comentários de tal questão, “Os Ingleses no Egito”, não constituíam meramente um retrospecto, não eram uma simples reconstrução dos acontecimentos registrados. Detinha-se o narrador-jornalista na apreciação de fatos políticos e, para tanto, estabelecia relações de causa e efeito, integrava-os no contexto egípcio, inglês e europeu, levava sempre em consideração as reações da imprensa inglesa em face desses sucessos, numa abordagem que se estruturava como evidente denúncia do imperialismo inglês. Partindo de uma situação concreta, de um dado da atualidade, tomava-a como exemplificação de um comportamento político da Inglaterra que se repetia também em outros casos.

Ora, apresentar, comentar, analisar, explicar, opinar são procedimentos específicos do jornalismo político, aliás, reiteradamente mobilizados por Eça em seus textos de imprensa. Mas o curioso é que, no caso em exame, os fatos apresentados e discutidos, embora fiéis ao efetivamente acontecido, comparecem rearrumados segundo núcleos climáticos cuidadosamente preparados, marcados por uma tensão própria do desenvolvimento novelístico, donde mostrarem-se totalmente funcionais as “alterações” operadas na cronologia. Assim, o estabelecimento das sequências da ação, a dilatação do espaço narrativo, a criação de cenários, evidenciam a ação plasmadora do ficcionista e não estranha, portanto, que intervenientes políticos envolvidos no conflito, sejam apresentados e caracterizados como personalidades-personagens.

Arabi, por exemplo, coronel do exército egípcio e chefe da insurreição reformista encarna os ideais nacionalistas, antagonizados por John Bull, personificação da Inglaterra em sua política imperial que consistia em ‘ser forte, cair sobre o fraco, destruir vidas e empolgar fazendas’”. (Queirós, 2002: 175-221)

As ideias e comportamento de Arabi apresentam-se como ditados pelo meio profissional donde provem. Ao levantar os seus

anteriores, o jornalista estabelece o *background* da personalidade-personagem, pelo qual se explicam ou se justificam as atitudes que toma no desenvolvimento da ação, como rezavam os pressupostos da escola realista. Explicam-no sua origem e as condições ambientais em que vive, e o narrador o constrói com as qualidades do herói positivo: é o homem de visão, lutando por suas convicções.

Outras personalidades históricas evocadas nesse conjunto de textos – Gladstone, Seymour, o Quediva, o Sultão, Dervixe-Paxá – recebem breves caracterizações, através de um aposto-rótulo, síntese da feição dominante da participação que assumem na narrativa em questão. Assim, o Quediva, presença decorativa no intrincado cenário político, é “esse excelente e pacato moço”, “esse amável príncipe tão doce ao estrangeiro”, Dervixe-Paxá, “a manhosa raposa”, Ismail-Paxá, “esse esplêndido perdulário” e assim por diante. Tais apresentações sintéticas, funcionando como rotulações breves, de grande força expressiva, atenderiam também à exigência de brevidade requerida pelos textos de imprensa.

A apresentação de personalidades em textos de imprensa queirosianos mostra-se sempre motivada: seja pela morte, seja por participação relevante em questões ou conflitos do momento em que estejam envolvidas. No traçado de seus respectivos perfis, sempre atuante, a utilização ficcional da história e da própria imprensa que, teoricamente, teria um compromisso com os fatos acontecidos, o recurso à força plasmadora do imaginário, a vetorização promovida pelas implicações de um propósito de ação pela palavra – como Eça entendia ser função do jornalismo. Por fim, mas não menos importante, o tratamento deslizantemente ficcional dado à construção das personalidades históricas ou públicas, ou seja, estratégias de apresentação e caracterização, traços estilísticos recorrentes, bem como vinculações ao contexto histórico e social – instituindo-as como personalidades-personagens.

É esse mesmo movimento ficcionalizante que pode também ser observado quando, no século XIX, na década de 90, entre os dados de atualidade apresentados pela imprensa francesa, o nosso narrador-jornalista seleciona, como ponto de partida para a sua colaboração publicada na *Gazeta de Notícias* de 20 de fev. de 1897, a “Apoteose de Sara Bernardt”, como foi chamada a Journée Sara Bernardt, de acordo com o programa oficial e que teve lugar no dia 9 de dezembro de 1896. Nesta data, os seus admiradores organizaram a apoteose de seu ídolo, reunindo cerca de 500 convivas para um banquete no Grand Hotel, em Paris, a que se seguiu a homenagem de seus poetas. Trata-se do texto “Aos estudantes do Brasil – sobre o caso que deles conta Mme. Sara Bernardt” (Queirós, 2002: 635-648), penúltimo conjunto de três matérias enviadas por Eça à *Gazeta de Notícias*, ali publicadas nos dias 20, 21 e 22 de fevereiro de 1897 (Bilhetes de Paris) (Queirós, 2002: 636-648).

Ora, falar em Sara Bernardt é termos em conta que suas apresentações no Brasil se inserem no quadro da maciça presença de companhias dramáticas estrangeiras entre nós, em particular no Rio de Janeiro dos dois últimos decênios do século XIX:

É impressionante verificar nos jornais da época que praticamente todas as grandes celebridades europeias representaram em nossos palcos. Tudo indica que tais excursões eram um bom negócio para as companhias dramáticas vindas principalmente da França, Portugal, Itália, Espanha que não se intimidavam nem com a cansativa travessia do Atlântico, nem com os riscos da febre amarela. Só a perspectiva de grandes lucros explica, por exemplo, as três viagens que Sara Bernardt, talvez a maior atriz de seu tempo, fez ao Brasil em fins do século XIX e início do século XX. Consagrada em toda a Europa, seguramente ela não precisava dos aplausos brasileiros para sua glória. (Faria, 2001:179-186)

Eça declara, jocosamente, ao fim do primeiro bilhete dos três já referidos que: “para conversar sobre este caso, que me sufoca, eu necessito o ar, o espaço e a tranquilidade de outro bilhete” (Queirós, 2002: 639) e mobiliza, estrategicamente, o retardamento suspensivo, recurso eminentemente folhetinesco.

Em realidade, neste texto inicial, despertada a curiosidade do leitor brasileiro já pelo título e pela referência “a uma concisa apologia da Vida e do Gênio da atriz”, por ela publicada no *Fígaro*, o narrador se detém longamente na apresentação vincadamente irônica de traços fundamentais que gradativamente irão construindo sua personalidade-personagem. Começa ele por afirmar: “Ora, eu creio que a apologia de Mme Bernardt é sólida e verídica” (Queirós, 2002: 635), mas é importante lembrar, ajuntamos nós, que ela foi chamada, por muitos dos seus biógrafos, “menteuse sincère”, traço este também subjacente à composição queirosiana dessa personalidade-personagem que foi, sem dúvida, a mais famosa atriz do século XIX e inícios do XX.

Retomando Eça:

a apologia de Mme Bernardt é sólida e verídica. Ela não nasceu nem da vaidade, nem da ilusão. Não temos aqui uma velha e manhosa atriz que, por hábito de camarim e de maquilhagem, devendo recapitular diante de um público crédulo a sua carreira, a sobrecarrega à pressa com grossas pinceladas de púrpura de ouro, para lhe dar a radiância postiça dum sol. Não temos aqui também uma ingênua criatura que, vivendo sempre dentro duma luminosa névoa de louvores, perde o sentimento exato da sua estatura, se considera tão grande como esse iluminante nevoeiro a aparenta, e, docemente embriagada alude à sua grandeza e com a simplicidade e a graça lhana com que aludiria à cor dos seus olhos que não pode disfarçar nem pintar. (2002: 635)

Na citação seguinte, em tipo de encaminhamento retórico-argumentativo podemos ler: temos aqui uma atriz experiente, manhosa, nada ingênua. Ou seja, pela negativa é que se colocam as qualificações, como se pode observar nas frases constantes entre colchetes, as quais redigimos, com o intuito de chamar a atenção para as formulações eminentemente irônicas de Eça de Queirós:

Não! Nesta Apologia de Mme Bernardt há meramente uma mulher muito conscienciosa, muito séria, que, em perfeito silêncio e perfeita solidão, longe do sussurro adulator das turbas [era o de que ela mais gostava...], se coloca em frente de sua vida, a interroga, a esquadrinha, a revive, e não encontrando através dela senão altos feitos, concepções geniais, triunfos radiosos, influências nobremente exercidas, se vê forçada [apesar da sua modéstia e da sua humildade] a confessar publicamente, estridentemente, que é heroica, que é genial, que é triunfadora e que bem mereceu dos Povos! Por isso, Mme Bernardt muito candidamente e baixando os olhos, chamou ao seu documento Exame de Consciência (Queirós, 2002: 635-636)

No processo de caracterização dessa personalidade-personagem, uma estratégia interessantíssima de que o narrador lança mão me parece ser a apropriação *sui generis* do soneto que Edmond Rostand recitou para a sua querida Sara no dia da Apoteose. (Guibert 2000: 167-168).

Se em textos como “Os ingleses no Egito”, em que uma trama narrativa prioritariamente se entretetece, a instituição de personalidades-personagens varia de grau, obedecendo, para tanto, diretamente às determinações da trama e da ação propostas. Consequentemente decorrem perfis mais densos ou meros esboços, às vezes reduzidos a um traço dominante fixado pela eficácia econômica de um apóstro-rótulo.

Já em matérias jornalísticas como “Carnot” ou “O conde de Paris”, para ficar com as finisseculares, temos efetivamente um perfil, tipo pequeno ensaio biográfico. No caso dos “Estudantes do Brasil” (em que o “episódio” Sara Bernardt é focalizado) há uma fusão das duas tendências.

O texto completo dos três bilhetes aqui lembrados se espalha por 12 páginas em que progressivamente vamos, como leitores, montando a imagem altamente crítica que Eça nos oferece de Sara Bernardt, personalidade de alta popularidade e importância do teatro *fin de siècle*, compondo-a com foros indiscutíveis de personagem.

Por isso mesmo, o nosso Eça assim termina o Bilhete II em que são narradas as sucessivas homenagens que Sara recebeu na Austrália, no Canadá, no Chile, antes da chegada ao Brasil:

Mas a folha do meu bilhete findou – necessito outra folha. Assim folha com folha se faz um bosque; – um bosque onde eu me quereria esconder para não presenciar os casos estranhos e sombrios que, com Sara e por Sara, se vão passar nesta terra que é quase a minha terra.

Mas aí vem a catraia da Alfândega e a *Dama das Camélias*, *D. Sol*, *Fedra*, outras ainda, tocantes ou terríveis, todas numa só, desembarcam. (Queirós, 2002: 643)

É Sara Bernardt, a nossa personalidade- personagem...

Lembre-mo-nos que este conjunto de três bilhetes apresenta-se incessante e profundamente marcado por divertida mas implacável ironia. Para um contato direto com esta amostra tão genuinamente queirosiana, deixamos o início do terceiro bilhete que permitirá ao nosso leitor imediatamente um recorte nítido dos dois alvos atingidos galhofeiramente por Eça: a própria Sara e os estudantes do Brasil:

Enfim eis Mme Bernardt nessas terras tão famosas de Santa Cruz, que (segundo se depreende do seu *Exame de Consciência*) ela, à maneira dos

Sousas e dos Anchietas foi simultaneamente conquistar e civilizar. E eu tenho pressa de chegar também ao caso estranho, à homenagem estranha que ela de vós recebeu, oh!, meus amigos, tal como vem nesse *Exame de Consciência*, com uma simplicidade, um tom de grande modéstia, que são deliciosamente tocantes: “No Brasil (diz Mme Bernardt, em palavras que copio e que desejo fiquem para sempre adicionadas à história da República), no Brasil os estudantes arrancavam os sabres e distribuía-  
 m cutiladas, porque os não deixavam desengatar os meus cavalos, meter os ombros aos varais e puxar eles a minha carruagem! Aqui está! É simplesmente essa beleza! (Queirós, 2002: 644)

*Apenas um quarto bilhete, de São Paulo para Coimbra:*

*Mais uma vez, Carlos Reis, dentre tantas, e há tantos anos, Eça nos põe em contato!...*

*Quando recebi a notícia da presente homenagem, ocorreu-me que uma forma de festejá-lo seria retomar um trabalho cujo esboço apresentei em encontro em Coimbra, por você convocado. O projeto, nunca esquecido, ficara lá atrás, como uma promessa não cumprida ou uma dívida a pagar a dois feis companheiros de percurso – Eça jornalista e você.*

*Receba portanto, Carlos, a pequena amostra que hoje lhe dedico, com a amizade e a cumplicidade queirosiana de sempre*

*Elza Miné.*

#### REFERÊNCIAS

- FARIA, João Roberto (2001). *Ideias Teatrais*. S. Paulo: Perspectiva/Fapesp.
- GUIBERT, Nöelle (Org). (2000). *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- MINÉ, Elza (1986). *Eça de Queirós jornalista*. Lisboa: Livros Horizonte.
- QUEIRÓS, Eça (2002). *Textos de Imprensa IV (da Gazeta de Notícias)*. Edição crítica de Elza Miné e Neuma Cavalcante. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

(Página deixada propositadamente em branco)

## OS “GRANDES HOMENS” DOS DOIS QUEIRÓS: O SALÚSTIO NOGUEIRA E O CONDE DE ABRANHOS\*

THE “GREAT MEN” OF THE TWO QUEIROSES:  
O SALÚSTIO NOGUEIRA AND O CONDE DE ABRANHOS

*Isabel Pires de Lima*

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa  
Universidade do Porto

### RESUMO

Teixeira de Queirós publica, em 1881, a comédia *O Grande Homem* e, em 1883, o romance *O Salústio Nogueira: Estudo de Política Contemporânea*, de idêntica temática centrada no rotativismo constitucional e no arrivismo político e social; por seu turno, Eça de Queirós, em 1879, já escrevera, centrado em problemática similar, *O Conde de Abranhos*, publicado postumamente, em 1925. Não tendo podido nenhum deles, portanto, ter conhecido o trabalho do outro antes de produzir o seu, a verdade é que inúmeros pontos de contacto aproximam as suas obras, independentemente das fortes diferenças que as distinguem. O presente trabalho visa evidenciar tais aproximações e distanciamentos à luz das singulares práticas do realismo naturalista de um e de outro.

*Palavras-chave:* Naturalismo, caricatura, rotativismo constitucional, comparatismo

\* O presente artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Literatura e Fronteiras de Conhecimento – Políticas de Inclusão do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (UID/ELT/00500/2013 | POCI-01-0145-FEDER-007339). Este texto não obedece ao AO90, ao abrigo do Código dos Direitos de Autor.

## ABSTRACT

In 1881 Teixeira de Queirós published the comedy *O Grande Homem* and two years later, in 1883, the novel *O Salústio Nogueira: Estudo de Política Contemporânea* – two pieces centered both on the problematics of constitutional alternation, as well as on the problematics of political and social arrivisme. The same problematics, incidentally, had been behind Eça de Queirós's *O Conde de Abranhos*, a novel written in 1879, which would only be published posthumously, in 1925. Differences notwithstanding, the three pieces show significant overlaps, and these overlaps are all the more intriguing given the authors' ignorance of each other's works. The current essay develops a comparative analysis of the works in question, in light of the broader context of naturalist realism that framed the oeuvres of the two authors.

*Keywords:* Naturalism, caricature, constitutional alternation, comparativism

*Só nos tempos actuais, com a nossa vida complicada, de dúvida filosófica, de certeza científica, de criação exaustiva, o romance podia ser o que hoje é, uma fórmula adaptável e definidora deste caos de luz em que vivemos.*  
Teixeira de Queirós, «A razão da minha obra».

Quando Teixeira de Queirós publica em 1881, a sua comédia em quatro actos, *O Grande Homem*, título que de resto constituiu a sua única incursão pelo teatro, à qual se seguirá, dois anos depois, em 1883, em torno da mesma temática do arrivismo político e social, o romance *O Salústio Nogueira: Estudo de Política Contemporânea*, integrado no ciclo romanesco *Comédia Burguesa*, já Eça de Queirós havia escrito, em 1879, centrado em idêntica temática, o seu *O Conde de Abranhos*. Este famoso título queirosiano só será, porém, publicado postumamente, em 1925, data em que o filho do escritor, José Maria, o edita,

isto é, mais de 45 anos depois de ter sido escrito e 25 anos após a morte do autor, facto que implica uma aproximação com reservas ao texto queirosiano, sabendo-se como o autor revia profundamente os textos na hora de os publicar, incluindo quando já em provas tipográficas, e conhecendo-se os avisos deixados pelo próprio editor quanto à difícil decifração do manuscrito e aos indícios da sua natureza de rascunho.<sup>1</sup>

Portanto, embora os dois escritores se tenham interessado quase contemporaneamente pela mesma temática, o facto é que nenhum deles conheceria a produção do outro quando inventou o seu “grande homem”, o seu feliz ministro: nem Eça poderia ter lido os dois títulos de 1881 e 1883 de Teixeira de Queirós, quando criara em 1879 o seu Alípio Abranhos, nem Teixeira de Queirós lera *O Conde de Abranhos* quando criou os seus dois “grandes homens” da comédia e do romance acima referidos: Maurício e Salústio Nogueira. No entanto eles são resultado do interesse de ambos os escritores por uma temática que tinha já longa linhagem na literatura de matriz realista e naturalista – o jovem de província (caso de Salústio e de Abranhos) que tenta a sua sorte na capital e que vence na política ou nas letras ou definitivamente se desilude. E talvez valha lembrar que por estes anos, mais exatamente entre 1877 e 1884, Eça de Queirós dedicara diversas campanhas de escrita ao projecto romanescos intitulado *A Capital!*, que deixará inacabado e que também só virá a ser

1 Na introdução da autoria de José Maria para a publicação do livro do pai, ele escreve: “É necessário dizer-se, mais explicitamente, que este trabalho «foi apenas esboçado pelo autor». (...): o lápis, por vezes um pouco safado, torna a letra duma decifração extremamente difícil; palavras incompletas parecem abreviaturas; outras, apenas indicadas, foram mais adivinhadas do que lidas; e o papel, todo aproveitado, sem aquela larga margem branca que meu Pai costumava deixar nos seus manuscritos, para as emendas futuras, dá bem a impressão de apontamento rápido, de coisa provisória, incompleta, de rascunho.” (E. Queirós, s.d.: 289).

publicado postumamente, no mesmo ano de 1925, com profundos arranjos e um final da responsabilidade do mesmo filho do escritor, José Maria. Assim como valerá lembrar que em 1879, ano da escrita d' *O Conde Abranhos*, Teixeira de Queirós publicara *Os Noivos*, que aliás ofereceu a Eça de Queirós, romance no qual, perto do fim, Salústio Nogueira já fizera uma rápida aparição, antecipadora da ambição de protagonismo político e social que já o domina.

Os tempos de intenso rotativismo político que se vivia em Portugal na sequência da Regeneração, com a alternância entre partidos relativamente similares em termos ideológicos, regeneradores e históricos, primeiro, e depois da crise de finais da década de 60 e da Janeirinha, entre regeneradores e progressistas, com os decorrentes ajustes e reajustes entre os vários sectores da burguesia na ascensão ao poder, criavam um espaço político fértil a manifestações de arrivismo político e súbitos trânsitos de campo político. Eça de Queirós, logo na primeira *Farpa*, publicada em 1871, caricatura o rotativismo e os fenómenos de opinião pública através da metáfora da “ostra” de quem o “Ministério *Fulano*” se declara pai e de quem o “Ministério *Sicrano*” que vem a seguir, pelo contrário “se declara para todos os efeitos em relação à ostra, mais que um pai, uma verdadeira mãe!” (E. Queirós, s.d.: 965-6). A temática da degradação da vida política e a crítica ao parlamentarismo atravessa toda a obra do autor. Lembre-se abreviadamente figuras queirosianas como o Conselheiro Acácio de *O Primo Basílio* ou Gonçalo Ramires d' *A Ilustre Casa de Ramires* ou o Ega d' *Os Maias* na sua inesquecível diatribe a respeito da decadência do Governo, pese embora ser composto por homens talentosos:

É extraordinário! [exclama Ega] Neste abençoado país todos os políticos têm *imenso talento*. A oposição confessa sempre que os ministros, que ela cobre de injúrias, têm, à parte os disparates que fazem, *um*

*talento de primeira ordem!* Por outro lado a maioria admite que a oposição, a quem ela constantemente recrimina pelos disparates que fez, está cheia de *robustíssimos talentos!* De resto todo o mundo concorda que o país é uma choldra. E resulta portanto este facto supracómico: um país governado *com imenso talento*, que é de todos na Europa, segundo o consenso unânime, o mais estupidamente governado! Eu proponho isto, a ver: que, como os talentos sempre falham, se experimentem uma vez os imbecis! (E. Queirós, 2017: 546)

É natural que a escola realista e naturalista a que ambos os escritores estiveram ligados de forma mais ou menos próxima e diversa reconhecessem neste troço de realidade um escopo privilegiado para as suas penas dissecadoras, como aliás muitos outros escritores oitocentistas haviam feito, desde os nossos românticos, por exemplo, Camilo, em obras maiores como *A Queda dum Anjo* (1866) ou em obras menos conhecidas como *O Sr. Ministro* (1878/1882) – e não deixa de ser curioso lembrar que *O Salústio Nogueira* começou por ser anunciado com o título *O Senhor Ministro*, – até a outros realistas e naturalistas, companheiros de geração dos dois escritores: Artur Lobo de Ávila, em *Os Ministros do Sr. Moura* (1881), Júlio Lourenço Pinto, em *O Senhor Deputado* (1882) e em *Um Homem Indispensável* (1883), Abel Botelho, em *Próspera Fortuna* (1910). Claro que o descrédito da política monárquico-liberal a cuja denúncia estes romances se entregam, à medida que o fim do século se aproxima, e sobretudo depois das comemorações do centenário de Camões, vai sendo cada vez mais colocada ao serviço mais ou menos explícito de uma certa propaganda republicana.

No prólogo de *O Grande Homem*, Teixeira de Queirós, justificando a escolha do teatro e não do romance no caso vertente, escreve esclarecendo:

Quando se vê, na política portuguesa, o triunfo da nulidade, a consagração da inépcia feita em brados pomposos pelos vinte mil berradores que vivem disto, o patetismo reconhecido como sinal de merecimento, a falta de carácter premiada como a virtude, a trapaça, a intriga descarada reconhecida como norma hábil de governo ... era necessário que a literatura crítica e de observação, fixasse estes factos, expondo-nos com hombridade, procurando a verdade e a justiça primeiro que o sucesso. (T. Queirós, 1881: V)

Dado que o que vai retratar é uma comédia, Teixeira de Queirós sacrifica a adopção do género romance para o qual iria a sua predileção de escritor naturalista, porque, ironiza ele, o assunto em causa “genialmente nasceu para comédia.” (T. Queirós, 1881: VI)

E dois anos depois de escrever estas palavras eis que o vemos, como foi acima lembrado, a publicar o longo romance *O Salústio Nogueira*, cujo subtítulo – *Estudo de Política Contemporânea* deixa clara a séria intenção de proceder a um novo trabalho analítico sobre a vida política do seu tempo a partir de um estudo de caso, como deixa indiciado o artigo definido anteposto ao título – *O Salústio Nogueira*. Estaremos, pois, perante uma clara estratégia naturalista que procede segundo os preceitos do romance experimental teorizado por Zola, de observação e análise dos comportamentos das personagens e sua interacção com determinado meio e com características psicofisiológicas predeterminantes, com preferência pela construção de personagens tipo. Claro que o magistério de Balzac subjaz ao projeto desta como, poderíamos dizer, de todas as obras de Teixeira de Queirós, as quais integram dois longos ciclos romanescos de inspiração confessadamente balzaquiana: *Comédia do Campo* e *Comédia Burguesa*. No caso presente, *O Salústio Nogueira* integra o ciclo *Comédia Burguesa* e abre com uma epígrafe que se repete em todos os livros do nosso autor, extraída da obra *Modeste Mignon* de

Balzac,<sup>2</sup> gesto que diz o inequívoco carácter seminal da lição balzaquiana para Teixeira de Queirós.

Não pretendo deter-me nas reflexões estéticas de cada um dos Queirós em torno das suas aproximações e distanciamentos em relação ao realismo e ao naturalismo. Ambos deixaram reflexões dispersas, nomeadamente em prefácios, cartas, crónicas. Os breves e escassos apontamentos de Eça de Queirós são sobejamente conhecidos mesmo que dispersos, Teixeira de Queirós, esse, publicou inclusivamente em 1896 uma obra intitulada *As Minhas Opiniões (Estudos Psicológicos e Sociais)*, na qual dedica um longo capítulo ao seu ídolo Honoré de Balzac. Aí manifesta a admiração pelo mestre, que compara a Dickens e ao “colossal” Shakespeare e pelo trabalho de campo determinado que a preparação dos romances lhe exigia: “Que imaginação, que ardor sempre mostrou na convivência de todas essas figuras estranhas, que a sua potente imaginativa destacara do amálgama social.” (T. Queirós, 1896: 84). E num texto com o título, «A razão da minha obra», incluído na 3ª edição de *Os Meus Primeiros Contos* (1914), defende o enorme “valor social do romance” (*Apud*, Ribeiro, 1994: 290) me expande de forma bem precisa o método de trabalho usado, revelando a sua dimensão experimental. Diz ele:

Fui vendo, observando, classificando, comparando os elementos sociais que ao acaso se me deparavam, e recolhia-os para aparecerem oportunamente. Para mim, escrever um romance ou um conto é apresentar um indivíduo ou caso novo, uma paisagem nova, um estado de alma diferente dos anteriores. Procedo, no meu método, como os zoólogos

2 “La plupart des drames sont dans les idées que nous nous formons des choses. Les événements qui nous paraissent dramatiques ne sont que les sujets que notre âme convertit en tragédie ou en comédie, au gré de notre caractère. H. de Balzac – *Modeste Mignon*” (T. Queirós, 1909, vol 1: IV).

ou os arqueólogos, quando definem espécies desconhecidas, ou descrevem objectos raros, que as suas escavações surpreendem. (T. Queirós, 1999: 289)

Ambos se respeitaram ao longo da vida. Conhecem-se três cartas de Eça dirigidas a Teixeira de Queirós, que se distribuem por três décadas diferentes. Todas amistosas e todas revelando a alta consideração do autor pelo seu companheiro de letras. Duas delas – uma de 1888 e outra de 1891 – destinam-se de resto a fazer pedidos a Teixeira de Queirós para que colabore em publicações nas quais Eça de Queirós tinha responsabilidades editoriais, respectivamente o Suplemento da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro e a *Revista de Portugal*. Mas na primeira das três cartas, datada de Bristol, de 2 de Julho de 1879, destinada a agradecer o envio do romance *Os Noivos*, o autor de *O Primo Basílio*, que não conhecia pessoalmente Teixeira de Queirós, é manifestamente efusivo quanto aos seus dons de escritor realista, capaz de identificar os males sociais e de os estudar e escarpelizar:

V. Ex.<sup>a</sup> apontou com uma alta sinceridade e um grande conhecimento da realidade social um dos males da sociedade portuguesa – o amor maníaco do falso luxo, da aparência, do formalismo, do *trapo*, do *clinquant*.

O seu quadro da «casa de hóspedes» é digno do mais alto louvor: é um estudo exato, fortemente sentido, habilmente apresentado – uma pintura sã e viva que é uma honra para o artista que a trabalhou e uma desonra para a cidade que a forneceu. (E. Queirós, 2008, vol.1: 237-8)

E acrescenta, numa clara adesão ao projecto estético de matriz naturalista de Teixeira de Queirós que a obra *Os Noivos* patenteia ao abordar com evidentes objectivos pedagógicos a temática do adulté-

rio nas suas causas sociais e morais: “Dê-nos na mesma corrente de arte, e com igual talento outros quadros da abjecta Lisboa – é tudo o que lhe peço e creia que terá feito um serviço social.” (E. Queirós, 2008, vol.1: 238).

Ambos estão comprometidos, à data das três obras em que pretendendo reter a atenção, com um projecto estético de teor realista e naturalista de fortes propósitos moralizadores. Porém, os modos de concretização que um e outro encontram serão substancialmente distintos: enquanto Teixeira de Queirós seguirá muito mais de perto uma certa ortodoxia naturalista no que diz respeito à própria estruturação da narrativa romanesca, no caso de *O Salústio Nogueira*, Eça de Queirós revelar-se-á um heterodoxo a vários níveis.

É verdade que *O Grande Homem*, a comédia escrita, como já foi lembrado, dois anos antes daquele romance, é construída um tanto à margem dessa ortodoxia, facto que até a própria escolha do género comédia indicia, sabendo-se quanto a lógica causalista e determinista que a narrativa naturalista cultiva se adequa mal à cena dramática que não permite estabelecer os nexos demonstrativos, designadamente ao nível das mutações nos comportamentos das personagens que o romance facilita, assim como não permite um tratamento do tempo tão versátil quanto a sintagmática narrativa o faz.

Teixeira de Queirós escolhe um tom caricatural – e nisso se aproxima do tom usado por Eça de Queirós em *O Conde de Abranhos*. Não persegue, portanto, o autor uma objectividade de teor realista. Maurício tem uma obsessão que obnubila por inteiro o seu espírito – ser ministro. Ridiculamente, aliás, o declara a um jornalista que tenta vender-lhe um artigo elogioso: “Diga lá homem. Diga o que é preciso, que se faz tudo!... O que eu quero é ser ministro!... Faço tudo!...” (T. Queirós, 1881: 110). A obsessão que tomou conta dele impede-o inclusivamente de perceber a realidade e os indícios que dela emanam e que lhe permitiriam entender que não chegará a ministro, que não é

o “grande orador” que imagina ser, que não alcançará os “triumfos da tribuna” (T. Queirós, 1881: 38) que entende essenciais para alcançar a glória política. É afinal ultrapassado e enganado por todos, inclusive pelos que lhe são próximos e pela família chegada num enredo de “vaudeville” em torno do destino da mão da filha.

Portanto é pelo excesso caricatural e não pela objetividade realista que a denúncia e a crítica social são feitas em *O Grande Homem*. À medida que vai sendo exibido em cena o auto-centramento caricato de Maurício, vai sendo feita a descrição do ambiente de intriga que rodeia uma crise parlamentar e a denúncia dos mecanismos do processo de “construção” de um deputado ou de um ministro. A mulher e o irmão de Maurício preocupados com o seu constante fito de “deitar governos a terra” (T. Queirós, 1881: 4) acabam por dar voz àquela denúncia. Veja-se o seguinte diálogo:

D. MATILDE

Bem cara nos tem ficado a tal política!... Esses homens, que o cercam e lisonjeiam Maurício, de certo o não fazem de graça!...

GUILHERME

Ninguém está para inventar um estadista sem lhe pagarem... Outros comem-lhe dinheiro, este, o visconde, receberá em recompensa a mão e o dote de Clara (...) (T. Queirós, 1881: 53)

Ao mesmo tempo é transmitida a vacuidade que domina o debate ideológico e a total ausência de convicções políticas: “Convicções o quê? Não há convicções, há o seu futuro.” (T. Queirós, 1881: 21) – diz Maurício a um amigo que lhe falara de Proudhon e da questão da propriedade, daquilo a que o nosso “Grande Homem” chama “peste do espírito revolucionário” (T. Queirós, 1881: 15). Assim como não deixa de ser tecida crítica à mudança de atitude política em função da rotação política: “Isto de política reformadora, é muito bonito para

a oposição... Quando cá se chega... quando se sobe ao poleiro... pensa-se doutro modo.” (T. Queirós, 1881: 105)

Poder-se-á dizer que esta obra de Teixeira de Queirós se aproxima mais d’ *O Conde de Abranhos* queirosiano que do seu *O Salústio Nogueira* na vertente caricatural que assinalai e que este último romance não comporta. O olhar de Maurício sobre a realidade é tão desprevenido e incauto como o de Zagalo, o biógrafo do Conde, o que de certo modo lhe retira alguma verosimilhança e eficácia realista numa obra que, diz-nos o seu autor no “Prólogo”, pertence à “literatura crítica e de observação”, que procura “a verdade e a justiça”. (T. Queirós, 1881: V).

Em *O Conde de Abranhos*, Zagalo, que foi toda a vida secretário particular do Conde, ao qual pretende erigir com a biografia que está a publicar “um monumento espiritual” digno do “grande homem” (E. Queirós, s.d.: 301), e a quem admite dever tudo, incluindo tê-lo “refeito um ser moral”, ele que se repastara na juventude em leituras “perniciosamente democráticas” (E. Queirós, s.d.: 303). O narrador da biografia, que Eça de Queirós, em carta ao seu editor de 23.06.78, diz que é “verdadeiramente um pequeno romance” (E. Queirós, 2008, vol.1: 201), é o próprio Zagalo, que escreve na primeira pessoa e de certa maneira toma parte na história e nos episódios da vida do conde que testemunhou, cuja correspondência e discursos arquivou, o que implica da parte do autor uma heterodoxia ao credo da objetividade da narrativa realista naturalista que passava pelo recurso a um narrador de terceira pessoa exterior à narrativa. Aliás Eça de Queirós brinca mesmo com a fluidez deste princípio de escola ao fazer o seu Zagalo dizer por mais de uma vez que só fala do que testemunhou ou que não fala de certos momentos mais íntimos da vida do Conde que não pôde testemunhar. Afinal onde está a competência para narrar com eficácia, onde está a objetividade do texto realista? perguntar-se-á o leitor.

O tom de caricatura é no livro de Eça de Queirós obtido desde logo pelo desconcerto entre o panegírico de Abranhos, que Zagalo pretende construir com a sua biografia, e o retrato que acaba por nos dar do conde como um arrivista, oportunista, troca-tintas, calculista, medíocre e incompetente. A própria incompetência de Zagalo, o seu olhar rasurado de toda a objetividade, a sua falta de carácter para julgar de um ponto de vista ético os comportamentos do conde, levam-no a propor um retrato do seu biografado que, à sua revelia, acaba por ser realista, pese embora perspectivado de modo heterodoxo relativamente ao cânone realista naturalista.

Claro que a todo o momento o leitor identifica o inconfundível estilo do escritor seu conhecido, Eça de Queirós, por detrás daquele narrador incompetente, como por exemplo no tom magistral como traça a caricatura de uma personagem:

D. Laura Amado, de aspecto, dava a impressão de uma régua: esguia, chata, erecta, perpendicular, com o seu vestido de seda negra, parecia, não uma senhora, vivendo num prédio à Estrela, mas uma criação pitoresca do ilustre Dickens. Moralmente, tinha a mesma rigidez dura e inflexível, o mesmo rectilíneo de régua. Era uma devota, de uma pontualidade de máquina no cumprimento da sua devoção. Desde nova até ao dia em que a levou uma benemérita escarlatina, rezou, rezou imperturbavelmente, cronometricamente, com um tique-tique-tique, de relógio. (E. Queirós, s.d.: 335)

Mas, sendo aquele percurso do Conde um percurso de sucesso, tendo acabado por ser, conforme o seu maior desejo, Ministro da Marinha, apesar do seu “invencível” horror ao mar, aos navios e a sua incompreensão da geografia que o fazia não dar “grande crédito à ciência da navegação” (E. Queirós, s.d.: 404), isso diz muito da vida política portuguesa, de como ela se delinea, se estrutura, se consagra

numa palavra. O Conde Abranhos é um arquétipo da classe política portuguesa e de tal forma o é que ainda hoje usamos *Conde Abranhos* e *abranhismo* para qualificar certos comportamentos políticos nossos contemporâneos.

Na já citada carta ao editor, Eça de Queirós diz, em plena consciência da sua inovação estética e da sua estratégia realista:

O conde d’Abranhos – é um estadista, orador, ministro, presidente do Conselho, etc., etc. – que sob esta aparência grandiosa é um patife, um pedante, e um burro. O fim do livro pois é – além duma crítica dos nossos costumes políticos – a exposição de pequenezes, estupidezes, maroteirinhas, e pequices que se ocultam sob um homem que um país inteiro proclama *grande*. O Zagalo, secretário, é tão tolo como o Ministro: e o *piquant* do livro é, que querendo fazer a apologia do seu amo e protector, o idiota Zagalo apresenta-nos, na sua crua realidade, a nulidade da personagem. (E. Queirós, 2008, vol.1: 200).

*O Salústio Nogueira* por seu turno é um livro muito mais fiel a uma cartilha realista naturalista, designadamente ao nível das questões que retiveram a minha atenção, ligadas à objetividade perseguida por aquela corrente estética. Aqui recorre-se, como manda o credo realista, a um narrador de terceira pessoa, que não participa na história e faz jus ao seu trabalho de organizador do “Estudo de Política Contemporânea”, como o romance se auto designa numa espécie de subtítulo. David Mourão-Ferreira considera este romance a obra prima do autor e

um dos espécimes mais curiosos da literatura narrativa portuguesa, já no que respeita ao implacável retrato que aí se traça de um ambicioso arrivista político, já pelo que se refere ao quadro geral da sociedade onde o protagonista se move, já pelo que tange ainda à flagrante auten-

ticidade de certas figuras secundárias – algumas das quais, de tão vivas (é o caso da nobre, simples e sofredora Angelina), acabam, em determinados momentos, por ocupar a dianteira da cena. (Mourão-Ferreira, 1979: 45)

Com efeito, a obra enforma com sucesso os desideratos essenciais que o romance naturalista chama a si. Procura criar uma personagem tipo – o “arrivista político” –, assinalando o facto desde o título com o artigo definido anteposto ao nome da personagem, descreve com objetividade, detalhe e cobrindo diversos estratos sociais “o quadro geral da sociedade”, para o que cria cenas bem concatenadas mas que por vezes se alongam de tal modo que constituem verdadeiras mini narrativas dentro da narrativa base, pondo em risco aliás a cerrada lógica do romance naturalista. Mas por outro lado, este último processo concretiza, através de uma estrutura que por vezes quase parece do domínio do dramático, aquele macro-projecto englobante da *Comédia Burguesa*. É quase como se não houvesse um narrador e nos fosse dado acompanhar através dos espaços de S. Bento, dos salões aristocráticos, de um interior pequeno-burguês a carreira vertiginosa deste Rastignac<sup>3</sup> lisboeta que é Salústio, de incógnito bacharel de província a deputado bem casado, adepto, como ele próprio diz de “política de negócios, política prática...” (T. Queirós, 1909, vol. 1: 179) e por fim Ministro. Aliás, o mesmo David Mourão-Ferreira assinala a “clara noção do espaço” (Mourão-Ferreira, 1979: 36) que a arte narrativa de Teixeira de Queirós evidencia.

Muitos dos tiques estilísticos do naturalismo estão bem presentes em *O Salústio Nogueira*. É o caso por exemplo do gosto frequente por

<sup>3</sup> Salústio Nogueira “subia a íngreme e suja escada do prédio onde morava e julgava-se como Rastignac, no alto de Paris, ameaçando a grande cidade das suas ambições com um punho cerrado.” (T. Queirós, 1909, vol. 1: 169).

uma linguagem do domínio do fisiológico para proceder à descrição das personagens ou para explicar comportamentos. A propósito das contrariedades da Rainha face a indesejadas alterações de tempo, diz-se: “Isto dava-lhe logo a enxaqueca, vinham-lhe alterações de apetite, desejos extravagantes. Era um feixe de nervos” (T. Queirós, 1909, vol. 1: 5). Ou a respeito das tristezas de Angelina, a incauta jovem que Salústio arrastara da província com promessas de casamento, tornando-a sua amante, constata-se: “Abafava, presa entre as quatro paredes desta pequena casa (...). O seu temperamento sanguíneo, a sua organização forte, precisava, como as grandes carvalheiras, da amplitude infinita, dos largos horizontes, da enérgica e vivificante acção da luz do sol.” (T. Queirós, 1909, vol. 1: 57-1) Expressões do tipo “feixe de nervos”, “temperamento sanguíneo”, “cansaços nevróticos” (T. Queirós, 1909, vol. 1: 40-1), “músculos, ora convulsionados, ora espasmodicamente firmes” (T. Queirós, 1909, vol. 2: 237), “convulsões de histeria” (*Ibidem*) multiplicam-se ao longo do livro.

Em *O Conde de Abranhos*, Eça também não escapa a um tom excessivo do domínio do visceral bem de gosto naturalista, mas matiza-o sempre pela *vis comica*. Veja-se como é dada a reacção de Abranhos a um duelo a que tentou escapar por covardia:

*A*, bateu as palmas – e então, subitamente, viram Alípio esgazear os olhos, abrir a boca e apoiando-se fortemente sobre a espada, debruçado sobre ela, vomitar, vomitar longamente, primeiro resíduos mal digeridos de comida, depois uma baba gelatinosa, e finalmente, com anseios roucos, fezes esverdeadas! *A*, sustentava-o pelos ombros; *B*, amparava-lhe a cabeça, e o grande orador, entre os puxões dos vómitos, murmurava com os lábios babados:

– É do estômago! ... É um bocado... de indigestão!

Todos viram bem que «era do estômago» e ninguém duvidou do seu valor. (E. Queirós, s.d.: 383) – comenta o nosso Zagalo.

E uma linguagem que toca inclusivamente este campo semântico da degenerescência está também muito mais presente no romance de Teixeira de Queirós. Um dos pontos altos da exploração deste campo semântico é a descrição do hospital onde Angelina agónica é internada após a tentativa de suicídio por afogamento. Aqui as metáforas escolhidas tocam já uma dimensão expressionista: há uma “língua triturada” por entre dentes, “espuma sanguínea” por entre lábios, músculos como “cordas”, jugulares como “vergões azuis” (T. Queirós, 1909, vol. 2: 237-2). Mas noutros momentos da narrativa esta imagética irrompe também como num momento introspectivo de intenso desespero do pretendente constante e preterido de Angelina.<sup>4</sup>

O romance de Teixeira de Queirós, em consequência da rigorosa opção naturalista que vimos salientando, não poderia senão evitar a caricatura nos termos em que Eça de Queirós a cultiva em *O Conde de Abranhos* e como o próprio a exercita em *O Grande Homem*, na medida em que aquela convida ao excesso, ao desvio relativamente à objetividade. O próprio Camilo salienta este traço da escrita de Teixeira de Queirós, cuja obra apreciava, – criticou favoravelmente o primeiro conto publicado pelo escritor ainda no seu tempo de estudante, ajudou-o a encontrar editor para o primeiro volume da Comédia de Campo – quando escreve, num comentário manuscrito no exemplar de *O Salústio Nogueira* que lhe pertenceu, que o autor

4 “O seu rancor contra a mulher que tanto amara, crescia como labareda – era uma coluna de fogo que tudo abrasava, que lhe envolvia os pensamentos e desejos. A reputação de Angelina era um cadáver de animal abandonado numa lezíria, e ele negro corvo, que se lhe metera nas entranhas, com o fim de as roer e conspurcar, tornando patente toda a miséria e abjecção daquela mulher, que adorara, como ideal intangível! Seria implacável! O seu ódio levava-o a desejar uma vingança tão estrondosa, que teria coragem de despir numa praça pública aquela que fora a sua amada puríssima e expô-la ao escárnio de um público grosseiro, consentindo que todos lhe cuspissem, no meio de gargalhadas e insultos!...” (T. Queirós, 1909, vol. 2: 133).

constrói grandes “lances (...) sem gastar uma palavra das que fazem rir” (*Apud* T. Queirós, 1909, vol. 1: s/ indicação de página).

Gostaria, porém, de salientar que o cômico de situação não deixa de ser explorado por Teixeira de Queirós neste romance, quando denuncia a hipocrisia parlamentar ou a corrupção política ou quando explora o engano amoroso, como acontece nos episódios das discussões parlamentares ou na cena da récita de caridade. É isso que permite António José Saraiva, que avalia muito positivamente o livro, emitir esta discutível mas curiosa opinião, que aproxima os dois romances em apreço e valoriza o livro de Teixeira de Queirós enquanto obra que potencia, digamos assim, a narrativa queirosiana:

Através de discursos acacianos, onde revela um notável senso do cômico, Teixeira de Queirós mostra-nos em Acácio profundezas que Eça parece ter desconhecido. Porque Salústio é também um Acácio, mas as suas palavras ocas e sonoras não são apenas lugares-comuns vazios: são todo um sistema de mistificação demagógica, em que expressões como «liberdade», «progresso», «iniciativa individual», etc, servem de fachada a interesses muito concretos que não ousam mostrar a sua verdadeira cara. A explicação sociológica do estilo acaciano (que Eça viu sob um ponto de vista exclusivamente estético) encontra-se no *Salústio Nogueira*. (Saraiva, s.d.: 457-8)

Termino atentando na epígrafe de Teixeira de Queirós com que abri a minha intervenção, extraída da reflexão «A razão da minha obra», acima referida, na qual ele, que era um homem de ciência e um político activo, salienta a força da palavra e declara a sua fé na literatura e no romance em particular, na ficção, numa palavra, como instrumento para ler a vida, interpretar o mundo e fornecer balizas éticas neste “caos de luz em que vivemos”. (*apud*, Ribeiro, 1994: 289). Estou com ele nesta convicção transportada para os dias de hoje.

## REFERÊNCIAS

- MOURÃO-FERREIRA, David (1979). “Para uma revisão da obra de Teixeira de Queirós”, in *Lâmpadas no Escuro: de Herculano a Torga*. Lisboa: Arcádia. 33-52.
- QUEIRÓS, Eça de (sd.). *O Conde Abranhos. Obras de Eça de Queiroz*, Vol III. Porto: Lello & Irmãos Editores.
- QUEIRÓS, Eça de (sd.). *Uma Campanha Alegre. Obras de Eça de Queiroz*, Vol III. Porto: Lello & Irmãos Editores.
- QUEIRÓS, Eça de (2008). *Correspondência*. Organização e notas de A. Campos Matos, 2 vols. Lisboa: Editorial Caminho.
- QUEIRÓS, Eça de (2017). *Os Maias*. Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1881). *O Grande Homem. Comédia em Quatro Actos*. Lisboa: David Corazzi Editor.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1896). *As Minhas Opiniões (Estudos Psicológicos e Sociais)*. Lisboa: Edição do «DIA» – Livraria M. Gomes.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1909). *O Salústio Nogueira – Estudo de Política Contemporânea*, 2 vols. Lisboa: Parceria António Maria Pereira.
- QUEIRÓS, Teixeira de (1999). *Comédia de Campo e Comédia Burguesa (Antologia)*. Edição de Maria Saraiva de Jesus. Porto: Campo das Letras.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1994). *História Crítica da Literatura Portuguesa [Realismo e Naturalismo]*. Vol. VI. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo.
- SARAIVA, António José (s.d.). “A Ficção em Prosa na Literatura Portuguesa na Literatura Portuguesa. O Salústio Nogueira de Teixeira de Queirós”, in *Estrada Larga*, vol. 1. Porto: Porto Editora. 456-460.
- SERRÃO, Joel (1962). “Relance sobre a obra de Teixeira de Queirós”, in *Temas Oitocentistas II: Para a História de Portugal do Século Passado*. Lisboa: Portugália Editor. 99-109.

# THE POWER OF FRAMES: THE TEMPORALITY OF PHOTOGRAPHY AND PORTRAITURE IN THE WORK OF EÇA DE QUEIRÓS

O PODER DAS MOLDURAS: A TEMPORALIDADE DA FOTOGRAFIA E A RETRATÍSTICA NA OBRA DE EÇA DE QUEIRÓS

*Kathryn Bishop-Sanchez*

University of Wisconsin, Madison

*– George! It’s the timeless art of seduction! You’ve got to join in the dance! She sends you an enticing photo, you send her one right back! [...] Well as you know, I’ve always been something of a photog...*

*Seinfeld*, Season 8, Episode 5 (Oct. 17, 1996)

## ABSTRACT

This article discusses the inclusion of paintings and photographs in three novels by Eça de Queirós, namely *O primo Basílio*, *Os Maias* and *A tragédia da Rua das Flores*, as narrative snapshots that immortalize key moments in the literary texts. Inspired by the cinematic “framing” of Abbas Kiarostami’s last film *24 Frames*, my discussion focuses on how the image contained in the painted portraits or photographs have meaning beyond what they portray, and how the respective narratives enable a reconstruction of what led up to and follows the creation of the framed image.

*Keywords:* narrative frames, photography, portraiture, Eça de Queirós, Abbas Kiarostami

## RESUMO

O presente artigo analisa a inclusão de pinturas e de fotografias em três romances de Eça de Queirós, designadamente *O primo Basílio*, *Os Maias* e

*A tragédia da Rua das Flores*, como instantâneos narrativos que imortalizam momentos-chave em textos literários. A partir do “enquadramento” cinemático de *24 Frames*, o último filme de Abbas Kiarostami, a minha análise foca o modo como a imagem de retratos pintados ou fotografias assumem significado para além daquilo que retratam, e também o modo como as respetivas narrativas permitem uma reconstituição daquilo que antecedeu a criação da imagem enquadrada e daquilo que se lhe segue.

*Palavras-chave:* molduras narrativistas, fotografia, retratística, Eça de Queirós, Abbas Kiarostami

1. In what would be the Iranian director Abbas Kiarostami’s final film, *24 Frames* (2017), the static camera creates four-and-a-half-minute vignettes by successively lingering on one painting and then a series of twenty-three photographs, each “frame” paired with digitally reconstructed sequences depicting the imaginary moment immediately before and/or after the still image was taken, and in the case of the opening image the prequel to the scene of Pieter Bruegel’s iconic snowy landscape, “*Hunters in the Snow*” (1565). Creating a dialogue between painting/photography and cinema, Kiarostami’s brilliant experimental project questions and blurs the boundaries of these different artforms as the segments beckon the viewer to follow along on an eerie, slow-paced journey through the twenty-four individual frames that give the film its title. While *24 Frames* lasts 114 minutes, time on screen appears to stand still. The steadily held camera pierces a succession of openings delimited by physical contours such as a windowsill, an open door or a car window, and that reveal the central point of the shot, determining what the viewer can see. Looping themes of reverie, mystery, abandonment or desolation capture the imaginary world of wintry landscapes with

falling snow, rain or howling wind, bodies of water, open fields or urbanscapes and therein the fleeting presence of birds, a cat, cows, horses, deer and other wildlife, the recurring presence of crows and occasional, mostly unwelcome, humans. Is it photography that has become cinematic, or cinema that has been turned into photography? Undoubtedly, Kiarostami's last film experiment both reinforces and challenges the temporal limits of painting and photography. The introductory comment, credited to the director himself and written across a black screen at the film's opening, indicates this artistic conundrum: "I always wonder to what extent the artist aims to depict the reality of a scene. Painters capture only one frame of reality and nothing before or after it" (Abbas Kiarostami, *24 Frames*). As Ahmad Kiarostami has mentioned in interviews about his father's work, Abbas Kiarostami allegedly preferred photography over cinema because he felt photography was the only place where a story could be told without worrying about time.<sup>1</sup>

I begin this essay through this image of the provocative aperture of Kiarostami's lens to bring to the forefront the concept of time vis-à-vis the framing of photographs and portraits as contained within another art form: the literary narrative. My analysis will focus on the work of Eça de Queirós whose frequent references to the art of painting, paintings and how he viewed his own literary work as ambitiously wanting to 'paint' Portuguese society, "a minha ambição seria pintar a sociedade portuguesa" (Queirós, 2008: 35), has already been noted by literary critics.<sup>2</sup> Here, however, through

1 Ahmad Kiarostami in a live interview at the UCLA Celebration of Iranian Cinema, May 13, 2018 and the Gene Siskel Film Center Q&A after the screening of *Certified Copy*, Chicago, October 23, 2019.

2 See the work of Adriano de Gusmão (1945), "Eça e a Pintura," in Lúcia Miguel Pereira (ed.), *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, Lisboa / Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 653-

the Kiarostami paradigm, my purpose takes a different approach. Focusing on the last decades of the nineteenth century, a time period predating the popularity of the moving image when photographs, daguerreotypes, miniatures and painted portraits were in vogue, my discussion centers on the moments captured in Eça's literal frames of painted portraits and photographs and how the narrative either permits reconstructions or elides what happened prior to or following these immortalized moments. While removed from the present action of the narrative plot – equivalent to the active filming of a camera – these frames capture stories that hark back to the narrative and are left to the interpretation of readers and/or diegetic characters. These frames are snapshots of time that render the human subject present in relation to the narration, whether temporarily absent or deceased, creating through the art of portraiture and photography a dichotomy between time passing or standing still.

Naturalistic painting's divine force was this capacity to link the image to the present and produce the illusion of immortality. As Roland Barthes theorized in his "Rhetoric of the Image," the image (that etymologically links to the root *imitari* or to copy) is "re-presentation, which is to say ultimately resurrection" (Barthes, 1977: 32). He writes: "Now even—and above all if – the image is in a certain manner the limit of meaning, it permits the consideration of a veritable ontology of the process of signification. How does meaning get into the image? Where does it end? And if it ends, what is there *beyond*?" (Barthes, 1977: 32). Decades before Kiarostami would play with similar considerations, the *beyond* (emphasized by the author

78; Silva, Garcez da (1986), *A pintura na obra de Eça de Queirós*, Lisboa, Caminho, and the online text by Carlos Francisco de Moraes (2010) "Discursos literário e pictório em diálogo: a arte do retrato queirosiano," *Espéculo. Revista estudos literarios*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/requeiro.html> (accessed 28/07/2019).

in the original) intrigued Barthes in his attempt to comprehend images and their “ineffable richness” (Barthes, 1977: 32). Naturalist paintings with their mimetic reflection of reality, and photographs through their ability to reproduce faithfully reality to “analogical perfection” (Barthes, 1977: 17), despite differences of color, lighting, size or perspective, created an awareness of the past in the present. The concept of time and its passing, along with the meaning that is *beyond* the frame, are key to the appreciation of portraits and photographs in literary texts, which examples from Eça’s novels will serve to illustrate below.

2. In Walter Benjamin’s essay “Small History of Photography” (1931), he writes:

Despite all the skill of the photographer and all the good planning in the pose of his model, the viewer feels irresistibly compelled to seek out the tiniest spark of concurrence, a here and now, in such an image, with which actuality has seared, so to speak, the characters in the image. We are compelled to find the inconspicuous place in which, in the essence of that moment which passed long ago, the future nestles still today, so eloquently that we, looking back, are able to discover it. It is indeed a different nature that speaks to the camera than that which speaks to the eye; different above all in the sense that a space saturated by a person who is conscious is superseded by one saturated unconsciously. (Benjamin, 2015: 67)

This long but significant quote emphasizes the separation between that which the photographer purposely includes in the photograph (applicable also to a painter and his/her work) and how the viewer perceives the image, aiming to link it to the present and thereby overcoming the temporal separation between the moment captured

in the image and the time it is viewed. The phrase “it is indeed a different nature that speaks to the camera than that which speaks to the eye” resonates with Barthes’s perhaps more straightforward disquisition, several decades later:

The type of consciousness the photograph involves is indeed truly unprecedented, since it establishes not a consciousness of the *being-there* of the thing (which any copy could provoke) but an awareness of its *having-been-there*. What we have is a new space-time category: spatial immediacy and temporal anteriority, the photograph being an illogical conjunction between the *here-now* and the *there-then*. [...] the photograph is never experienced as illusion... its reality that of the having-been-there, for in every photograph there is the always stupefying evidence of this is how it was, giving us, by a precious miracle, a reality from which we are sheltered. (Barthes, 1977: 44)

At the core of Benjamin’s “essence of that moment which passed long ago” or Barthes’s “awareness of it [the photograph] *having-been-there*” is the juxtaposition of space and time captured by a photograph from the perspective of the present. Eça’s skillful use of photographs in one of his early novels, *O primo Basílio* (1878), illustrates, long before the articulation of these theories, the immediacy of space that draws the viewer to search for that “inconspicuous place... where the future nestles still...” Emotionally caught between her sense of duty towards her absent husband Jorge and her budding infatuation with the title character Basílio, Luísa gives in to the thrill of having a lover, which she justifies as a sign of fate. Unable to bear the distance and time that separates her from her lover, she enters the study to write a letter and is struck with guilt upon seeing a photograph of her husband: life-size, or at least in her imagination, the one-to-one scale makes his presence all the more real:

Foi ao escritório. Logo ao entrar o seu olhar deu com a fotografia de Jorge – a cabeça de tamanho natural – no seu caixilho envernizado de preto. Uma comoção comprimiu-lhe o coração; ficou como tolhida – como uma pessoa encalmada de ter corrido que entra na frieza de um subterrâneo; e examinava o seu cabelo frisado, a barba negra, a gravata de pontas, as duas espadas encruzadas que reluziam por cima... (Queirós, n/d: 182)

The feeling of guilt that consumes Luísa in the study (“Aquele quarto estava tão penetrado da personalidade de Jorge,” Queirós, n/d: 182), the convincing reality of his *having-been-there* that lingers into the present, reappears in her first rendezvous with Basílio in their secret love nest “Paraíso.” The narrator’s meticulous description of the room Basílio pays for by the hour portrays the passage of time in every corner, the worn-out steps, the soiled bedding, the yellowed mattress, the gnawed mat with wine stains... Two images catch Luísa’s eye: a fantastical picture of a blue-robed flying figure scattering flowers and a large framed photograph that fascinates her the most, depicting a short and stout individual in white trousers who sits with his legs spread apart, a hand on his knee and the other on a truncated column. Below the frame hung a crown of everlasting flowers, “como sobre a pedra de um túmulo” (Queirós, n/d: 197). The man in the photograph appears to be staring straight at Luísa, grinning with a sense of satisfaction. In syntony with the Paraíso’s environment, this portrait of the unknown poser belongs to the décor’s long-gone more glorious days. Its presence marks the passage of time, and the narrative’s insistence on its description, without so much as an indication of its origin, elides all logical explanation. There is nothing *beyond* the isolated image of this “piloto ao domingo” (Queirós, s/d: 197), or any narrative clues to reconstruct the narrative surrounding the bizarre crown of flowers attached to

it, even in one's wildest imagination. As Luísa gives in somewhat reluctantly to Basílio's seduction, she cannot shake the penetrating eyes of the timeless photograph, "vendo constantemente voltada para si a face alvar do piloto" (Queirós, s./d.: 198).

In both of the scenes described above, the veracity of the image in the frames captured through the photographic medium, despite the very different figures portrayed, reinforces the patriarchal gaze. The true-to-life image of her husband and the unknown "pilot" eerily make themselves present in her illicit love affair. The photograph of her husband accompanies the development of Luísa's amorous scheming. In a pivotal moment of the novel when she resolves that the only solution is for her to run away with Basílio given that her maid Juliana has found her love letters, Luísa packs a small bag of belongings but hesitates as she is about to leave:

Ergueu-se; mas parecia que alguma coisa de subtil e de forte a prendia, a enleava... (...) Veio ao toucador, mexeu nos pentes, abriu as gavetas; de repente entrou na sala, foi ao álbum, tirou a fotografia de Jorge, meteu-a toda trémula no saco de marroquim, olhou ainda em roda como desvairada, saiu, atirou com a porta, desceu a escada correndo. (Queirós, s./d.: 254)

It is as though the force of the photograph pulls her back. With the photograph as a tangible representation of "temporal anteriority" (Barthes, 1977: 44) merged with the space of the present, carrying the photograph of her legitimate husband could, at least psychologically, possibly minimize the illegitimacy of Luísa's intended departure. As Jane Rabb discusses, in the nineteenth century the novelty of the daguerreotype and then the photograph was that they contained the promise of "a permanent proximity of loved ones" (Rabb, 1995: xxxv). Despite Luísa's intention to leave her husband, the photograph

maintains a link to him, and by association, his body that is represented in the photograph and with whom she feels she still has a point of contact, as ironic and illogical, or even hypocritical as it may seem, perhaps also lessening her guilt. As Théry-Guillou and Thoizet write, “Le portrait est ainsi lié au corps qu’il représente: il en garde les principaux aspects sensuels et donne l’illusion à la personne qui le regarde, le touch, l’entend ou le sent, de percevoir un être vivant” (Théry-Guillou and Thoizet, 1996: 41). Similar to the miniature portraits, that were also popular at the same time, the photograph could be easily, and discretely, transported. Luísa slips Jorge’s photograph into her leather bag and runs out of the house. Much to her shock and disappointment, however, Basílio, is not at all convinced at the idea of taking Luísa to Paris. His feelings towards Luísa are summarized as pity and desire, but not love: “sem a amar, apetecia-a: era tão bem feita, tão amorosa, as revelações do vício davam-lhe um delírio tão adorável” (Queirós, n/d: 260). In his hotel room, alongside his boxes of cigars, a few books and issues of the *Figaro*, lie a photograph of Luísa and one of a horse. The banality of this association, i.e. Luísa’s photograph lying on his bedside table alongside that of a horse, emblemizes his true intentions: “Não lhe faltava mais nada senão partir para Paris com aquele trambolhozinho!” (Queirós, n/d: 261). At some point, Luísa had engaged in what Kramer, quoted in the epigraph of this paper, rightly referred to as “the timeless art of seduction” (*Seinfeld*, Season 8, Episode 5), giving Basílio a self-portrait, no doubt unexpecting of its ultimate debased outcome.

3. A decade after the publication of *O primo Basílio*, in d’*Os Maias* (1888), one of Eça’s most typically naturalist novels with its intense focus on heredity, the genealogy of the Maia family is linked through its representation in portraiture. Two seemingly insignificant portraits of times gone by are mentioned in the opening chapter

of the novel. The first is of Afonso da Maia's mother-in-law, the countess of Runa, made by none less than the renown romantic painter John Constable, and that portrays the countess "de tricorne de plumas e vestido escarlate de caçadora inglesa, sobre um fundo de paisagem enevoadá" (Queirós, 2017: 64). Carlos Francisco de Morais comments that the "bela tela auxilia a dar o tom de sóbria, sólida e antiga elegância que marca o Ramalhete e a vida de Afonso da Maia" (Morais, 2010). Yet here we should add that despite the soberness of the painting and its setting, it hangs symbolically in a room that is infrequently used, implying that the painting, regardless of its famous author, is only rarely viewed, and the countess's fabulous triple crown of feathers and bright red English hunting dress have long fallen from the spotlight. While no further commentary is provided on this particular painting, following his wife's passing, Afonso da Maia fears for their son Pedro's sanity because of his resemblance to the grandfather of his deceased wife, also on the Runa side of the family, here giving substance to the weight of naturalism's motif of heredity. One day it suddenly dawned on Afonso that Pedro was physically similar to his wife's deranged grandfather who hung himself from a fig tree thinking he was the Biblical Judas:

E havia agora uma ideia que, a seu pesar, às vezes o torturava: descobrira a grande parecença de Pedro com um avô de sua mulher, um Runa, de quem existia um retrato em Benfca: este homem extraordinário, com que na casa se metia medo às crianças, enlouquecera – e julgando-se Judas enfocara-se numa figueira..." (Queirós, 2017: 76)

While nothing is said of the portrait per se except for this passing reference, his wife's grandfather's suicide is cause for Afonso to fear for their son. The physiognomic likeness, a defining point of naturalistic portraiture, operates here on several levels as it links

Pedro's possible insanity to his maternal great-grandfather. As Joanna Woodall discusses, "physiognomic treatises provided systems whereby a person's character could be deduced from his (and less commonly her) external appearance. (...) It relied on symptomatic or indexical (pointing to) relationships between 'external' likeness and 'internal' identity..." (Woodall, 1997: 6; 11). A similar symbolic role is endowed in the portraits Eça weaves throughout the rest of the narrative, their elision, explicit mention or description. Afonso's grandson Carlos appears unexpectedly in Lisbon with an architect-interior designer from London to whom he hands over "as quatro paredes do Ramalhete, para ele ali criar, exercendo o seu gosto, um interior confortável, de luxo inteligente e sóbrio" (Queirós, 2017: 63). The first and only reference to portraits during the Ramalhete remodel is a brief mention of the second-floor corridor "guarnecido com retratos de família" (Queirós, 2017: 65). As it is well known, the family portrait of Carlos's father Pedro in particular becomes a crucial piece of the narrative. When Maria Eduarda first visits Ramalhete, she wanders through the rooms, especially intrigued by the silver tray overflowing with photographs of women from Carlos's past, a prelude to the discussion around his father's portrait: "a coronela de hussardos de amazona, madame Rughel decotada, outras ainda," all fleeting affairs that Carlos dismissively compares to "quartos de estalagem onde se dorme uma vez" (Queirós, 2017: 475). Most significantly, in the small dining room, not yet remodeled with the pearl and golden satin that Carlos had picked out for the walls, is where he had recently placed a portrait of his father, "uma tela banal, representando um moço pálido, de grandes olhos, com luvas de camurça e um chicote na mão" (Queirós, 2017: 477). When compared to Constable's "bela tela" of the aristocratic maternal great-grandmother, the "tela banal" depicting a pale, wide-eyed youth points to a generational decline as reflected through the portraits.

As Marlène Guillou-Théry and Evelyn Thoizet discuss in the first part of their study *Galérie de portraits dans le récit*, “en tant qu’objet, le portrait pictural ou photographique déclenche des actions et noue des drames; en tant que représentation d’un personnage, il produit des situations romanesques complexes, mettant en jeu les relations entre l’artiste, l’observateur et le modèle” (Guillou-Théry and Thoizet, 1996: 6). Without knowing whom the portrait represents, Maria Eduarda stares at it with curiosity:

Depois reparou no retrato de Pedro da Maia: e interessou-se, ficou a contemplar aquela face descorada, que o tempo fizera lívida, e onde pareciam mais tristes os grandes olhos de árabe, negros e lânguidos.

– Quem é? – perguntou.

– É meu pai. (Queirós, 2017: 477)

As Maria Eduarda examines even more closely the portrait she concludes that Carlos resembles not his father, but extraordinarily, *her* mother, something she has thought of often: something about his forehead, his nose, but mostly his mannerisms, his smile, the way he sometimes seems distant and forgetful (Queirós, 2017: 478). What is of narrative interest here is that it is not the portrait that is present that reveals the dramatic dénouement, but Carlos’s *non*-resemblance with the portrait of his father that evokes the image of Maria Eduarda’s mother. The revelation that comes from this dissimilitude gives a new twist on the dramatic force of the portrait that Guillou-Théry and Thoizet theorized as the “forte valeur dramatique du portrait [qui] tient à sa fonction de révélateur” (Guillou-Théry and Thoizet, 1996: 62). In this crucial scene, the faded image of Pedro da Maia goes beyond the object that is contemplated to include the character who observes the painting, Maria Eduarda, “le personnage contemplant”

in the terms of Guillou-Théry and Thoizet (Guillou-Théry and Thoizet, 1996: 62).

The fact that there is no portrait of the mother is likewise symbolic: portraits of Carlos's father represent what is re-presentable, the paternal family line, void of his mother's disappearance and subsequent illicit affairs. But even this portrait will be temporarily cast aside. At the end of the novel, when Carlos da Maia returns to the family home of Ramalhete in the company of his lifelong friend Ega, he finds his father's portrait on the floor, even more weathered with the passing years: "com as suas luvas de camurça na mão, os grandes olhos árabes na face triste e pálida que o tempo *amarelara mais*" (Queirós, 2017: 693, my emphasis). Almost giving the portrait a livelihood similar to that of Oscar Wilde's Dorian Gray, the narrative ambiguously comments on the portrait's and its subject's aged look. The portrait, as Aristotle discussed, epitomized re-presentation in its most literal sense. Here Carlos's bittersweet pleasure comes from beholding the portrait and, despite its deteriorated condition, its likeness to what he perceived of his father whom he only remembered through this portrait. The position the painting is found in is likewise important, "esquecido e voltado para a parede," as though left abandoned in a corner. Similar to the portrait of the Countess de Runa, Pedro da Maia's portrait had long been forgotten, defeating the purpose of their existence, as expressed again in the words of Guillou-Théry and Thoizet "le portrait est bien évidemment avant tout un objet destine au regard" (Guillou-Théry and Thoizet, 1996: 39). The fact that Carlos recuperates the abandoned painting, instills new life into it and through the protagonist's gaze the portrait regains existence. But Carlos doesn't dwell on the portrait at hand. Placing it on the dresser and destiné wiping off the dust, his thoughts turn to the family patriarch, his grandfather Afonso who raised him, and he exclaims: "– Não há nada que me faça mais pena do que não ter um

retrato do avô!” (Queirós, 2017: 693). The father’s portrait is a weak substitute for one of his grandfather, but Carlos will take it with him to Paris. As Jane Woodall writes, “The desire which lives at the heart of naturalistic portraiture is to overcome separation: to render a subject distant in time, space, spirit, eternally present. It is assumed that a ‘good’ likeness will perpetually unite the identities to which it refers” (Woodall, 1997: 8). There is no portrait of the grandfather, leaving the memory of Afonso a negative narrative space. Yet as readers we can only wonder which image would a portrait of the family patriarch have captured: Afonso of his youthful days, happily wed to a Runa, or having endured the weight of the family saga, episode after episode? Unlike Kiarostami, Eça most likely would not have been able to use the photograph or the picture without being concerned with the passing of time.

4. In no work by Eça de Queirós is the act of painting, portraits (or the lack thereof) and the missing stories they would tell, more prominent than in his unrevised novel *A tragédia da Rua das Flores* published posthumously. The whole narrative centers on the *making of* a portrait of one of Eça’s most developed female protagonists, Genoveva/Madame de Molineux. Despite multiple attempts, studies, much discussion and preparation, the portrait never materializes. In this sense, following the Kiarostami technique that frames this analysis, it is as though the novel constitutes the building up to an ultimate frame that is never made. As Ofélia Paiva Monteiro summarizes, “O retrato não chega, contudo, a concretizar-se, já porque Camilo se não decide quanto ao modo de representar o seu modelo, já porque—razão definitiva do aborto do projeto—ele resolve, perante a mesquinhez portuguesa, mudar radicalmente de vida: (...) decide partir sozinho para o Brasil” (Monteiro, 2013: 244). On the other hand, Eça’s unpolished story uses the momentum of a painted

portrait for several narrative motifs, culminating in the painter Camilo Serrão begging Vítor to bring his model to his 'atelier' for the future of his career as a painter depends upon it. Prior to this build-up, the motif of the portrait furthers the love interest between this mysterious widow who came from France and her much younger suitor, Vítor.

Orphaned and living with his uncle Timóteo, Vítor first sees Genoveva at the Teatro da Trindade, in what constitutes the opening scene of the novel. Following this intriguing encounter, during a restless night Vítor sees his father in a chaotic dream populated by this budding love-interest, historical figures from Michelet's *History of the French Revolution*, and a herd of white ram. The narrator suggests that his father's dream appearance most probably resembled a portrait hanging in the dining room as that was the only knowledge Vítor had of him: "... seu pai *que apenas conhecia do retrato*, que ali estava na sala de jantar, seu pai, vestido como um Convencional, o olhar sepulcral, uma trança de cabelos negros de mulher, apertada contra o peito" (Queirós, 2018: 73, my emphasis). More consequential for the outcome of the plot is Vítor's complete lack of knowledge of his mother's physical appearance, without so much as a family portrait. Turning his nose up at soup for lunch, Vítor is chastised by his uncle who tells him that "caldo de cobra" (Queirós, 2018: 76) was all he ate for a full year when he was taken ill with tuberculosis because of heartache. Much to Vítor's utter surprise, his uncle Timotéo admits to having fallen in love with Vítor's mother when she was fourteen years old and despite her cutting short his serenade with a bucket of dirty, cold water, Timotéo recalls her beauty fondly: "Tua mãe tinha então catorze anos. Mas era alta, forte, com um cabelo até aos pés: parecia ter vinte e dois. Era formosa, c'os diabos. Tu não podes saber, não deixou retrato" (Queirós, 2018: 76).

This simple phrase, “Tu não podes saber, não deixou retrato,” is the essence of the novel and also serves as a sort of the moral justification for what will develop into an incestuous love affair between Vítor and, unbeknownst to him, his mother Genoveva/Madame de Molineux. Naturally, without a portrait or photograph, Vítor does not recognize his mother whom he had only known as an infant, and when she reappears in his life, under a new identity and name as Genoveva/Madame de Molineux, their romantic involvement leads to the dramatic ending of the plot that lends to the title the concept of a tragedy. Given the absence of his mother’s portrait, it is all the more interesting that the narrator compares Vítor’s intense examination of Genoveva in the theater box during the opening scene of the novel to studying a famous painting, “admirava-a (...), estudando-a com a aplicação que se dá a um quadro ilustre” (Queirós, 2018: 56). For Vítor, more naturally inclined to be a sentimental romantic poet than a lawyer practitioner, the contours of her neck and breast surpass the beauty of a statue or an engraving, “a linha do pescoço e do seio excedia o que ele observava no peito das estátuas, ou de gravuras” (Queirós, 2018: 56).

The main thrust of the storyline is Vítor working towards reconstituting the missing portrait of his mother, using his amateur painter and friend Camilo Serrão as a means to displace his rival Dâmaso. With Dâmaso as Genoveva’s partner, he occupies the position of Vítor’s father in what has all the elements of an oedipal triangle, despite Vítor ignoring Genoveva’s true identity through the end of the plot and even following her tragic suicide. Timóteo’s words of wisdom, uttered early in the narrative, long before Vítor’s involvement with Genoveva, ring true until the end: “Ignoras um par de coisas, ignoras!” (Queirós, 2018: 79). Through the narrative point of view of Timóteo, who, smoking his pipe, glances up from time to time at the oil painting of Vítor’s father and his brother Pedro that

hangs in the living room, the narrative fills in the information about the family's past and a detailed description of the portrait: "era uma face pálida e comprida, com um longo bigode preto caído aos cantos da boca, o cabelo comprido, a testa branca, alta gravata de cetim preto" (Queirós, 2018: 80). This detailed description of the portrait creates a narrative pause, "le temps de l'histoire continue à s'écouler tandis que le temps du récit s'immobilise sur le portrait décrit" (Guillou-Théry and Thoizet, 1996: 53). This portrait was taken in the tumultuous years of the Maria da Fonte polemic (1846-1847), an event that resonated with Pedro's domestic turmoil in an unhappy marriage. The portrait, capturing this moment, fixes Pedro in the prime of his young adulthood, prior to his wife's departure and his fatal illness in Angola. That which Guillou-Théry and Thoizet indicate regarding the aging process, here is also valid in relation to Pedro's illness and final days, "sa représentation picturale, qui correspond à un moment donné de son évolution, diffère forcément de ce qu'elle [une personne vivante] est devenue" (Guillou-Théry and Thoizet, 1996: 119).

When Vítor first sets his eyes on Genoveva at the Teatro da Trindade, five days after she arrived in Lisbon, he too is at the prime of his young adulthood, at age twenty-three years old. It is certainly not mere repetition that the narrative emphasizes Genoveva's fear of aging through comments by other protagonists, often in her favor. One acquaintance compares her affectionately to a crab who walks backwards and does not look a day older than 25 (Queirós, 2018: 347); in another moment, the narrator justifies her urgency to marry Vítor because her youth was fleeting and her skin was showing signs of future wrinkles (Queirós, 2018: 402). Camilo Serrão, in his desperation to have her portrait launch his artistic career, begs Vítor to bring Genoveva, so he can immortalize her by his brush strokes, implying the fleeting nature of life and beauty (Queirós, 2018: 404). The portrait, hélas, is never made, and in the final frame of the novel,

after Genoveva learns that she is Vítor's mother, his perception of her changes to that of a disheveled pale, old woman, immediately prior to her falling to her death from the balcony (Queirós, 2018: 442).

These examples, chosen among others in Eça de Queirós's novels, are some of the most emblematic of the artistic portrait and literary references to frames in his work. If a writer like Eça de Queirós makes recourse to the art of portraiture and photography, could it also be that it sheds light on his own creativity? Along with several of his literary characters, Eça is known to have attempted painting in Neuilly in 1892, as did the main protagonist of *Os Maias*, Carlos, who “tentou num *atelier* improvisado, a pintura a óleo...” (Queirós, 2017: 138). This aside, most importantly in Eça's work the physical description of photographs and paintings – or their absence – serves to accentuate iconic moments of the novels, often gesturing towards that which is only implied or indicated within the texts, creating a visual shorthand for plot advancement and revelation. Oftentimes it is through the narrative details, the writer's ingenious “estética do pormenor” (Reis, 2002) that the reader may recreate the moments, à la Kiarostami, that lead up to or follow the image contained by the frame. Continuously aiming to establish a dialogue between his primary artform of the written word and the painted portrait and photography, these novels also showcase Eça's attempt to immortalize his gallery of characters through and *beyond* these literary moments in time.

#### REFERENCES

- BENJAMIN, Walter (2015). *On Photography*. Trans. Esther Leslie. London: Reaktion Books.
- BARTHES, Roland (1977). *Image Music Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press.

- GUILLOU-THÉRY, Marlène and Evelyn THOIZET (1996). *Galerie de portraits dans le récit*. Paris: Bertrand-Lacoste.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (2013). “‘Realidade’ e ‘Arte’: Um pintor interroga-se... (N’A Tragédia da Rua das Flores),” in António Apolinário Lourenço *et al.* (eds.), *O século do romance realismo e naturalismo na ficção oitocentista*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. 241-64.
- MORAIS, Carlos Francisco de (2010). “Discursos literário e pictórico em diálogo: a arte do retrato queirosiano” in *Especulo. Revista estudos literários*, disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/requeiro.html> (consultado em 28/07/2019).
- QUEIRÓS, Eça de (2018). *A tragédia da Rua das Flores*. Porto: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (2008). *Correspondência*. Vol. 1. Edição Alfredo Campos Matos. Lisboa: Editorial Caminho.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). *O crime do Padre Amaro*. Edição Crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (s./d.). *O primo Basílio*. Lisboa: Livros do Brasil.
- QUEIRÓS, Eça de (2017). *Os Maias*. Edição Crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RABB, Jane M. (ed.). (1995). *Literature and Photography. Interactions 1840-1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- REIS, Carlos (2002). “Eça de Queirós e a estética do pormenor,” in *Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro internacional de queirosianos*. Coimbra: Almedina. 13-30.
- SILVA, Garcez da (1986). *A pintura na obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho.
- WOODALL, Joanna (1997). “Introduction: Facing the Subject.” In *Portraiture. Facing the Subject*. Manchester and New York: Manchester UP. 1-25.

(Página deixada propositadamente em branco)

# CARLOS DA MAIA, UM OUTRO ÉDIPO

CARLOS DA MAIA, ANOTHER OEDIPUS

*Maria de Fátima Silva*

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Universidade de Coimbra

## RESUMO

Eça de Queirós retoma, n' *Os Maias*, em linhas gerais, o tema de Sófocles, no *Rei Édipo*. Centrada no incesto, a evolução da intriga valoriza dois elementos trágicos de grande visibilidade: peripécia e reconhecimento.

*Palavras-chave:* romance, tragédia, peripécia, reconhecimento

## ABSTRACT

Eça de Queirós, in *Os Maias*, goes back, in general lines, to Sophocles's *Oedipous Tyrannos*. Centred on a case of incest, the action puts in evidence two main tragic elements: peripeteia and anagnorisis.

*Keywords:* novel, tragedy, peripeteia, anagnorisis

## 1. INTRODUÇÃO

No ano de 1888, particularmente produtivo para a sua carreira, Eça de Queirós publicou, em dois volumes, *Os Maias*, e, ao mesmo tempo, a *Correspondência de Fradique Mendes* (Reis, 1997: 17). Não se tratava de simples acaso, aquele que reunia, num único ano, a produ-

ção de dois títulos tão significativos da produção do chamado *último Eça*. Múltiplos são os sinais, que permeiam ambos os textos, de experiência e de perícia de um autor amadurecido, capaz agora de uma reflexão abrangente – e de uma prática com ela concordante – sobre o fenómeno ‘literatura’; e, entre uma mescla de opções que marcaram a evolução de um perfil literário, consta a influência da tradição greco-latina, ora claramente expressa, ora simplesmente subentendida, mas por certo inegável.<sup>1</sup>

No intelectual inovador de que Fradique Mendes é paradigma, conhecer bem as línguas clássicas (Queirós, 2014: 151)<sup>2</sup> e ler Sófocles no original (Queirós, 2014: 135) figuram na enumeração de um conjunto de conhecimentos, capazes de quebrar a rotina apagada da mentalidade e cultura portuguesa da época, tão distante dos grandes centros do saber e dos novos gostos que iam despertando na Europa. Em contrapartida, a marca dos clássicos parece mais diluída em *Os Maias*, ainda que o magnífico romance de 1888 bebesse de fontes consideradas, no retrato de Fradique, como essenciais. É assim nesse mesmo Sófocles – que Fradique podia ler no original –, e numa das peças que melhor o representa para a modernidade – *Rei Édipo* –, que parece vislumbrar-se inspiração para a trama de base de *Os Maias*: crime involuntário (assassínio, incesto), procura do conhecimento de si mesmo, revelação da infalibilidade de um destino impiedoso fazem de Carlos da Maia uma réplica, moderna e portuguesa, do antigo monarca de Tebas.

1 Jong (1938) documenta a influência de autores gregos e latinos em Eça; menor em relação à literatura latina (Marcial, Horácio, Cícero e Virgílio), mais forte em relação à grega (Ésquilo, Sófocles, Píndaro, Aristófanes e outros), mas particularmente atenta à *Odisseia*.

2 Anos mais tarde, o homem maduro, experiente, viajado em que Fradique foi desabrochando, apresentava-se com o natural resultado desta formação: “A superior inteligência de Fradique tinha o apoio de uma cultura forte e rica. Já os seus instrumentos de saber eram consideráveis. Além dum sólido conhecimento das línguas clássicas ...”.

## 2. PRESSUPOSTOS TRÁGICOS DA AÇÃO DE *OS MAIAS*: PARALELISMO COM *REI ÉDIPO*

Alguns traços identitários estabelecem entre o protagonista da tragédia sofocliana e o do romance de Eça afinidades evidentes. Tal como Édipo, Carlos da Maia, herdeiro de uma família distinta e aristocrática, foi vítima de uma origem tormentosa; e, por destino, partilhou com o seu modelo a fatalidade de ‘destruir’ a linhagem a que pertencia. Édipo, o filho maldito e destinado, segundo um oráculo premonitório, a converter-se no destruidor do próprio pai (Sófocles, *Rei Édipo*: 711-4), foi condenado pelos progenitores, numa tentativa de aniquilar tão funesta promessa, a um abandono homicida (Sófocles, *Rei Édipo*: 717-9, 1171-6). Mesmo se salvo, antes de mais pelo próprio destino para que a profecia se cumprisse, Édipo, “o de pés inchados”, manteve, para além desta identidade simbólica do estado em que foi recuperado para a vida, um profundo anonimato. Só mais tarde, quando consumados os desígnios divinos – com o assassinio do pai, Laio, o casamento com a mãe, Jocasta, e a conceção de uma progeneritura incestuosa (Sófocles, *Rei Édipo*: 791-3) –, o rei de Tebas viria a confrontar-se com a revelação plena da sua identidade. Mesmo se em proporção diversa, na sua réplica portuguesa existem traços que dialogam com um ponto de partida e uma trajetória semelhantes. Carlos veio ao mundo numa fase de rutura e crise na casa a que pertencia. Pouco tempo passado sobre o seu nascimento, já um crime de adultério de que o pai se vira vítima contribuía para uma quebra decisiva de relações e para o desmantelamento da família. Abandonado pela mãe, em fuga com um aventureiro, e logo depois pelo pai, dobrado ao suicídio como sinal de humilhação e impotência, o mais novo dos Maias viveu, à sua maneira, um processo de ‘exposição’ e a herança de um destino a que era alheio.

Resgatada esta criança da desproteção inicial, alguém assume por missão uma paternidade adotiva. Foi em Corinto, numa outra casa

real onde um casal sem descendência o recebeu das mãos de um servo, depois de encontrado no monte, que Édipo satisfizesse uma ânsia dolorosa dos que o aceitavam como filho, ao mesmo tempo que, sob sua proteção e afeto, se fazia um homem. Afonso da Maia, o avô, aceita, em *Os Maias*, função equivalente. A proteção, neste caso, advém da própria família, com a consciência plena da proveniência da criança; mas, no cumprimento dos seus objetivos, segue uma linha paralela aos pressupostos da tragédia. O velho Maia não era propriamente um pai frustrado pela ausência de um descendente; mesmo assim, não estava isento de uma certa decepção pelo facto de o desejo de uma descendência numerosa lhe ter sido impedido pela debilidade, física e moral, da mulher, Maria Eduarda Runa, de quem não tivera mais do que um herdeiro. E este, sujeito à pedagogia materna e, por natureza, detentor dos traços principais da progenitora, constituíra para Afonso uma preocupação e frustração constantes. Até que o suicídio de Pedro da Maia, um herdeiro tão distante das suas expectativas e dos pergaminhos familiares, o tinha deixado, finalmente, ‘sem filhos’. Foi portanto para aquela criança que vinha animar os seus dias e alertá-lo para as tarefas compensadoras da paternidade, que o avô canalizou todos os seus afetos e atenções.

À medida que a criança foi crescendo, foram-se nela revelando traços de excelência. Como jovens inteligentes, ativos, dotados, escudados num bom nome de família, o filho de Laio e o neto de Afonso souberam conquistar prestígio e respeito entre os seus iguais. É como um rei venerado, depois dos serviços prestados a Tebas – por sua intervenção livre de monstros ameaçadores –, e como um ‘pai’ salvador da vida dos seus concidadãos, que Sófocles nos apresenta Édipo na abertura da peça a que dá título. O reconhecimento dos seus talentos e autoridade de soberano são a causa de uma inegável *arete*. Carlos, num envolvimento social diverso onde o seu nome de família lhe garantiu distinção, encontrou num diploma de medicina,

obtido em Coimbra, uma ferramenta para viabilizar os seus sonhos de descobertas científicas e de curas milagrosas, que do mesmo modo o credenciassem para a proteção de uma comunidade e lhe proporcionassem o reconhecimento geral. E ainda que o sucesso obtido o deixasse muito aquém do prestígio do rei de Tebas, algumas curas tornaram-no conhecido, e sobretudo pontuaram contactos decisivos para o seu percurso de vida.<sup>3</sup>

Em consequência dos desvios operados pelo acaso, que marcaram a sua origem, Carlos foi colocado numa posição equivalente à do seu modelo. O grande desafio que enfrenta, e para o qual se não encontra desde logo desperto, é o da descoberta de uma identidade que mantém nos dois episódios pontos de obscuridade persistentes. Fica assim na posição de um ‘decifrador de enigmas’ colocado perante diferentes versões de uma verdade que se lhe oculta e lhe desafia a perspicácia.

A descoberta da mais difícil das respostas – a que corresponde à pergunta ‘quem sou eu?’ (cf. Sófocles, *Rei Édipo*: 415) – entrelaça-se com os dois grandes motivos da experiência de Édipo e Carlos da Maia, o incesto e o reconhecimento, um e outro de grande tradição trágica. Embora decisivos em ambos os textos, a estruturação seguida, para esses motivos, num caso e no outro é distinta. Sófocles fez uma opção clara pelo *flashback*, desencadeando um progresso a partir de um desconhecimento total do seu protagonista até ao

3 O retrato que Eça traça de Carlos da Maia, como uma promessa de energia e de empreendimento que se estiola por influência hereditária e de uma Lisboa apagada e retrógrada, produz a demolição das que eram, na infância, as suas qualidades. Mesmo as poucas curas que tinha conseguido não serviram como ponto de partida para algo mais promissor (Queirós, 2017: 226). Essa degenerescência não é experimentada por Édipo, que cresce, em resultado de uma intervenção efetiva em favor dos interesses dos seus concidadãos, à posição de um soberano de excelência.

reconhecimento de uma situação incestuosa de há anos consumada. A ação é protagonizada por um Édipo na plenitude da sua trajetória de vida, casado sem o saber com a mãe, pai de quatro filhos/irmãos, e apenas alertado para o seu crime quando, por determinação dos deuses, a poluição se instala na cidade por ele dirigida. Outra é a opção de Eça de Queirós, que aposta num jogo de simultaneidades. É ao mesmo tempo que vai descobrindo, por referências ou acontecimentos ocasionais, a verdade do seu passado, ainda antes de sequer se ter encontrado com a sua mulher/irmã, que Carlos vai pisando, sem disso ter consciência, o caminho que o há de levar ao incesto, como no caso do rei tebano por incapacidade de interpretar os sinais com que se confronta. Estes são, no seu caso, não o sintoma do que já aconteceu, mas o alerta do que irá acontecer.

### 3. O ENIGMA DA VIDA: O MAIOR DOS DESAFIOS

O maior desafio que o mito de Édipo comporta diz respeito à limitação a que o conhecimento humano está sujeito. E para que a simbologia seja plena, a ação concentra-se sobre o ‘decifrador de enigmas’, alguém que deu provas na solução dos desafios mais difíceis, mas que se mostra incapaz de se conhecer a si mesmo.

Nesse sentido, tragédia e romance sujeitam os seus protagonistas a um jogo de sinais, portadores de uma evidência incompleta que, em vez de os esclarecer, os confunde. Édipo, conhecedor da exigência do oráculo de Delfos – de que a salvação de Tebas depende da identificação do assassino de Laio, o seu soberano de outrora –, desencadeia um processo de averiguações. Em consequência, é colocado diante de informações imprecisas e controversas. A Creonte, seu cunhado e homem de confiança, ouve contar primeiro que o rei foi vítima de uma quadrilha de assaltantes (Sófocles, *Rei Édipo*: 121-2), o que ilibaria quem eventualmente – como o próprio Édipo – tivesse vitimado, sozinho, alguém. De seguida, quando questionado, o adivinho

Tirésias, em flagrante contradição, não hesita em denunciar o próprio Édipo como responsável pela autoria do crime que pretende esclarecer (Sófocles, *Rei Édipo*: 353, 362). E logo diversos serviçais, das casas reais de Tebas e Corinto, irão acrescentando depoimentos cada vez mais evidentes, até à revelação final.

O romance, por sua vez, passa a pontuar-se de *flashes* dispersos em que o passado retorna, sempre de uma forma inesperada e envolta em mistério. Testemunhas diversas da sua origem, sobre que Carlos tinha sido mantido na ignorância, levantavam-lhe a ponta do véu. O jantar promovido por Ega, no Hotel Central, foi dessa estratégia um exemplo expressivo; através de Tomás de Alencar, que Carlos não conhecia mas que fora íntimo dos seus pais, o passado retorna, com a rememoração da escolha do seu nome. Como uma marca identitária essencial, o poeta Alencar rememora o processo que levou à sua escolha, dividindo os pais (Queirós, 2017: 90-1);<sup>4</sup> deste modo, patenteava algo de profundo a separar os dois progenitores e a marca que o nome imprimiria no então recém-nascido. Mais tarde, findo o jantar, num passeio a pé pelo Aterro, Alencar avançou com mais pormenores sobre os velhos tempos de convivência com Pedro, de modo que deixou viva no companheiro uma estranha sensação (Queirós, 2017: 218): “através das suas frases de lírico, Carlos sentia vir como um aroma antiquado desse mundo defunto ...”.

4 O nome da criança tinha sido motivo de discussão entre os progenitores, cada um adiantando a proposta que melhor espelhava a sua própria natureza: o pai sugerindo Afonso, o nome do avô, e a mãe, adotando um nome da novela que lia na ocasião e lhe entusiasmava a fantasia – “namorada dele, das suas aventuras e desgraças” (Queirós, 2017: 90-91) –, impôs o de Carlos Eduardo; “um tal nome parecia-lhe conter todo um destino de amores e façanhas” (Queirós, 2017: 91). Há que lembrar que, para Édipo – “de pés inchados” (Sófocles, *Rei Édipo*: 1032-6) -, o nome era também uma marca identitária, salientando o abandono a que os progenitores o tinham votado.

Foi então que, num vago aprofundar de consciência, Carlos, de volta ao Ramalhete, constatou o silêncio que Alencar guardara sobre sua mãe, por deslocada discrição; porque afinal os erros maternos eram já do seu conhecimento. Uma alusão feita, anos atrás, nos tempos de Coimbra, por um Ega embriagado, que lhe invejava uma mãe aventureira num hino à liberdade da mulher (Queirós, 2017: 221-2), trouxe-lhe à memória a versão, socialmente mais correta, com que antes o avô lhe tinha feito a revelação: “um casamento de paixão, incompatibilidades de naturezas, uma separação cortês, depois a retirada da mamã com a filha para a França, onde tinham morrido ambas. Mais ainda. A morte de seu pai fora-lhe apresentada sempre como brusco remate de uma longa nevrose ...”. O contexto em que a revelação de Ega foi feita retomava aquele com que as primeiras suspeitas tinham sido suscitadas também em Édipo; num banquete em Corinto, na corte dos que o tinham adotado como pais (Sófocles, *Rei Édipo*: 774-5), um conviva tocado pelo vinho deixava, a meia luz, a revelação de uma origem que não era aquela que Édipo julgava ser a sua (Sófocles, *Rei Édipo*: 779-84). Uma mesma tentativa de averiguar a verdade os mobilizou a ambos: Édipo questionando os pais adotivos e depois valendo-se da onisciência divina, na consulta do oráculo de Delfos; Carlos no questionamento de Ega que, em plena ressaca, apanhado na alusão a um segredo que não lhe competia desvendar,<sup>5</sup> se refugiou em ambiguidades (Queirós, 2017: 222):<sup>6</sup> “a paixão de Maria por um príncipe, a fuga, o longo silêncio de anos que

5 Da mesma forma que Édipo, Carlos confronta-se com diferentes informadores que ou lhe contam, por ignorância, versões imprecisas ou falsas, ou procuram poupá-lo a uma verdade que sabem penosa; estão neste papel Creonte e Tírsias, no caso tebano, Afonso da Maia e Ega, no lisboeta.

6 Ambiguidade em que o próprio Apolo se refugiou também perante a pergunta de Édipo (Sófocles, *Rei Édipo*: 788-9).

se fizera sobre ela ...”. A certeza da morte, garantida pelo avô, dava lugar a um silêncio impenetrável. Por fim, Afonso da Maia, de novo questionado pelo neto, pôs um remate no assunto, voltando a confirmar, como uma certeza (Queirós, 2017: 223), “a morte da mãe em Viena de Áustria, e a morte da pequenita, da neta que ele nunca vira, e que a Monforte levava ...”. Para sublinhar a indiferença de Carlos pelo desafio do enigma,<sup>8</sup> o narrador deixava uma espécie de alusão ao modelo que lhe pairava no espírito (Queirós, 2017: 223): “Nem lhe era possível sentir por esta tragédia senão um interesse vago e como literário”. Por trás dele, o próprio Eça como que invertia a ordem natural na relação vida e tragédia: não era a primeira que inspirava a segunda, pela imitação, mas agora a tragédia que lhe sugeria o desenho ‘realista’ de uma vida.

Por sugestiva coincidência, motivos com tradição literária e trágica assolaram, no regresso a casa, o espírito de Carlos da Maia: a visão e o sonho. Primeiro, apenas recostado numa *chaise-longue* e meio adormecido, teve uma visão a cores e desenhada em detalhe: na hora tardia do poente, os recortes da Lisboa bem sua conhecida – o Tejo e o Hotel Central – serviam de moldura à figura de um servo negro que transportava uma cadelinha e de “uma mulher (...) alta, com uma carnação ebúrnea, bela como uma deusa, num casaco de veludo branco de Génova” (Queirós, 2017: 224). Visão essa a que se seguiu, com contornos permanentes, um verdadeiro sonho, quando, já na cama, reviu cada um dos pormenores que lhe povoavam a imaginação, com relevo acrescido para a figura central do

7 A garantia da morte de uma criança de quem depende afinal a solução destruidora de um enigma é comum com a crença de que ‘o filho de Laio’, que deveria ser o seu assassino, tinha morrido (Sófocles, *Rei Édipo*: 855-6).

8 Em claro contraste com a determinação de Édipo, quando desafiado por informações vagas (Sófocles, *Rei Édipo*: 132): “Pois eu vou retomar o caso desde o princípio e esclarecê-lo”.

quadro (Queirós, 2017: 224): “uma mulher passava, com um casaco de veludo branco de Génova, mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo”. A própria repetição dava a esta imagem o vigor de um verdadeiro presságio. Por estranha coincidência, quando se rememorava o seu passado, visão e sonho impunham-lhe a imagem de uma bela estrangeira, desconhecida, com que Carlos se cruzara à entrada para o jantar, no Central (Queirós, 2017: 199).<sup>9</sup>

#### 4. O INCESTO E A CONSTRUÇÃO DE UM RECONHECIMENTO

Foi como um Édipo que visse arredada, pelo seu talento, a barreira de uma esfinge bloqueadora, no acesso a Tebas e a uma Jocasta solitária, que Carlos viu abrir-se caminho até uma mulher cuja visão ocasional o tinha fascinado.<sup>10</sup> Bastou que um marido inoportuno se tivesse ausentado numa viagem inesperada – como um Laio aniquilado numa encruzilhada da vida – e que uma doença proporcionasse ao médico a exibição dos seus talentos – qual Édipo decifrador de um primeiro enigma.<sup>11</sup> Eis frente a frente um par desconhecido que estranha sedução parecia aproximar.

9 Ao longo do romance, multiplicam-se vagas alusões a esse passado familiar de Carlos, em geral coberto de alguma incomodidade; e. g., num jantar em casa dos Gouvarinho, em que um recém-conhecido, o Sousa Neto, recordava os seus contactos com a família Maia, com Pedro da Maia, “um elegante” e com a mãe de Carlos; “e de repente calou-se, embaraçado, levando a chávena aos lábios” (Queirós, 2017: 413).

10 Em Sófocles não há atração carnal de Édipo pela mãe, ainda que implícita nos termos do oráculo. A sua união responde a uma questão de conveniência política.

11 Outras coincidências se coordenaram para deixar livre a Carlos o caminho de acesso à sua nova paixão. Num mesmo comboio que rumava a norte seguiam a Gouvarinho, sua amante exigente e detestada, e o Dâmaso, um pretendente, ainda que mal sucedido, de Maria Eduarda; “era como uma dispersão providencial de todos os importunos” (Queirós, 2017: 384). Uma espécie de presença do destino não passava despercebida a Carlos, ao ver embarcados num mesmo comboio os dois últimos obstáculos à sua paixão.

Começou de imediato a longa construção de um reconhecimento, que, para Édipo, representou uma busca persistente, e para Carlos apenas uma soma de referências que o acaso lhe proporcionava.<sup>12</sup> Sucederam-se, diante de ambos, sinais, a princípio difusos e imprecisos, porém nunca imperceptíveis, que, com o tempo, se foram multiplicando e ganhando maior evidência. A máquina do destino estava em marcha.

O nome – Maria Eduarda – anunciado a Carlos por um servo na iminência de um encontro impôs um registo sem comportar qualquer apreensão, naturalmente. Carlos Eduardo, Maria Eduarda, uma coincidência que não deixou de merecer, do narrador, um expressivo comentário (Queirós, 2017: 368): “Havia uma similitude nos seus nomes. Quem sabe se não pressagiava a concordância dos seus destinos!”. De seguida, já os nomes impunham outras coincidências; a cadelinha, que fazia parte dos sonhos e visões como parte da identidade da sua dona, chamava-se *Niniche*; “Carlos achava lindo este nome de *Niniche*. E era curioso, tinha tido também uma galguinha italiana que se chamava *Niniche*...” (Queirós, 2017: 371). E, na conversa que se foi desenrolando, o Maia ficou a saber que Maria Eduarda, que ele julgava brasileira, era afinal portuguesa (Queirós, 2017: 376),<sup>13</sup> partilhando com ele mais um traço de identidade. Descobriram mesmo um amigo comum, o Dr. Chaplain, que ambos tinham conhecido em Paris (Queirós, 2017: 377).

12 O reconhecimento praticado em *Os Maias* retoma traços usados por Aristóteles na *Poética* como caracterizadores do processo; de louvar são opções que o aproximam do *Édipo* sofocliano, um modelo bem sucedido na opinião do Estagirita: que ocorra em simultâneo com a peripécia (1452<sup>a</sup> 30-3), que decorra de acontecimentos verosímeis (1455<sup>a</sup> 17-21), ainda que Eça introduza também sinais concretos de reconhecimento (como documentos do passado e traços físicos), que o autor da *Poética* (1454b 20-5) reprova.

13 Esta mesma dúvida quanto à origem é experimentada por Édipo, que se julga um estrangeiro e é um tebano (Sófocles, *Rei Édipo*: 452-3).

Depois de um primeiro encontro, sucederam-se as visitas; e, com a partilha da intimidade da casa, Carlos não ficou imune à proximidade de atitudes de Maria Eduarda com práticas da sua própria família. A generosidade com que Maria atendia os vizinhos em dificuldade e se encantava com os animais não passava despercebida a Carlos; “e nestas piedades achava-lhe semelhanças com o avô. Como Afonso, todo o sofrimento dos animais a consternava” (Queirós, 2017: 387).

Vieram depois as confidências. Mas se Carlos a foi pondo a par de tudo o que constituía o seu círculo de vida – o avô, a casa, os amigos, a profissão -, da sua interlocutora não recebeu mais do que um extenso silêncio (Queirós, 2017: 389): “não sabia nada do seu passado, nem mesmo a terra em que nascera, nem sequer a rua que habitava em Paris. Não lhe ouvira murmurar jamais o nome do marido, nem falar dum amigo ou duma alegria da sua casa”. Esta assimetria resulta do próprio caminho seguido pelos dois filhos de Maria Monforte: Carlos sempre ligado à família paterna, os Maias, com uma rota de vida transparente, pelo menos à superfície; Maria Eduarda, vítima ela própria do secretismo de que a mãe rodeara a sua origem, tivera um trajeto de vida irregular, que se não honraria de expor sem reservas. Deste acumular de negações resultava para Carlos uma fantasia, que fazia de Maria uma espécie de deusa, sem contacto com os simples mortais, que tivesse condescendido, em seu favor, numa epifania.<sup>14</sup>

14 De resto, a sobreposição de Maria Eduarda com uma deusa correspondia à primeira impressão que deixara, num cruzar com Carlos diante do Hotel Central (Queirós, 2017: 199): “Ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar”.

Entrelaçado com o reconhecimento, um outro tema se vai impondo no romance: a paixão entre Carlos Eduardo e Maria Eduarda, que se revelará um incesto. O impulso amoroso cruza com revelações que se sente necessárias, mas que a ocasião não propicia. Não é por acaso que a declaração de amor de Carlos incentiva a que seria uma primeira revelação da amada. Tratava-se de conseguir para Maria uma casa mais campestre e recatada do que aquele andar que agora ocupava na Rua de S. Francisco. Carlos propunha-se intermediar a compra, ao seu amigo Craft, de uma casa nos Olivais, cumprindo todos os requisitos correspondentes às preferências de ambos. E, neste momento em que uma espécie de projeto de vida comum se abria diante de ambos, a declaração de amor saltou, irreprimível e inesperada. Que uma força maior orquestrava o episódio tornou-se evidente (Queirós, 2017: 423): “e assim ficaram, mudos, cheios de ansiedade, trespassando-se com os olhos, como se se tivesse feito uma grande alteração no Universo, e eles esperassem, suspensos, o desfecho supremo dos seus destinos ...”. Este era o momento da peripécia, a reviravolta iminente e imprevista (cf. Aristóteles, *Poética* 1452<sup>a</sup> 22-6). Foi então que Maria Eduarda repetiu (Queirós, 2017: 423): “Antes que seja tarde há uma coisa que lhe quero dizer ...”. Não sem que a emoção, e logo um criado que entrava, a tivessem impedido de consumir o seu desígnio. Carlos, sobretudo, atropelava a revelação, com protestos de uma ironia verdadeiramente trágica (Queirós, 2017: 423): “Eu sei o que él exclamou, ardentemente, junto do rosto dela, sem a deixar falar mais, certo de que adivinhara o seu pensamento”. A cegueira emotiva, a certeza de interpretar de acordo com os seus sentimentos uma verdade que se projetava da obscuridade, faziam dele, como de Édipo, o espírito defensivo que resiste à imposição do seu destino. Ainda que perturbada, Maria capitulou (Queirós, 2017: 425): “Havia uma coisa que eu lhe queria dizer, mas

não importa ...<sup>15</sup>”. Eça, como um bom executante da técnica da *anagnorisis*, estendia habilmente um processo com sucessivos adiamentos.

A partir deste momento fulcral, o tempo impôs-se com a rapidez trágica que o caracteriza. “No dia seguinte” (Queirós, 2017: 425), Carlos iniciou, com a precipitação que o amor lhe ditava, a negociação da casa. E o Craft, “sem pestanejar” (Queirós, 2017: 426), cedeu-lha – “e ali mesmo concluíram a negociação”, Queirós, 2017: 426–, num acordo que atentava contra o património familiar, como é próprio de uma paixão arrasadora (“Carlos nem por um momento pensou na larga despesa que fazia”, Queirós, 2017: 426). Logo correu a dar a boa nova a Maria Eduarda (Queirós, 2017: 427): “O dono da casa estava pronto a alugar, já, numa semana ... E assim se achava ela de repente com uma vivenda pitoresca ...”

A Maria Eduarda – como a Jocasta – parece assistir uma maior perspicácia; perante entusiasmo tão esfusiante ela suspende-se, refugia-se no silêncio, empalidece, desconfia, sem, no entanto, ter força suficiente para resistir a um destino que a arrasta. E quando exprime uma preocupação tão ‘humana’ como o custo que a nova casa vai representar ou os comentários que a generosidade de Carlos irá suscitar, este tem uma interessante reflexão sobre a distância que afasta homens de deuses na experiência de paixões arrasadoras. Para os mortais, as ações que praticam são patentes e sujeitas à inconfidência; em contrapartida “os deuses antigamente arranjavam essas

15 Este passado que Maria Eduarda se viu compelida a calar irá aparecendo, pouco a pouco, por vagos comentários de acaso, do mesmo modo que a origem oculta de Carlos. É primeiro o despeito da Gouvarinho, colocada diante do abandono de um amante, que rasga uma fenda, em tom acrimonioso (Queirós, 2017: 455): “Pois bem! Vai, deixa-me! Vai para a outra, para a brasileira! Eu conheço-a, é uma aventureira que tem o marido arruinado, e precisa quem lhe pague as modistas!...”. Apesar de carregada de imprecisões, a denúncia é mesmo assim reveladora.

coisas melhor, tinham uma nuvem que os tornava invisíveis. Nós não somos deuses, felizmente ...<sup>16</sup>”.

Consagrada a intimidade após os encontros na ‘Toca’, chegou o dia em que Maria mostrou vontade de conhecer o Ramalhete. Motivava-a a ideia de penetrar na casa onde parte da existência de Carlos decorria. Mas, sem o saber, dava um passo gigante para a revelação do verdadeiro elo que os unia. Foi então que, pela primeira vez, Maria viu um retrato de Pedro da Maia e registou como em nada se parecia com o filho. O que lhe suscitou um comentário extravagante (Queirós, 2017: 478): “Sabes tu com quem te pareces às vezes? ... É extraordinário, mas é verdade. Pareces-te com minha mãe!”. “Carlos riu”, com aquele riso que, mais do que prazer, significava uma fatal ignorância. Maria Eduarda continuou: “Pois é verdade. Há um não sei quê na testa, no nariz ... Mas sobretudo certos jeitos, uma maneira de sorrir ... Outra maneira que tu tens de ficar assim um pouco vago, esquecido ... Tenho pensado nisto muitas vezes ...”. As semelhanças físicas, convencionais no reconhecimento, introduziam-se agora no processo. Mas logo, ao satisfazer a curiosidade de Carlos sobre a sua mãe (Queirós, 2017: 479), Maria fazia recuar o que parecia uma aproximação: adiantava-lhe então a história de uma senhora da Madeira, sem fortuna, casada com um austríaco, seu pai, que ela nunca conhecera; criada sempre com a mãe, a sua língua era o português e como portuguesa se reconhecia. Irmãos, tivera apenas uma irmã que morreu cedo e de que, em Paris, conservava um retrato. Somavam-se as obscuridades; Maria desconhecia a verdade plena da

16 Não deixa de ser perceptível, neste comentário, um eco de outras abordagens feitas por Eça de referências clássicas equivalentes. É com uma imagem semelhante que, na *Correspondência de Fradique Mendes* 113-4, Eça desenha o que possa ser um encontro amoroso vivido por imortais. Do mesmo modo que o louvor da imperfeição humana conforma o sentido do conto *Perfeição*.

sua origem que a mãe nunca ousara revelar-lhe. Foi então que, de modo inopinado, a chegada do Ega suspendeu a conversa, adiando ainda qualquer conclusão.

Mas agora que a roda do destino girava sem demoras, já Castro Gomes, o pretense marido de Maria Eduarda, inesperadamente regressado do Brasil, declinava a relação e desmascarava, diante de Carlos, o passado obscuro e culpado de alguém que para ele usava o nome de Madame Mac Gren (Queirós, 2017: 488). Uma carta anônima, uma visita esclarecedora ao Ramalhete, e a máscara de uma delicada Maria caía para revelar uma aventureira, que usava a beleza para sobreviver. Perante uma evidência tão gritante, Carlos penalizava-se da sua cegueira. “E seria tão fácil, desde o primeiro dia no Aterro, ter percebido que aquela deusa, descida das nuvens, estava amigada com um brasileiro!” (Queirós, 2017: 489). Agora que a verdade o atingia, lamentava a sua incapacidade de ler o quadro que se oferecia ao seu olhar. Revoltava-se pela ingenuidade ou ignorância que manifestara, apesar de ser alguém experiente nas pequenas misérias sociais. E adiantava um comentário conveniente à evocação da polémica sofisticada entre verdade e aparência (Queirós, 2017: 489): “A sua paixão absurda de romântico pusera-lhe logo, entre os olhos e as coisas flagrantes e reveladoras, uma dessas névoas douradas que dão às montanhas mais rugosas e negras um brilho polido de pedra preciosa!”.

O seu primeiro impulso foi para a rutura, para a recusa imediata de uma paixão que o humilhava. A primeira parte do seu sonho desabava, mas algo faltava ainda. Maria Eduarda aguardava-o, agora disposta a uma confissão.<sup>17</sup> Às etapas de vida já reveladas pelo Castro

17 A revelação penosa do que parece a verdade inteira, mas que afinal omite pontos essenciais, colocando frente a frente os protagonistas de um incesto, aproxima esta

Gomes acrescentava mais uma fase anterior, a relação com um irlandês de que lhe advinha a filha. E na história triste da sua vida referia a mãe, como causa última de todo um destino vergonhoso e sofrido (Queirós, 2017: 501): “Fora sua mãe ... Era horrroso dizê-lo, mas fora por causa dela que conhecera e que fugira com o primeiro homem, o outro, um irlandês...”. Mãe ainda sem nome nem rosto, mas uma peça chave na decadência da sua vida. Uma vez mais a Carlos é assacada a responsabilidade de não querer ouvir; não lhe tinha dito ela, na hora da declaração de amor, que havia uma coisa que lhe queria dizer? Como pode agora acusá-la de mentira ou de segredo, se ele mesmo barrou a revelação da verdade?

Com a mesma precipitação de sempre, Carlos julgava-se desta vez de posse de ‘toda’ a verdade. Queixava-se da mentira como algo do passado, como se um reconhecimento total tivesse sido levado a cabo. Sempre rendido à força da paixão, avançou então com o derradeiro impulso: um pedido de casamento. Pensava deste modo pôr fim a todas as incertezas, como Jocasta apaziguava Édipo aconselhando-o a esquecer todas as apreensões perante o que parecia a garantia de que ele não estava implicado no assassinio de Laio (Sófocles, *Rei Édipo*: 715-25). Num desejo agora de absoluta franqueza, Maria Eduarda quis fazer a revelação completa do seu passado. Mas as meias verdades persistiam, não por intuito de omissão, mas por pura ignorância sobre a sua própria origem. Munida de “um cofre de sândalo” (Queirós, 2017: 509) de onde pretendia tirar ‘os objetos de reconhecimento’, Maria narrou minuciosamente o que sabia do seu passado. Sobre o que dizia respeito à sua origem – a pátria onde nascera, o pai, a infância –, os múltiplos “pouco se recordava”, “quase nada sabia”, “apenas

confissão de Maria Eduarda daquela com que Édipo brinda Jocasta, quando uma profunda crise se instala na família e na cidade (Sófocles, *Rei Édipo*: 769-833).

recordava”, “lembrava-se somente”, “a mamã (...) não tolerava que lhe perguntassem pelo passado” (Queirós, 2017: 510), semearam mais dúvidas do que certezas. Claro ficou o trajeto de existência de uma mãe aventureira, feito de um dia-a-dia difícil compensado por costumes reprováveis e fáceis. Entregue a essa mãe libertina, Maria passou a partilhar com ela, mesmo se contrafeita, não apenas a beleza, mas também a necessidade de se valer da formosura para sobreviver. Revelou-se então vítima de um abandono, denunciando uma dupla exposição: na segunda geração dos Maias, Pedro e Maria – como o casal real de Tebas, Laio e Jocasta – tinham exposto a um destino fatal não um, mas os seus dois filhos, Carlos e Maria Eduarda.

Foi justamente depois de um jantar na intimidade da Rua de S. Francisco, em que Ega apreciara a felicidade perfeita de Carlos,<sup>18</sup> que a revelação total aconteceu, ainda por interposição de dois intermediários: Ega, o amigo íntimo que recebe a verdade crua e inesperada – Carlos e Maria são irmãos ... e amantes –, e Mr. Guimarães, o tio do Dâmaso o mais fiel inimigo do Maia – vindo não de Corinto, mas de Paris –, que lha debita com uma declaração pessoal e a promessa de um cofre de provas (Queirós, 2017: 604-11).<sup>19</sup> Eis finalmente preen-

18 Com a sua reflexão, Ega contribui para a precipitação trágica dos acontecimentos: é na plenitude da felicidade que Carlos é colhido pelo desastre. No comentário funde-se a noção clara do trágico com o *bathos* da ironia (Queirós, 2017: 578): “Carlos era positivamente o homem mais feliz destes reinos! Em torno dele só havia facilidades, doçuras. Era rico, inteligente, duma saúde de pinheiro novo; passava a vida adorando e adorado; só tinha o número de inimigos que é necessário para confirmar uma superioridade; nunca sofrera de dispepsia; jogava as armas bastante para ser temido; e na sua complacência de forte nem a tolice pública o irritava. Ser verdadeiramente ditoso!”. A antiga *arete* moldava-se à realidade lisboeta.

19 Sousa, 2015: 731 sublinha o caráter de vingança que a intermediação de Mr. Guimarães representa, como tio de Dâmaso, de algum modo traído por Carlos nas suas expectativas de conquistar Maria Eduarda.

chida, por um testemunho irrecusável, a parte inicial da história: a origem de Maria Eduarda e o seu passado mais remoto. Porque em tudo o mais a versão de Mr. Guimarães confirmava a confissão que a própria Maria fizera a Carlos. Tal como Édipo que sentia avizinhar-se uma verdade medonha sobre a sua origem, apesar dos conselhos de Jocasta, não ousava refugiar-se numa ignorância prudente (Sófocles, *Rei Édipo*: 1056-61), também Ega, esmagado pela revelação, insistia na tentativa de desfazer, perante provas, a terrível ameaça. “Subia nele a incredulidade contra esta catástrofe de dramalhão” (Queirós, 2017: 610), numa alusão explícita à tradição dramática que lhe servia de modelo. A ‘história real’ a que assistia numa vulgar rua de Lisboa, à distância do tempo e do espaço da velha Atenas, continha todas as estranhas coincidências de uma ficção “como invenções subtis da arte, para dar à alma humana um terror novo...” (Queirós, 2017: 611). A própria capacidade de causar “terror” torna transparente o cumprimento de um dos requisitos que Aristóteles recomendava para a tragédia (*Poética* 1449b 28-9).

Carlos foi o último a ter conhecimento de quem era a mulher com quem sonhara casar e que afinal se revelou sua irmã, após uma longa cadeia de transmissão ter repercutido esse tremendo segredo de família. Teve um arroubo de dignidade, pensou em enfrentar com força o infortúnio. Mas em vez da determinação – aquela que levou o seu modelo a furar os olhos –, acabou refugiando-se em hesitações, deixando, enfim, que a paixão se impusesse sobre a razão. Chegou mesmo a interrogar-se (Queirós, 2017: 433): “Não seria mais lógico calcar desesperadamente todas as leis humanas e divinas (...)?” no que soou ao retorno aos velhos códigos morais. Foi preciso que a *physis*, o impulso meramente físico de repugnância pelo incesto, se encarregasse da rutura. Se a ideia de morte lhe perpassou no espírito, foi apenas para ser arredada pela moleza de uma alma acomodada, a que só o destino sujeitara a uma experiência digna de heróis. Faltava-

lhe para tanto, a par da incompreensão perante desígnios superiores, a audácia com que o seu modelo trágico procurava vencer as ciladas do destino.

#### REFERÊNCIAS

- DESERTO, Jorge (2015). “O que não cabe nas palavras. Peripécia e reconhecimento em *A Tragédia da Rua das Flores* e n’ *Os Maias*”, in M. Fátima Silva, M. das Graças Augusto (eds.), *A recepção dos Clássicos em Portugal e no Brasil*. Coimbra: IUC. 255-275.
- DODDS, Eric Robertson (1991). “On misunderstanding the *Oedipus Rex*”, in Erich Segal (ed.), *Oxford Readings on Greek Tragedy*. Oxford: University Press. 177-188.
- JONG, Marcus de (1938). “Eça de Queiroz devant l’antiquité”. *Revue de Littérature Comparée* Janvier-Mars: 207-213.
- MACEDO, Hélder (2015). “(Os) *Maias* e a veracidade da inverosimilhança”, in Alfredo Campos Matos (ed.), *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: INCM. 825-827.
- QUEIRÓS, Eça de (2017). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Ed. de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional.
- QUEIRÓS, Eça de (2014). *A Correspondência de Fradique Mendes. Edição crítica das obras de Eça de Queirós*. Edição de Carlos Reis, Irene Fialho e Maria João Simões. Lisboa: INCM.
- QUIJADA, Milagros (2005). “La *anagnorisis* como matéria y forma de la tragédia griega”, in Francesco de Martino, Carmen Morenilla (eds.), *Entre la creación y la recreación*. Bari: Levante. 491-509.
- REBELO, Luís de Sousa (2005). “*Os Maias* na perspectiva de Sófocles”, in Aires do Nascimento (ed.), *Sófocles. XXV centenário do nascimento*. Lisboa: CEC. 107-116.
- REIS, Carlos (1978). *Introdução à leitura d’Os Maias*. Coimbra: Livraria Almedina.

- REIS, Carlos (1997). *Eça de Queirós consul de Portugal à Paris: 1888-1900*. Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian.
- REIS, Carlos (1999). *Estudos Queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença.
- SOUSA, Américo Guerreiro (2015). “O incesto n’ *Os Maias*”, in Alfredo Campos Matos (ed.), *Dicionário de Eça de Queiroz*. Lisboa: INCM. 730-732.

(Página deixada propositadamente em branco)

# EÇA DE QUEIRÓS E A RETÓRICA

EÇA DE QUEIRÓS AND RHETORIC

*Maria do Rosário Cunha*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade Aberta

## RESUMO

A retórica, enquanto conceito relativo à forma, ao estilo, às estratégias criativas, esteve muito presente nos textos críticos e teóricos do Naturalismo: rejeitando, por um lado, a existência de uma retórica naturalista, pelo que isso poderia representar de imitação repetitiva; por outro lado, associando-a depreciativamente ao Romantismo e aos seus cansados lugares-comuns. Os textos ficcionais não foram imunes a esta questão e, com frequência, ridicularizaram o que então consideravam configurar a velha “retórica romântica”. O objetivo deste artigo consiste na reflexão sobre a noção de retórica no contexto criativo do Naturalismo, dando uma particular atenção aos protocolos de abertura do texto narrativo.

*Palavras-chave:* retórica, Naturalismo, narrativa, *incipit*, Eça de Queirós

## ABSTRACT

Rhetoric, as a concept concerning form, style, and creative strategies, was very present in the critical and theoretical texts of Naturalism: rejecting, on the one hand, the existence of a naturalistic rhetoric, because it could represent repetitive imitation; on the other hand, derogatorily associating it with Romanticism and its tired commonplaces. Fictional texts were not immune to this issue and often ridiculed what they then considered as part of the old

"romantic rhetoric." The purpose of this article is to reflect on the notion of rhetoric in the creative context of Naturalism, paying particular attention to the opening protocols of the narrative text.

*Keywords:* rhetoric, Naturalism, narrative, *incipit*, Eça de Queirós

1. Momentos antes do célebre Sarau da Trindade, n' *Os Maias*, João da Ega enfrenta a inércia de Carlos, insistindo na urgência de chegarem ao teatro a tempo de ouvirem um tal Rufino, "deputado por Monção, e sublime nessa arte, antigamente nacional e hoje mais particularmente provinciana, de arranjar, numa voz de teatro e de papo, combinações sonoras de palavras..." (Queirós, 2017: 578). Não será este o argumento que levará Carlos da Maia a abandonar o cálido aconchego da Rua de S. Francisco, já que, às palavras do Ega, manifesta o seu horror por tal "arte". No que é secundado, aliás, por Maria Eduarda, que "também achava intolerável um sujeito a chilrear, sem ideias, como um pássaro num galho de árvore..." (Queirós, 2017: 578). Entendia, além disso, "que essa retórica amesquinhava sempre a palavra humana, que, pela sua natureza mesma, só pode servir para dar forma às ideias." (Queirós, 2017: 579). João da Ega pondera estas opiniões, acabando, porém, por concluir que "nós, os meridionais, por mais críticos, gostamos do palavreadinho mavioso. Eu cá pelo menos, à noite, com mulheres, luzes, um piano e gente de casaca, pelo-me por um bocado de retórica." (Queirós, 2017: 579).

O dito Rufino fará jus, com efeito, à fama que o precede, fazendo arfar a plateia de comoção e levando o conde de Gouvarinho a referir-se à "*variedade de escala*, aquela arte tão difícil de passar do solene para o ameno, de descer das grandes rajadas para os brincados de linguagem. Extraordinário!". E remata:

– Tenho ouvido grandes parlamentares, o Rouher, o Gladstone, o Cánovas, outros muitos. Mas não são estes voos, esta opulência... É tudo muito seco, ideias e factos. Não entra na alma! Vejam os amigos aquela imagem tão pujante, tão respeitosa, do Anjo da Esmola, descendo devagar, com as asas de cetim... É de primeira ordem. (Queirós, 2017: 594-595).

É, no entanto, ao velho poeta romântico, Tomás de Alencar, que cabe o protagonismo nesta encenação das qualidades retóricas nacionais, ao declamar um poema de que é autor e que, com o título “A Democracia”, clama veementemente pelo advento de uma igualitária e fraterna república. Intercalando excertos do poema com a descrição da atitude em palco de Alencar e das reações do público, o narrador mostra como tudo, nesta intervenção, concorre para provocar o *pathos* numa plateia “muda e desconfiada” no início, mas acabando incondicionalmente subjugada pela força do verbo e do *ethos* do poeta:

Uma rajada farta e franca de *bravos* fez oscilar as chamas do gás! Era a paixão meridional do verso, da sonoridade, do Liberalismo romântico, da imagem que esfuzia no ar com um brilho crepitante de foguete, conquistando enfim tudo, pondo uma palpitação em cada peito, levando chefes de repartição a berrarem, estirados por cima das damas, no entusiasmo daquela república onde havia rouxinóis! E quando Alencar, alçando os braços ao teto, com modulações de *preghiera* na voz roufenha, chamou para a terra essa pomba da Democracia, que erguera o voo do Calvário, e vinha com largos sulcos de luz – foi um enternecimento banhando as almas, um fundo arrepio de êxtase. As senhoras amoleciam nas cadeiras, com a face meia voltada ao céu. No salão abrasado perpassavam frescuras de capela. As rimas fundiam-se num murmúrio de ladainha, como evoladas para uma Imagem que pregas de cetim

cobrissem, estrelas de ouro coroaassem. E mal se sabia já se Essa, que se invocava e se esperava, era a deusa da Liberdade – ou Nossa Senhora das Dores. (Queirós, 2017: 602).

O que interessa sublinhar nesta passagem são os contornos que nela delimitam a noção de retórica e que, nos três momentos selecionados da sequência relativa ao Sarau da Trindade, são sistematicamente retomados. Ou seja, expressões como “combinações sonoras de palavras”, “chilre[io] sem ideias”, “palavreadinho mavioso”, “brincados de linguagem”, “opulência”, “imagem (...) pujante” ou “que esfuzia no ar com um brilho crepitante de foguete” esgotam essa noção, que assim se vê reduzida a uma mera preocupação de forma, com primazia dada à música das palavras e ao ritmo da frase que as conjuga. Sensível a esta música, mas não à natureza inverosímil “daquela república onde havia rouxinóis”, a plateia é facilmente arrebatada pelo lirismo sentimental e religioso que se sobrepõe à ousadia da proposta política. Neste contexto, não surpreende que o cetim das asas do “Anjo da Esmola”, de Rufino, reapareça nas pregas que cobrem a “Deusa da Liberdade”, de Alencar, sendo ambas as intervenções naturalmente tributárias daquilo que Eça muitas vezes, e em diversos registros, designou por “retórica romântica”.

Não é, contudo, possível concluir que o sentido presente no termo “retórica”, correntemente utilizado por Eça com uma acentuada ironia, remeta exclusivamente para o que, nas suas próprias palavras, era “a forma, a imagem, a maneira luxuosa de enroupar a ideia...” (Queirós, 2009: 166). Isto seria desconhecer o artista que sempre se considerou e que o fazia afirmar: – “se me comovo, decerto, com a beleza de uma ação moral – não me interessa menos, nem me encanta menos, a maneira *linda*, exterior como ela é apresentada.” (Queirós, 1983: I, 365). Ou ainda, em outro momento: – “O sentimento mais artificial, posto num verso maravilhosamente feito, é uma obra de

arte; o mais verdadeiro grito de paixão, num alexandrino desajeitado, é uma sensaboria.” (Queirós, 1983: I, 234). Esta visão da obra de arte literária é, de resto, amplamente confirmada pela “oficina” do escritor que o espólio desvenda, dando a conhecer as versões que se sucedem numa penosa procura da forma perfeita.

Não estando agora em causa os processos de autoironia tão comuns em Eça de Queirós, processos a que não escapou esta meridional paixão da forma de que até Carlos da Maia, na qualidade de autor de artigos científicos, padeceu,<sup>1</sup> importa esclarecer os sentidos que da noção de retórica Eça terá selecionado, na linha das considerações teóricas de Zola acerca da literatura naturalista e do romance experimental.

Recorde-se que, ao defender que o Naturalismo em literatura consiste num **método** e não numa **retórica**, termo este utilizado com o sentido de “forma” e de “estilo”, Zola admite a unidade do método, paralelamente à diversidade na expressão pessoal de cada artista: – “Fixons la méthode, qui doit être commune, puis acceptons dans les lettres toutes les rhétoriques qui se produiront; regardons-les comme les expressions des tempéraments littéraires des écrivains.” (Zola, 1971: 92). E, insistindo no facto de que o melhor estilo é o que

1 “(...) Enquanto se trata de tomar notas, coligir documentos, reunir materiais, bem, lá vou indo. Mas quando se trata de pôr as ideias, a observação, numa forma de gosto e de simetria, dar-lhe cor, dar-lhe relevo, então... Então foi-se!

– Preocupação peninsular, filho, disse Afonso (...). Desembaraça-te dela. (...) O português nunca pode ser homem de ideias, por causa da paixão da forma. A sua mania é fazer belas frases, ver-lhes o brilho, sentir-lhes a música. Se for necessário falsear a ideia, deixá-la incompleta, exagerá-la, para a frase ganhar em beleza, o desgraçado não hesita... Vá-se pela água abaixo o pensamento, mas salve-se a bela frase.

– Questão de temperamento, disse Carlos. Há seres inferiores, para quem a sonoridade de um adjetivo é mais importante que a exatidão de um sistema... Eu sou desses monstros.” (Queirós, 2017: 285).

possui as marcas da sobriedade e da clareza, numa desejável submissão à correção das ideias expostas, Zola concede igual importância à ausência de modelos que levem o escritor a “escrever de determinada maneira”. Daí a conclusão:

Voilà pourquoi le naturalisme n’est pas une école, au sens étroit du mot, et voilà pourquoi il n’y a pas de chef distinct, parce qu’il laisse le champ libre à toutes les individualités. Comme le romantisme, il ne s’enferme pas dans la rhétorique d’un homme ni dans le coup de folie d’un groupe. Il est la littérature ouverte à tous les efforts personnels, il reside dans l’évolution de l’intelligence humaine à notre époque. (Zola, 1971: 127)

2. Voltando a Eça de Queirós, recorro agora a um texto de 1886, porque nele encontro a confirmação dos sentidos que, em torno da noção de retórica, tenho vindo a equacionar. Trata-se do prefácio à novela de Luís de Magalhães, intitulada *O brasileiro Soares*, e nele Eça de Queirós procede ao elogio da “originalidade” de que o amigo usa na construção da personagem que inspira o título, nada tendo a ver com o brasileiro que o Romantismo recorrentemente procurava “no seu poeirento depósito de figuras de papelão, recortadas pelos Mestres (...) – já engonçado, já enfardelado, com todos os seus joanetes e todos os seus diamantes, crasso, glutão, manhoso, e revelando placidamente na linguagem mais bronca os sentimentos mais sórdidos. (...) Em contraste com este «materialão» estava o homem de poesia e de sonho, magro, altivo, malfadado, eloquente, e «trazendo (como diziam a sério os estilos de então) um inferno dentro do peito» (Queirós, 2009: 179, 181). Ora, a razão do enaltecimento de Eça ao trabalho que prefacia reside na substituição da “Retórica, nossa mãe comum” (Queirós, 2009: 184), pela observação dos factos e pelo respeito à verdade. Que o mesmo é dizer, na substituição de estereótipos pela fiel representação do real que a observação propicia ou, de outro

modo ainda, na substituição de palavras cuidadosamente alinhadas pela organização coerente das ideias.

Aceitando os sentidos que à Retórica correntemente atribuiu o discurso crítico do Realismo/Naturalismo, colando-a dessa forma a uma já muito gasta e cansada produção romântica, caberá questionar a radical incompatibilidade que esse mesmo discurso instalou entre a nova corrente artística e um qualquer conjunto relativamente estabilizado de convenções, responsáveis pela formulação discursiva da realidade observada e supostamente trabalhada com a objetividade e o rigor do método experimental. É que, por muito que Zola tenha insistido na relevância do método, não se pode ignorar a instância mediadora da linguagem e, a um outro nível, a existência dos códigos narrativos que transformam em romance os materiais colhidos no universo da experiência e nele selecionados de acordo com uma determinada visão do mundo. Parecendo óbvias, logo à partida, as relações entre o poder de persuasão que a Retórica persegue e a vontade de convencer o mundo de que é possível controlá-lo no sentido da felicidade geral, uma vez conhecidas as leis naturais que o regem, fácil é reconhecer a inevitável existência de um conjunto de procedimentos técnico-discursivos, cuja eficácia garante a concretização deste desígnio.

Entre esses procedimentos, sirva como exemplo o particular tratamento do tempo, cuja linearidade, ao serviço da clareza da mensagem, há de ser habilmente combinada com a recuperação do passado indispensável à construção da personagem e à sua compreensão como produto de circunstâncias que lhe determinam o percurso. No mesmo plano se situa o espaço e o modo como nele se prolonga a personagem, o que leva fatalmente a referir o amplo lugar concedido à descrição e as estratégias conducentes à verosimilhança das condições que a justificam. Entre elas está o olhar, com frequência o das próprias personagens, embora dissimuladamente dirigido por um

narrador cuja objetividade é muitas vezes traída por uma indesmentível atração pelo lado mais negro das coisas. Daí grande parte das críticas que levaram Zola, por exemplo, a insurgir-se contra o facto de o Naturalismo ser considerado “la rhétorique de l’ordure” (Zola, 1971: 126). Também Eça de Queirós se há de insurgir no mesmo sentido, lamentando “a opinião, cimentada a pedra e cal, entre leigos e entre letrados, que Naturalismo, ou, como a Capital diz, Realismo – *é grosseria e sujidade!*” (Queirós, 2009: 193). E, no entanto, se a expressão francesa for traduzida por “retórica do sórdido” ou “retórica do pormenor cruel”, muitos são os exemplos disponíveis nas páginas da ficção do nosso Autor, configurando em alguns casos verdadeiros *topoi*, pela recorrência a que são sujeitos.

Não é este o momento de avançar nesta via, nem de dar continuidade a uma visão panorâmica sobre os aspetos que podem ser considerados, segundo creio, como elementos de uma “retórica naturalista”. Seleciono, em vez disso, apenas um desses aspetos, especial objeto do meu interesse e ao qual já prestei alguma atenção em outras circunstâncias (Cunha, 1997).

3. O momento inaugural, assim como o do encerramento, constituem, como se sabe, dois momentos fundamentais da narrativa, já que é neles que ganha relevo a relação que o texto estabelece com o mundo, mas também com o universo diegético a que dá forma. O primeiro caso tem que ver com a relação de natureza mais metafórica ou mais metonímica da ficção com a realidade; no segundo, está sobretudo em causa a quantidade de informação – *sémica* e *temática* – que o início antecipa e que o final explicita. Sobre estes momentos recai igualmente a responsabilidade emoldurante do mundo representado na ficção relativamente ao da realidade, bem como o processo de transição entre os dois. Acrescente-se ainda que é no início e no final da narrativa que se manifesta com maior clareza a

presença da instância enunciativa, cabendo ao texto sublinhar essa presença ou procurar iludi-la, segundo pretenda acentuar ou diluir as fronteiras da ficção.

Esta questão ganha um particular significado no contexto do romance naturalista e da imagem que pretende dar de si mesmo: um fragmento, a página de uma vida que já existia antes de ser surpreendida pelo romancista e que continuará a existir depois. Neste sentido, procurará anular, tanto quanto possível, as marcas da ficção, sob pena de comprometer o estatuto de documento que para si reclama, levando Zola a defender que “tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel” (Zola, 1971: 214). É, pois, natural que o início do texto narrativo se esforce por atenuar as marcas inerentes a uma ação que principia, enquanto o final procura criar a ilusão de que a história se prolonga na vida, ignorando os limites do texto. O curioso é que, procurando esbater a criação de que é produto, ao rejeitar os meios de que a ficção dispõe para se afirmar, fixando os limites do seu próprio espaço, o romance naturalista procede, afinal, a uma mera substituição de estratégias.

Tomando como exemplo do que acabo de dizer *O crime do padre Amaro*, creio poder afirmar que em nenhum outro romance queiro-siano se encontra uma ação tão rigorosamente emoldurada, através dos dois capítulos que a delimitam. Pondo agora de lado as cláusulas de encerramento, recordo apenas que o primeiro capítulo é quase todo ele preenchido pela deambulação por Leiria dos dois padres – o cónego e o coadjutor da Sé – e pela conversa que estes mantêm acerca do preenchimento da vaga resultante da súbita morte do pároco. Trata-se de um capítulo bastante curto, mas portador do número suficiente de informações acerca da intriga cujo relato se inicia: partindo de uma notação temporal, traça a topografia do espaço onde a ação, na sua maior parte, vai decorrer e procede à apresentação dos respetivos intervenientes, sem deixar de impor certos limites

ao conhecimento que este primeiro contacto permite. Ainda não é tempo, afinal, de penetrar na intimidade seja de quem for, o que é exemplarmente sugerido no final do capítulo, quando nos fica vedada a entrada na Sé na companhia dos dois padres, depois de os termos seguido no espaço aberto de Leiria e dos seus arredores. Este capítulo inaugural responde assim às naturais perguntas acerca de *quem*, *onde* e *quando*, reconhecendo a novidade com que o leitor se defronta perante uma história que começa. E, no entanto, a primeira frase do romance ou o seu *incipit* – “Foi no Domingo de Páscoa que se soube em Leiria que o pároco da Sé, José Miguéis, tinha morrido de madrugada com uma apoplexia.” (Queirós, 2000: 97) – desencadeia uma série de estratégias discursivas com o objetivo de apagar as marcas próprias do início.

Começando pelo fator tempo, o leitor vê-se subitamente confrontado com uma ação que tem início num momento anterior àquele em que a narrativa se instaura, uma vez que o ponto de partida do tempo diegético é o conhecimento de um facto previamente ocorrido e traduzido nas marcas de anterioridade presentes no mais-que-perfeito “tinha morrido”. Deste modo, aquele “Domingo de Páscoa” que ostensivamente inaugura o texto, sendo, já de si, uma notação incompleta, não vincula o início da ficção a um marco temporal determinado: serve como elo de ligação ao calendário real, mas não é suficiente para funcionar como marca de princípio. Em vez disso, constitui uma referência necessária à sugestão de uma continuidade que o romance não anula, mas reproduz.

Nesta encenação de uma ação em curso, as referências espaciais não se revestem de menor importância: a referência a Leiria, ao ancorar o texto na realidade e remetendo para um local cujo nome, pelo menos, nos é familiar, garante a veracidade do que se conta e, simultaneamente, a presença de um mundo que o romance não criou, mas apenas surpreendeu num dado momento.

Por último, é de notar que a familiaridade que o espaço institui entre o leitor e o mundo ficcional se prolonga ainda na forma como as coisas e os seres são pela primeira vez designados, processo a que Jacques Dubois (Dubois, 1973: 491-498) atribui uma natureza anafórica, uma vez que pressupõe o conhecimento prévio do que é pela primeira vez nomeado: aqui reside a explicação para o facto de não se tratar de *um* Domingo de Páscoa, mas *do* Domingo de Páscoa, o que nos faz partilhar das coordenadas temporais em que se movem as personagens; quanto a estas, tudo se passa como se um conhecimento anterior dispensasse as apresentações, pelo que quase todas são desde logo designadas pelo nome próprio. A grande exceção situa-se no protagonista que, na condição de estranho à cidade e não podendo, portanto, ser alvo da familiaridade que marca a introdução das outras personagens, exige ser explicitamente anunciado: – “Dizia-se que era um homem muito novo, saído apenas do seminário. O seu nome era Amaro Vieira.” (Queirós, 2000: 101).

4. As estratégias de entrada na ficção utilizadas por Eça n’*O crime do padre Amaro* repetir-se-ão n’*O primo Basílio*, procurando novamente atenuar o desconhecido próprio de um primeiro contacto do leitor com o mundo romanesco: o discurso socorre-se, mais uma vez, da referência anafórica a personagens e objetos, e também das inevitáveis marcas de anterioridade presentes no mais-que-perfeito, reiteradamente utilizado a partir da primeira frase do romance: – “Tinham dado onze horas no ‘cuco’ da sala de jantar.” (Queirós, s/d: 11). Este *incipit* repete, assim, o dinamismo presente no d’*O crime do padre Amaro* que, nas suas segunda e terceira versões, deixara já para trás a fórmula que abria a versão da *Revista Ocidental*, de 1875: – “Era em Leiria.” (Queirós, 1964: 5). É de crer que, entre a primeira versão e as que se lhe seguem, Eça tenha apreendido, entre outras, a lição de Zola, lição essa de que o *incipit* de *L’Assommoir* oferece

um claro exemplo: – “Gervaise avait attendu Lantier jusqu’à deux heures du matin.” (Zola, 1969: 35).

Face ao exposto, creio ser legítimo pôr em causa a inexistência de uma retórica naturalista. Não como uma lista de lugares-comuns, vazios de intenção e de criatividade, mas como um conjunto de estratégias fundamentais para a eficaz concretização estético-literária de um programa ideológico. Em resposta às intenções didático-reformadoras do Naturalismo, a eficácia é, com efeito, um valor fundamental, como é patente no discurso teórico de Júlio Lourenço Pinto, nomeadamente quando se refere ao “fim principal e superior da obra de arte, que é ferir o espírito do leitor com precisão, comovê-lo, conquistar-lhe a convicção, a razão, a alma pela emoção, contagiá-lo da febre de que está possuído o autor, impulsioná-lo para uma concepção mais alevantada ou benéfica pela apoteose do bem ou pela reprovação do mal.” (Pinto, 1996: 59). E, como seria de esperar, dado o contexto cultural e literário do discurso, esta afirmação convive harmoniosamente com a repetida depreciação da retórica “superabundante e prolixa”, “declamatóri[a] e pompos[a]”, “enfática ou ramalhuda” (Pinto, 1996: 68, 75, 89).

Mas volto a Eça, para concluir: depois de ultrapassar a disciplina naturalista, superando a visão que do homem, do mundo e da arte esta lhe impunha, nem por isso passou a ignorar as lições aprendidas ou as técnicas que então aperfeiçoou. E, entre elas, o protocolo de abertura do texto narrativo. Decerto por isso, ao escrever *A Ilustre Casa de Ramires*, na década de 90, se distancia da sua personagem, também ela escritora: enquanto esta se socorre de *Salammbô*,<sup>2</sup> de Flaubert, para, laboriosamente construir o *incipit* da sua novela histórica – “[Era no] negro e imenso Paço de Santa Ireneia, no silêncio

2 “C’était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d’Hamilcar.” (Flaubert, 1992: 19).

duma noite de Agosto, sob o resplendor da lua cheia.” (Queirós, 1999: 88) – Eça de Queirós começa assim o seu próprio romance: – “Desde as quatro horas da tarde, no calor e silêncio do domingo de Junho, o Fidalgo da Torre, em chinelos, com uma quinzena de linho envergada sobre a camisa de chita cor-de-rosa, trabalhava.” (Queirós, 1999: 73).

#### REFERÊNCIAS

- CUNHA, Maria do Rosário (1997). *Molduras: articulações externas do romance queirosiano*. Coimbra: Universidade Aberta.
- DUBOIS, Jacques (1973). “Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste”. *Poétique*, 16: 491-498.
- FLAUBERT, Gustave (1992). *Salammbô*. Paris: Flammarion.
- PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética naturalista. Estudos críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1964). *O Crime do Padre Amaro*. Ed. de Helena Cidade Moura. Porto: Lello & Irmão – Editores.
- QUEIRÓS, Eça de (1983). *Correspondência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (1999). *A Ilustre Casa de Ramires*. Ed. de Elena Losada Soler. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2000). *O Crime do Padre Amaro*. Ed. de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2009). *Cartas Públicas*. Ed. de Ana Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, Eça de (2017). *Os Maias. Episódios da Vida Romântica*. Ed. de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha. Lisboa: Imprensa Nacional.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d). *O Primo Basílio. Episódio Doméstico*. Lisboa: Livros do Brasil.
- ZOLA, Émile (1969). *L'Assommoir*. Paris: Garnier-Flammarion.
- ZOLA, Émile (1971). *Le Roman Expérimental*. Paris: Garnier-Flammarion.

(Página deixada propositadamente em branco)

## EÇA D'AMOR, ESCÁRNIO E MALDIZER: “O DEFUNTO”

EÇA OF LOVE, MOCKERY AND VILIFICATION: “O DEFUNTO”

*Jorge Fernandes da Silveira*

Universidade Federal do Rio de Janeiro – CNPq

### RESUMO

No conto “O Defunto”, as ideias de Eça de Queirós estão sucinta e rigorosamente expostas. Essas ideias implicam, por um lado, vivência atenta à lírica amorosa de tradição galaico-portuguesa, no que ela tem de manutenção de usos e costumes, de conteúdos continuados, social e culturalmente; por outro lado, essas mesmas práticas despertam o desejo do novo, no que ele implica a visão crítica do objeto literário, no que diz respeito às convenções de gênero, ironizadas, parodiadas, numa palavra, deslocadas, de maneira que, conforme a proposta do conto em exame, possam ser vistas pela maioria dos seus intérpretes como estranhas. Ou fantásticas.

*Palavras-chave:* Amor, tradição, morte, ironia, estranho, fantástico

### ABSTRACT

In the short story “O Defunto” (The Corpse), Eça de Queirós’s main ideas are succinctly and rigorously in evidence. These ideas indicate, on the one hand, an acute familiarity with lyrical love poetry in the Gallego-Portuguese tradition, in its preservation of uses and customs and in its perpetuation of social and cultural contents; on the other hand, these same practices awaken a desire for the new, demonstrating a critical approach to

the literary object, in respect to gender norms, subjecting them to irony and parody, and, in sum, disrupting them in such a way, like in the short story in question, as to allow most of its interpreters to view them as strange. Or fantastic.

*Keywords:* Love, tradition, death, irony, strangeness, fantastic

No texto em estudo, o conto “O Defunto”, as ideias de Eça de Queirós são rigorosamente postas à prova, levando em consideração o contexto de Quatrocentos, em que se inscrevem os gestos de leitura do Autor e de escrita do Narrador sobre os seus personagens.

Tais práticas implicam, por um lado, uma vivência atenta à tradição, no que ela tem de manutenção de usos e costumes, de conteúdos continuados, social e culturalmente; por outro lado, essas mesmas práticas despertam o desejo do novo, no que ele implica a visão crítica do objeto literário, no que diz respeito às convenções de gênero, ironizadas, parodiadas, numa palavra, deslocadas, de maneira que, conforme a proposta do conto em exame, possam ser vistas pela maioria dos seus intérpretes como estranhas. Ou fantásticas.

Dividido em cinco partes, há em “O Defunto” dois núcleos de narração bem marcados. No primeiro – primeira e segunda partes –, entre a localização na Casa de Lara, Segóvia, e a mudança para a herdade de Cabril, “a duas léguas de Segóvia” (Queiroz, 1999: 171), na perspectiva crítica de quem conta a história, lê-se o julgamento das letras passadas de temática amorosa em proveito da sua própria produção presente, em que, contrariamente ao lugar-comum de unidade textual, apresenta-se um Narrador multifacetado em outros, afastando-se de convencionais condições de recepção aos diferentes gêneros textuais. Exemplares são as impressões que despertam no Leitor sobre a lírica amorosa de tradição medieval galaico-por-

tuguesa, em que no excesso de *coyta d'amor*, expresso através do tratamento ultradramático, ou melodramático, há um modo queiro-siano de questionar a cultura literária a que assiste.

No segundo núcleo – terceira, quarta e quinta partes –, entre O Cerro dos Enforcados e a Igreja de Nossa Senhora do Pilar, a visão crítica do princípio de emulação na representação das letras na sociedade da corte de Castela está em modo conclusivo, em termos temporais bem marcados, um ano: da Primavera de 1474 (reinado d'el-rei Henrique IV) ao outono de 1475 (reinado de Fernando e Isabel).

No contexto, sumariamente apresentado, importa dar nome ao triângulo amoroso formado pelo casal de Lara, residente em Segóvia, D. Alonso, sua jovem mulher, D. Leonor, e o forasteiro, D. Rui de Cardenas, de cidade natal ignorada, sobrinho herdeiro do cônego de “moradias e uma horta” (Queiroz, 1999: 165), demorando agora em casa “ao lado e na sombra silenciosa da Igreja de Nossa Senhora do Pilar” (Queiroz, 1999: 165). D. Rui é “cavaleiro moço, de muito limpa linhagem e gentil parecer” (Queiroz, 1999: 165). O Senhor da Casa de Lara é “fidalgo de grande riqueza e maneiras sombrias, que na madureza da sua idade, todo grisalho, desposara uma menina falada em Castela pela sua alvura, cabelos cor de sol-claro, e colo de garça real” (Queiroz, 1999: 165). Assim retratada, Leonor mais parece uma figura atravessada pelo nome lírico do amor de feição dantesca (Beatriz), petrarquista (Laura) e camoniana (Inês), em que o louvor da beleza da mulher é já reconhecidamente um valor canônico, logo um lugar-comum, para vê-la como hipotética imagem de o Narrador impor ao Leitor um duplo desafio: por um lado, ser capaz de reconhecer nas imagens a interioridade divina da mulher louvada e, por outro lado, ser igualmente capaz de ver, no que nelas se adivinha, um gesto narrativo desconstrutor e surpreendente: o desgaste da tipificação do feminino por meio da tópica poética amorosa.

O ponto ótimo dessas imagens em movimento é bifronte. À primeira vista, pode estar numa peça muito glosada do *Cancioneiro Geral*, em que o amador diz adeus à coisa amada, partido, mas não dividido, por saber-se um pobre homem engrandecido em si mesmo. Pode estar, ainda de maneira indefnida, num acidente de natureza fonética, sonora, ou melhor, significante, onde conteúdos de palavras que significam, literalmente, a união entre dois sujeitos ou objetos se atam, pela ação de um personagem, a quarta figura, ao primeiro olhar, estranho à narrativa, mas fundamental, desde o início, para o bom-sucesso da história: “O Defunto”.

Em dois momentos decisivos da narrativa, esse acidente de expressão na forma do conto apresenta um Eça confortável na figura do mutante duplicado, por ser aquele que traz no presente a série canônica passada em processo de desconstrução para o futuro.

1. Voltando ao começo, *para o leitor ler devagar*, na primeira parte do conto, assiste-se a um D. Rui de Cardenas fervoroso devoto do puro Amor à Virgem do Pilar, sua vizinha, a quem dedica com fé e galanteria orações e flores todos os dias. Parodiando a *arte de trovar*,<sup>1</sup> dir-se-ia, o amador *se move à razão dela*. É maio, mês de Maria, e a imagem do Amor divino sobre o amor carnal se materializa na aparição de D. Leonor de Lara, que já se sabe ser mais uma figura multiplicada do nome lírico da divinizada mulher desejada, na verdade proibida pela lei de Deus e dos homens, porque casada. A passagem do puro Amor ao tresloucado amor não causa surpresa. Surpreende, porém, a fortuna reflexiva que o gesto da escrita confere ao conto. Coitado, “com piedoso cuidado” (Queiroz, 1999:

1 Cantigas Medievais Galego-Portuguesas, Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional, disponível em <https://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp?cdcant=15000&tamanho=15> (consultado em 4/10/2019).

168), cismado, D. Rui escreve “trovas gementes que o não desafo-gam” (Queiroz, 1999: 168), “desde que a viu de joelhos ante o altar” (Queiroz, 1999: 166). Cantigas de Amor, mas não à antiga, se bem as compreendo. “Sobre o pergaminho” (Queiroz, 1999: 168), há um traço novo que se inscreve menos à mão tresloucada que à cuidadosa, revelando um apuradíssimo jogo de compreender e julgar o outro através dos olhos; olhos que já questionam “aquela aparição mortal” (Queiroz, 1999: 167), em movimentos de ir – “a senhora D. Leonor passou e se deteve molhando os dedos na pia de mármore de água benta, os seus olhos, sob o véu descido, não se ergueram para ele, ou tímidos ou desatentos” (Queiroz, 1999: 167) – e vir – “E ela ergueu também os olhos para D. Rui, mas uns olhos repousados, uns olhos serenos, em que não luzia curiosidade, nem mesmo consciência de se estarem trocando com outros, tão acesos e enegrecidos pelo desejo” (Queiroz, 1999: 167).

*Trabalhos do olhar*, em suma, entre o serviço servil ao desamor – “[a] velha aia de olhos muito abertos” (Queiroz, 1999: 169) – e a reflexão alternativa sobre a servidão amorosa:

A branca senhora passou – e o mesmo distraído olhar, desatento e calmo, que espalhou pelos mendigos e pelo adro, o deixou escorregar sobre ele, ou porque não compreendesse aquele moço que de repente se tornara tão pálido, ou porque não o diferenciava ainda das coisas e das formas indiferentes. (Queiroz, 1999: 168)

Por uma consideração avançada sobre *a alma e as formas*,<sup>2</sup> Rui se vê num processo de autoconscientização do mal de amor. Cismador “amargo e doce” (Queiroz, 1999: 168), atravessa ele agora os mes-

2 *A Alma e as Formas* é título célebre do jovem Georg Lukács.

mos olhos já outros ao seu olhar, tanto que “os preferiria ofendidos e faiscando de ira, ou soberbamente desviados com soberbo desdém” (Queiroz, 1999: 169), mais propensos ao furor das cantigas de escárnio e de maldizer que à cuidada indiferença das cantigas de amor, os saiba, embora, olhos de uma mulher que “era apenas soberanamente remota” (Queiroz, 1999: 169).

Atravessado o século XIV, em pleno século XV, Rui se vê um sujeito do seu tempo consigo mesmo desavindo, livre e não liberto, num entre lugar, onde ele que “cavaleiro muito discreto, desde que a reconheceu assim inabalável na sua indiferença, não a procurou, nem sequer ergueu mais os olhos para as grades das suas janelas” (Queiroz, 1999: 169). Por obra do acaso premeditado, tão caro ao espírito irônico de Eça, todavia, tão *casualmente* como Rui “a avistava ajoelhada, com a sua cabeça, tão cheia de graça e de ouro, pendida sobre o Livro de Horas” (Queiroz, 1999: 169), poderia ser a sua surpresa ao ver entre as páginas devotas a “Cantiga Sua Partindo-se”, dele, Rui, para ela, Leonor: “Senhora, partem tam tristes/ meus olhos por vós, meu bem,/ que nunca tam tristes vistes/ outros nenhuns por ninguém”.<sup>3</sup>

2. Na segunda parte do conto, entre o furor e o terror, assiste-se a D. Alonso de Lara em estado literal e metafórico de mudança. Metaforicamente, uma “medonha sociedade”<sup>4</sup> (Bocage, 2008: 52) da “idade grisalha e feia” (Queiroz, 1999: 171) contra o “moço e audaz” (Queiroz, 1999: 169) mantém a aia presa ao seu senhor de Lara, inimigos ambos da claridade. Ela “de olhos mais abertos e duros que os

<sup>3</sup> “A poesia amorosa do *Cancioneiro* [Geral] não pode ser taxada de univocidade (...) acontecem pequenas maravilhas como “Senhora, partem tão tristes”, de João Ruiz de Castelo Branco” (Rocha, 1979: 35).

<sup>4</sup> “Quero a vossa medonha sociedade”, verso do soneto de Bocage “Ó retrato da morte, ó noite amiga”.

de uma coruja” (Queiroz, 1999: 169); ele, o corvo, falcão “enterrado na sua samarra, com o bico da barba espetado para diante, a grenha basta eriçada para trás, e um jeito de arreganhar silenciosamente o beijo, como se meditasse maldades a que gozava de antemão o sabor acre” (Queiroz, 1999: 172).

A presa que miram é, claramente, aquele que “de gentil parecer, novo morador nas velhas casas do arcediogo, constantemente se atravessava no adro, se postava diante da igreja para atirar o coração pelos olhos à senhora D. Leonor” (Queiroz, 1999: 170). Os “cortesãos da escuridade” (Bocage, 2008: 52) dão seguimento à narrativa em que a serviçal narra ao patrão o que ele já não vê e, portanto, gera o foco de “tenção” (Queiroz, 1999: 171), ou seja, a passagem tensa do horror como sujeito da ação continuada ao furor como agente da transformação vislumbrada. Noutras palavras: ver e não compreender o que se vê é, logo, comprometer o sentido da visão. Em termos do engenho da narrativa, o que se admira é uma jogada de mestre no destino dos personagens. Tal qual Rui, num primeiro momento, Alonso é aquele que mal interpreta a indiferença do jovem contra Leonor. Sendo Rui agora o alvo do engano, ele é visto por Alonso, velado, é claro, de “costas voltadas”, à passagem de Leonor, “sem se mover, rindo com um cavaleiro que lhe lia um pergaminho” (Queiroz, 1999: 171), quiçá uma versão satírica da “Cantiga sua Partindo-se” aos bocados... E está declarada a guerra contra o “destro enganador” (Queiroz, 1999: 171) e a manhosa e fingida, *oblíqua e dissimulada*<sup>5</sup> D. Leonor, a atravessarem a sua velha e ilustre casa de raízes.

Em sentido literal, aos últimos sucessos, após uma noite em que assalta a mulher, guiado pelo refrão: longe dos olhos dentro do coração, à luz do dia, para que toda a Segóvia a ela assistisse, a

5 Qualidades sobejamente sabidas da Capitu do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

Casa de Lara muda-se para a herdade de Cabril. Mudam-se os ares, mantêm-se as vontades: não há *locus amoenus*, sob a pauta da tenção anunciada, o que se segue, em termos performáticos, é a enenação redobrada do velho abutre, “com o bico da barba grisalha espetado para diante, a grenha crespa eriçada para trás e os punhos cerrados” (Queiroz, 1999: 170), contra a indefesa senhora, como se, bocagiano, lhe gritasse: “Quero fartar meu coração de horrores.” (Bocage, 2008: 52)

O resultado da cena, porém, é dos mais revolucionários acontecimentos na Literatura Portuguesa desde sempre: “– Senhora, quero que escrevais aqui uma carta que muito me convém escrever...” (Queiroz, 1999: 173).

Dada a deixa, na glosa, melhor, na paródia da autoria da carta de amor ao Cavaleiro de Cardenas, escrita, assinada e endereçada por mão de mulher, D. Leonor, obediente e servil ao ditado pela autoridade da voz do homem, o Senhor de Lara, há escárnio e maldizer. Em cena de violência extrema, em que pelo avesso se desfia a trama do nome feminino não-dito, a contrapelo do dilema do Camões humanista entre a mão que levanta a pena (o puro amor) e a outra o punhal (o fero amor), Eça está de frente para um lugar vazio, polêmico, o lugar em que se ensina, e, raramente se discute, o não-lugar da mulher autora no cânone da lírica galaico-portuguesa.

- Senhor, para que convém que eu escreva tais coisas e tão falsas?...
- Ou escreveis o que vos mando e que a mim me convém, ou, por Deus, que vos varo o coração!... (Queiroz, 1999: 173)

Em meio à interrogação, exclamação e reticências... o retorno ao morrer de amor pelos desígnios divinos é tenção pura, sobretudo, no espaço de reflexão e, posterior, compreensão de D. Leonor do seu estado pessoal, da sua identidade social, logo, política.

É tudo convenção. Do viver ao ensandecer e ao morrer por amor, *convém que*. Tudo. Quando ditado pelo poder da palavra do homem sobre todas as coisas. Mas, para ela, que arrojara “a pena, como se a pena a escaldasse” (Queiroz, 1999: 173), que “endereçou a sua desonesta carta a D. Rui de Cardenas” (Queiroz, 1999: 174), o Autor-Narrador já lhe abre a passagem para a dúvida: “a sua desonesta carta”, sua, dela?, ou, dele? Para ela, agora, em carne-viva, “tão vermelha como se a despissem diante de uma multidão” (Queiroz, 1999: 174), é como se as palavras sobre o pergaminho fossem apagadas por um gesto seu já liberto e, imagem sobre imagem, atravessassem o espelho do tempo em busca de novo sentido para a sua condição humana de ser mulher de servir e obedecer nessa sociedade. E, sozinha no seu quarto, a caricatura do abutre “com a barba espetada”, a ordenar ao serviçal o destino da carta, Leonor pergunta: Quem era esse “mal acautelado por bem namorado” (Queiroz, 1999: 175) nunca visto? Seu marido “lhe fazia oferta do seu leito e do seu corpo”. “Para quê?...” (Queiroz, 1999: 175) “Então, num relance, D. Leonor compreendeu a verdade”. “Era uma cilada!” (Queiroz, 1999: 175). A *prez* da mulher tão (co)movida em trovas e cantigas de amor, no seu caso, era razão de morte de verdade. E D. Rui, se desconfiado, não acesse ao convite? Se, amesquinhado, transformasse o seu corpo em matéria de escárnio e maldizer “por toda a Segóvia” (Queiroz, 1999: 175)?

É uma peça extraordinária a educação da *malmaridada* Leonor sobre o seu próprio corpo atravessado pelo discurso que convém à *Ley d'Amor*, pois, quanto mais o atravessa mais se vê a si mesma sujeito de nova história por contar. Afinal, aos seus olhos em mudança, não era ela assim tão descuidada ou mesmo desavisada. Lembra de um moço no portal da igreja, sim, e quanto mais o traz à lembrança mais o identificam os seus chorosos, “cansados olhos” (Queiroz, 1999: 177), pela partida que lhes prega o marido; afectados talvez de guardarem

uma paixão secreta, não sem trágica ironia, já que posta à prova numa situação extrema, em que a capitulada autoria da carta é uma espécie de condenação à sua *oblíqua e dissimulada* indiferença. E Leonor se pergunta: se o pudesse avisar da sua morte anunciada? Se D. Alonso o surpreendesse a caminho da alcova desejada e o matasse? Mas, se o morto, fosse ele, D. Alonso? Como poderia defender-se, “se aquele moço, chamado por ela, e que a amava, e que por esse amor vinha correndo deslumbrado, encontrasse a morte no sítio da sua esperança, que era o sítio do seu pecado, e, morto em pleno pecado, rolasse para a eterna desesperança...” (Queiroz, 1999: 177).

E D. Leonor se ajoelha e reza: “– Oh! Santa Virgem do Pilar, Senhora minha, vela por nós ambos, vela por todos nós!...” (Queiroz, 1999: 177).

Nós ambos quem? Ela, Leonor, e Rui? Ou Ele, Alonso, e Leonor? Todos nós três? O verbo “velar”, no contexto, é poderosamente ambíguo para investir na zona de turbulência semântica entre o que se guarda e o que dissimula.

3. “Tanta firmeza, tão fino engenho nas coisas do amor, ainda lha tornavam mais bela e mais apetecida!” (Queiroz, 1999: 178).

São impressões do contentamento de D. Rui, lida a carta, ditada por D. Alonso, firmada por D. Leonor. Na terceira parte do conto, mais que expressão sentimental, são testemunho da sua atenção à formação da nova mulher na sociedade patriarcal de então, o que torna a autoria da carta a questão que interessa mais. Diz ele: “nela percebeu um amor muito astuto, por muito forte, que, com grande paciência, se esconde antes os estorvos e os perigos, e mudamente prepara a sua hora de contentamento, melhor, e mais delicioso por tão preparado” (Queiroz, 1999: 178).

Através da força bruta de D. Alonso, D. Rui, que a ignora, lê e dá a ver uma D. Leonor toda olhos e ouvidos atentos, imagem pre-

figurada da mulher a preparar a hora e a vez de entrar na ordem do discurso.

Excitado, para atender e a servir a *sua Senhora*, parte D. Rui para Cabril, pelo caminho mais curto, via o Cerro dos Enforcados. Ultrapassadas as peripécias comuns às travessias em busca de amor e glória, a galope entre o humano e o sobre-humano, o natural e o sobrenatural, vencida a primeira prova, chegando ao “cruzeiro, onde a estrada se fendia em duas” (Queiroz, 1999: 181), guiado por “uma [shakespeariana] velha em farrapos” (Queiroz, 1999: 181) ao rumo do bom sucesso, o cavaleiro atinge o Calvário, dobra o Cerro dos Enforcados e avista Cabril.

Mas a paisagem que se avizinha, Cabril, tem muito de semelhante ao seu aparente oposto natural, o Cerro dos Enforcados, o *locus horrendus*, onde se supliciam os criminosos.

Partindo da hipótese de que a educação amorosa, pessoal, de D. Leonor pela sua autoria da carta de D. Alonso<sup>6</sup> é até agora o momento mais brilhante da narrativa, pode-se também apostar que a educação sentimental, social, de D. Rui pela corda do enforcado é peça de brilho comparável, a se conferir. O que há de maravilhoso no conto, por mais “fantástico”<sup>7</sup> que se diga, é a interlocução e a interação entre os personagens. Da interlocução epistolar entre Leonor e Alonso endereçada a Rui, a travessia do calvário dos quatro enforcados velados por abutres é página que se escreve ainda pela via de mão dupla sobre o imaginário do amor servidão. Quer dizer, importa

6 Distâncias obedecidas, uma questão interessante, se lembrada a disputa entre Sórora Mariana e o Cavaleiro de Chamilly pela autoria das *Cartas Portuguesas*.

7 Sobre a variada produção de Eça, Marie-Hélène Piwnik (2009: 19-20) refere-se à “corrente que se pode qualificar de ‘fantástica’ (...) que tem a sua expressão mais perfeita com “O Defunto”. Agradeço à amiga Professora Maria Aparecida Ribeiro o envio de cópia do texto. Agradecimento extensivo aos textos de Bocage e de A. C. Matos.

considerar o que se duplica, repete, na dinâmica da narrativa, quer em termos literais, abutres, por exemplo, duplicados na figura de ave de rapina de D. Alonso. Ou, em termos de interação entre personagens, na primeira cena digna de registro por analogia, no diálogo entre D. Rui e um dos quatro enforcados, lembrando que são três os personagens até agora principais:

– Cavaleiro, detende-vos, vinde até cá!...

(...)

– Cavaleiro, esperai! Não vos vades, voltaí, chega aqui!...

De novo D. Rui estacou e, virado sobre a sela, encarou afoitamente os quatro corpos pendurados das traves. Do lado deles soava a voz, que, sendo humana, só podia sair de forma humana! Um desses enforcados, pois, o chamara, com tanta pressa e ânsia. (Queiroz, 1999: 182)

Estranha que possa parecer, ao primeiro som, a fala do morto enforcado não será, por certo, mais estranha à natureza humana que a voz de D. Leonor, muda e pacientemente preparada para a sua hora de contentamento, através da experiência de ser obrigada a dar letra a uma versão desconcertante e desconcertada, porventura a mais interessante, de si mesma: calada, colada à voz do Dono, a mulher tem mão que prepara o amor. Por isso, faz todo o sentido a resposta do morto pela lei (ética?) dos homens ao morto pela lei (estética?) do amor:

– Tu estás morto ou vivo? – perguntou.

O homem encolheu os ombros com lentidão.

– Senhor, não sei... Quem sabe o que é a vida? Quem sabe o que é a morte? (Queiroz, 1999: 183-84).

A cada passo da passagem pelo monte dos quatro enforcados e dos abutres, o cavaleiro andante namorado sobe mais um degrau da

escada do paraíso, o quarto de D. Leonor, que o aguarda em Cabril. E, como quem olha para trás, à procura dum elo perdido, vale a pena voltar ao começo do diálogo entre o cavaleiro e o enforcado.

– Qual de vós, homens enforcados, ousou chamar por D. Rui de Cardenas?

Então aquele que voltava às costas à Lua cheia respondeu, do alto da corda, muito quieta e naturalmente, como um homem que conversa da sua janela para rua:

– Senhor fui eu. (Queiroz, 1999: 183)

Estar de costas contra, não se deve esquecer, é como se achava D. Rui, fingidamente indiferente à passagem ruidosa de D. Leonor, o que exacerbou a desconfiança de D. Alonso, o levou a ordenar a mudança e a carta.

E, assim, no nível da interlocução e no da interação entre os personagens, estão os quatro unidos pelo destino num encontro, “que não era de amor mas de morte!...” (Queiroz, 1999: 188), em Cabril.

A cena do encontro marcado, a emboscada, é um espetáculo de imagens sobre imagens. Como se o cenário fosse sobre um pergaminho, um personagem atua, apaga-se e renasce, sobre o outro. O enforcado que rouba a roupa do cavaleiro está marcado para morrer à sua figura. “Já a alta figura, que era dele, D. Rui”, o “encoberto”, o “embuçado”, é interrompida na ascensão ao paraíso, “– Vilão, vilão! –” (QUEIROZ, 1999: 188), grita-lhe D. Alonso, com a adaga que três vezes lhe atravessa o coração, fica-lhe cravada no corpo em fuga, aos olhos maravilhados, nunca incrédulos, do cavaleiro, que, com ele à garupa, se sabe protegido pela criatura fantástica a serviço da sua santa madrinha, a Nossa Senhora do Pilar: “Oh maravilha!” (Queiroz, 1999: 188), rejubila o Narrador.

Num breve giro épico, entre a pena de amor e a adaga do ódio, o cavaleiro e o seu *dublê de corpo* estão de volta ao Cerro. Do enforcado, com o mal ainda enterrado nos ossos, o segundo pedido, uma súplica, é o de ser reenforcado, já que antes Rui lhe cortara a corda, que, outra, o amarra de novo a um dos “madeiros negros” (Queiroz, 1999: 182) do descampado. Para quem interpreta a carta como o momento capital da história, duas pontas se unem no gesto de reparação, um feito significativo no nível do significante. A carta e a corda. A cartada decisiva. Um corte profundo de Mestre, cego, à maneira dos antigos sábios. Cinematográfico. Ao estilo manuelino: na passagem do século XV para o século XVI, “Onde a terra se acaba e o mar começa” (*Lus.*, III, 20, 3).

Da vivência literal à experiência letrada, é belo, belíssimo, o lance de dedos, em que se abraçam o gesto ignóbil de Alonso, a dobrar-se contra Leonor, *um falcão no punho*, à pena e à faca, humilhando-a, violentando-a, na verdade, e o gesto nobre de Rui, a desdobrar-se ao encontro do Enforcado, as mãos sem as luvas, à corda e à adaga, numa passagem digna de citação completa:

– Senhor – respondeu o homem – aí a um canto deve haver um longo rolo de corda. Uma ponta dela ma atareis a este *nó* que trago no pescoço a outra ponta a arremessareis por cima da trave, e puxando depois, forte como sois, bem me podereis reenforçar.

Ambos curvados, com passos lentos, procuraram o rolo de corda. E foi o enforcado que o encontrou, o desenrolou... Então D. Rui descalçou as luvas. E ensinado por ele (que tão bem o aprendera do carrasco) atou uma ponta da corda ao *laço* que o homem conservava no pescoço, e arremessou fortemente a outra ponta, que *ondeou* no ar, passou sobre a trave, ficou pendurada rente ao chão. E o rijo cavaleiro, ficando os pés, retesando os braços, puxou, içou o homem, até ele se quedar, suspenso,

negro no ar, como um enforcado natural entre os outros enforcados. (Queiroz, 1999: 190-191, grifos meus)

“Um enforcado natural entre os outros enforcados”. “De morte natural nunca ninguém morreu”,<sup>8</sup> proclama o Poeta das *Metamorfoses*. A natureza humana é histórica. O conceito faz parte agora da educação do sobrinho herdeiro do cônego. Assim testemunha a aventura venturosa contada por Rui, a pedido do reenforcado, um rogo, cumprida a promessa, alcançado o perdão, ou por crime de lesa-pátria, ou de amor?, à Nossa Senhora do Pilar, que a narrou ao Padre Vieira,<sup>9</sup> que a narrou ao também hagiográfico Eça de Queirós, que a compreendeu tão bem, quer dizer, com a sua santa ironia, a recitar nas entrelinhas a oração de São Francisco de Assis segundo D. Rui de Cardenas: “(...) e, com quentes lágrimas de arrependimento e gratidão, lhe jurou que nunca mais poria desejo onde houvesse pecado, nem no seu coração daria entrada a pensamento que viesse do Mundo e do Mal” (Queiroz, 1999: 191).

4. “O Defunto”, no fundo, uma narrativa de viagens entre iberos nas suas terras, é um texto poliédrico, tenso, lugar de confronto entre a educação amorosa da morte em vida, retórica, e a experiência cultural, imaginária, do amor e do desamor como consciência da vida sobre a morte. Esse cruzamento entre tempos combina as formas (pré-)românticas do amor-paixão com uma estética complexa, à maneira queirosiana, que da visão realista sua contemporânea – a carta, *O Primo Basílio*, por exemplo –,<sup>10</sup> vai à, digamos, experimen-

8 Primeiro verso de “A Morte, O Espaço, A Eternidade”, *Metamorfoses* (Sena, 1978: 139).

9 Conforme reza Vieira no *Dicionário de Eça de Queiroz* (Matos, 2015: 264).

10 É curioso lembrar que o papel da carta em *O Primo Basílio* é a razão da célebre polêmica entre Machado de Assis e Eça de Queirós.

tação, surreal, sobrenatural – a carta e a corda, “O Defunto”, em estudo, como sequências que, obliquamente, se interseccionam.<sup>11</sup>

Próximas a conclusão do ensaio e do conto, na quarta parte importa reiterar, sublinhando, que ao longo da história D. Alonso de Lara é aquele que vê e não compreende o que vê, não por defeito de visão, sim pela direção do olhar contrária ao vento da História. Malgrado em marcha a ré (a réu?), no começo da peregrinação à procura das provas do crime que cometera, não é ele um homem do seu tempo, desavindo consigo mesmo: “Nada! Todo o jardim oferecia um desusado arranjo e limpeza nova, como se sobre ele nunca houvesse passado nem o vento que desfolha, nem o sol que murcha” (Queiroz, 1999: 193). Curioso que seja notar-lhe o espanto de natureza socrática<sup>12</sup> diante da forma perfeita das coisas no jardim, passada a tempestade do seu gesto contra D. Rui, a quem tinha jurado duas mortes (Queiroz, 1999: 170), falta-lhe a inclinação para o mistério, a humildade sábia dos grandes perante os milagres da natureza, ou, “oh maravilha!”, a educação que leva à compreensão do trabalho poético seu contemporâneo, em que, já foi dito, canta-se de amor e de amigo a morte em vida, para que se prove da experiência imaginária do amor e do desamor como consciência da vida sobre a morte: “Como podia ser coisa tão rara – um corpo mortal sobrevivendo a um ferro que três vezes lhe vara o coração e no coração lhe fica cravado?” (Queiroz, 1999: 192). E lá vai D. Alonso,

11 A carta e a corda: se se considera o enforcado a terceira mão no jogo binário de autoria, a carta do enforcado no tarot, com a significação de que a paciência vence a força bruta, pode ser passatempo interessante na interpretação do Bem contra o Mal, n’ “O Defunto”, de Eça de Queirós. Agradeço à Marcia Alfama a dica sobre o tarot.

12 Sócrates citado por Xenofonte e lido em Hannah Arendt (2009: 157): “os ventos são eles mesmos invisíveis, e ainda assim o que fazem mostra-se a nós, fazendo com que de certa maneira sintamos quando se aproximam”.

“com passos arrastados e envelhecidos” (Queiroz, 1999: 169), do primeiro ao último lugar posto, Cabril, com Segóvia e o Cerro dos Enforcados no meio do caminho, movido pelo espanto, refazendo as marcas do que lhe causa desassossego e o leva à morte. Servo do mal que o desgoverna, imagem sobre imagem, vai-se transformando na caricatura grotesca do outro, do que, no nível da lógica da narrativa, está na mutação provocada no plano do maravilhoso, ou do fantástico: “Como pudera?... Ao luzir da manhã, tomou uma capa, um largo sombreiro, desceu ao adro todo embuçado e encoberto, e ficou rondando por diante da casa de D. Rui” (Queiroz, 1999: 194). Não. Não, ele de fato (de *facto!*) não conhecia os clássicos, os satíricos, os autores góticos, nunca os lera na vida, já que não compreende o entre lugar em que se encontra, quer em termos contextuais, quer em termos textuais. Um leitor astucioso, tal qual Rui Queimado,<sup>13</sup> compreenderia a trama que o enreda, um labirinto que, ao fim e ao cabo, sarcasticamente, ao invés da morte que o sujeita, seria ela, sim, a ele sujeita, se se reconhecesse o que sempre foi em toda a história na mão do Narrador: um personagem “que convém” ao escárnio e ao maldizer, jubiloso, não de “olhos atónitos”, por estar frente a frente com o “D. Rui, que ele matara” (Queiroz, 1999: 194). Sim, é verdade, o matara duas vezes, pela virtude da mulher e pela honra do homem, na figura do enforcado. E, sobretudo, se, no Cerro dos Enforcados, frente a frente com “o maravilhoso horror – o morto que fora morto!...” (Queiroz, 1999: 195), ao invés do “olhar esgazado e lívido”, a si mesmo se proclamasse D. Alonso de Lara Senhor da Vida e da Morte: “Era a sua adaga – fora ele que matara o morto!” (Queiroz, 1999: 195). Deseducado, porém, para as astú-

13 “Roy Queimado morreu com amor” é uma conhecida cantiga de maldizer, em que Pero Garcia Burgalês satiriza o trovador que morre e renasce de amor a cada nova composição.

cias da mimese sua contemporânea, atropelado pela “política dos transportes”<sup>14</sup> do Novo Mundo, morre, num lance de dedos, não ao acaso: “morto, por baixo do balcão de pedra, todo estirado no chão, com os *dedos encravados* no canteiro de goivos, onde parecia ter longamente esgaravatado a terra, e procurado...” (Queiroz, 1999: 195-196, grifos meus), porventura, o caminho de volta à “política de fixação” na terra, na sua ilustre casa de raízes, louco, do coração enfartado de horrores.

5. Educando-se para o novo tempo, crente de “que o senhor D. Rui de Cardenas escapara miraculosamente à emboscada”,<sup>15</sup> a senhora D. Leonor, agora “herdeira de todos os bens da Casa de Lara”, está igualmente de mudança dos “crepes negros” do luto fechado para “as sedas roxas” do luto aliviado, com um olho na convenção e o outro no visitante fiel da Senhora do Pilar. Vestida para amar, “uma manhã de domingo”, vai ao encontro do cavaleiro, desta vez, atento “ao rumor das sedas finas”, e ajoelha-se ao seu lado, à luz da palidez das tochas, nela super refletidas, sob o voo livre das “andorinhas”.

E, no segundo parágrafo dos dois da quinta parte, um ponto final na história, ajoelhados estão lado a lado, “casados pelo bispo de Segóvia, D. Martinho”. Neste breve parágrafo, considerados a extensão e o ultrarromantismo do primeiro, em que se data e localiza a união do casal no reino católico de Isabel e Fernando de Castela, operadores em nome de Deus de “grandes feitos sobre a terra [a expulsão dos Muçulmanos] e sobre o mar”, a expedição de Colombo,

14 Política de fixação e política do transporte são termos de António Sérgio, empregados na sua extraordinária interpretação do dilema português entre a vivência na terra e a experiência no mar (Sérgio, 1978: 27-30).

15 Todas as citações da quinta parte estão em Queiroz, 1999: 196.

a colonização e a escravidão na América, por exemplo, causa impressão o proclama de um casamento feliz em permanente prazo de extinção, já quase “defunto”, na História. Políticas de mar e terra, Portugal, Espanha, Inglaterra, o Mundo! Em termos queirosianos críticos, “tenção” entre o passado e o futuro. Presente nas palavras de Ian McEwan:

El final como Dios manda es la fusión de los destinos más que de los cuerpos. El clímax llega con el sonido de las campanas de la iglesia. El deseo encuentra su resolución respetable en la cohesión social y el matrimonio. (...) Esta narrativa ha gozado de escaso crédito en la literatura seria. La dura lección de la realidad mostraba que las campanas de boda no eran más que el comienzo de la historia. El adulterio era un villano irresistible. El aburrimiento era otro. Y lo mismo pasaba con las restricciones a la libertad de las mujeres y el peso amargo de la dominación masculina. (...) Durante 300 años, uno de los proyectos de la novela literaria fue investigar e, implícitamente, reconsiderar cómo podía ser una relación amorosa. (McEwan, 2019)

#### REFERÊNCIAS

- ARENDRT, Hannah (1993). *A Dignidade da Política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- BOCAGE (2008). *Obra Completa. Sonetos*. Volume I. Ed. Daniel Pires. Porto: Caixotim.
- CAMÕES, L. V. de (1978). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- MATOS, A. Campos (org. e coord.) (2015). *Dicionário de Eça de Queiroz*. 3.<sup>a</sup> ed. ilustrada, revista e ampliada. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- MC EWAN, Ian (2019). “La literatura del deseo”. *Babelia, El País*. Disponível em [https://elpais.com/cultura/2019/08/08/babelia/1565281328\\_525926.html](https://elpais.com/cultura/2019/08/08/babelia/1565281328_525926.html) (consultado em 4/10/2019).

- PIWNIK, Marie-Hélène (2009). “Introdução”, in Eça de Queirós, *Contos I*. Edição Crítica de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- QUEIROZ, Eça de (1999). “O Defunto”, in *Contos*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- ROCHA, Andrée Crabbé (1979). *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- SENA, Jorge de (1978). *Poesia II*. Lisboa: Moraes.
- SÉRGIO, António (1978). *Breve Interpretação da História de Portugal*. 8.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Sá da Costa.

PARTE IV

**ESTUDOS DE PERSONAGEM**

(Página deixada propositadamente em branco)

# PERSONAGENS NO JORNALISMO DIGITAL PORTUGUÊS: UM ESTUDO DE CASO

CHARACTERS IN PORTUGUESE DIGITAL JOURNALISM:  
A CASE STUDY

*Inês Fonseca Marques*<sup>1</sup>

Universidade de Coimbra

## RESUMO

Este artigo resulta do estudo de caso levado a cabo na dissertação *A Construção da Personagem nas Narrativas do Jornalismo Digital* (Marques, 2016), cujo grande objetivo foi explicitar os mecanismos de figuração de personagens em narrativas jornalísticas digitais, bem como perceber o funcionamento da narrativa jornalística no mundo digital e o potencial desse ambiente para o processo de figuração de personagens.

Num primeiro momento, apresenta-se um breve enquadramento teórico sobre personagem jornalística para, de seguida, se apresentarem os resultados da análise empírica a três séries de reportagens construídas por três órgãos de comunicação social portugueses – o *Público*, o *Expresso* e a *Rádio Renascença*. Através dessa análise, concluiu-se que, essencialmente, o jornalismo constrói quatro tipos de personagem, que desempenham diferentes funções: humanização, autoridade, caracterização de personagem e caracterização de realidade. Assim, é objetivo principal deste artigo identificar as características de cada tipo de personagem.

<sup>1</sup> Investigadora financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/1148 43/2016).

*Palavras-chave:* personagem jornalística, reportagem, jornalismo digital

#### ABSTRACT

This article is the result of the case study carried out as part of the master thesis *The Construction of the Character in Portuguese Digital Journalistic Narratives* (Marques, 2016), whose main objective was to explore the mechanisms of figuration of literary characters in digital journalistic narratives, as well as to understand how journalistic narratives function in a digital environment and the impact of this environment on the characters' figuration process.

First, we present a brief theoretical framework about journalistic characters, before presenting the results of the empirical analysis applied to a series of reports from three Portuguese *media* outlets – *Público*, *Expresso* and *Rádio Renascença*. This analysis shows that, essentially, there are four types of journalistic characters, which perform different functions, i.e. humanization, authority, characterization of the journalistic characters and characterization of reality. Thus, the main objective of this study is to identify the characteristics of each character type.

*Keywords:* journalistic character, reports, digital journalism

#### PREÂMBULO

Este texto apresenta os resultados da dissertação de mestrado *A construção da personagem nas narrativas do jornalismo digital*, defendida na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2016, perante um júri cujo arguente foi o Professor Carlos Reis. Gerou-se, nessa ocasião, uma profícua discussão sobre a narrativa jornalística e a construção da personagem nesse tipo de narrativa. Porém, a influência do Professor Carlos Reis neste trabalho, em particular, e na minha investigação, em geral, tem sido absolutamente decisiva,

por um lado, através da sua vasta obra, basilar para quem quer fazer investigação no âmbito dos Estudos Narrativos e, por outro, através do grupo de investigação “Figuras da Ficção”, por si coordenado, e onde muito tenho aprendido desde que, em 2014, o Professor Carlos Reis me deu o prazer de o poder integrar.

### 1. CONTEXTUALIZAÇÃO: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM JORNALÍSTICA

Tendo por base as teorias construtivistas do jornalismo, segundo as quais é através dos usos da linguagem que acedemos ao conhecimento sobre o mundo, podendo falar de situações que não presenciámos ou de pessoas que não conhecemos (Berger e Luckmann, 2003) e visto que, ao consultarem-se várias definições de personagem (Jannidis, 2009: 14; Margolin, 2007 e 2008: 66; Reis e Lopes, 1990: 306), se conclui que a personagem é um agente do mundo diegético textualmente criado, sendo ela também uma criação textual, que se transforma numa entidade mental criada pelo leitor, e é em torno dela que gira a ação, consideramos que se pode falar das figuras que povoam os textos jornalísticos como personagens. Contudo, esta não é uma ideia consensual entre os estudiosos, o que se poderá justificar pela natureza factual das narrativas jornalísticas, em contraste com as narrativas ficcionais a que a teoria remete quando fala de personagens. Porém, há que considerar que tanto os textos factuais como os ficcionais “convidam o leitor a imaginar um mundo, e a imaginá-lo como uma realidade física, autónoma, equipada com objetos palpáveis e habitada por indivíduos de carne e osso” (Ryan, 2001: 92): afinal, o nosso conhecimento do real é, na maioria dos casos, mediado por narrativas, nomeadamente pelas do jornalismo. É, portanto, através dessas narrativas que acedemos ao conhecimento sobre as personagens: “ao contrário das pessoas que existem no mundo real, que são completas, só podemos falar significativamente sobre aqueles aspe-

tos da personagem que foram descritos no texto ou que nele estão implícitos” (Jannidis, 2009: 17). Em suma, da mesma forma que “posso falar de inumeráveis assuntos que não estão de modo algum presentes na situação face a face, inclusive assuntos dos quais nunca tive, nem terei, experiência direta” (Berger e Luckmann, 2003: 57), pode caracterizar-se pessoas com quem nunca se esteve, de acordo com aquilo que sobre elas foi dito na comunicação social. Todavia, essas pessoas terão, com certeza, mais atributos do que aqueles que são dados a conhecer ao público, tornando-se, por isso, na mente do leitor, personagens.

Ao fazer um estado da arte sobre personagem jornalística, conclui-se que, excluindo autores que falam de personagens mediáticas para definir figuras envolvidas por tal aura mítica que quase parecem ficção, como apresentadores ou figuras desportivas (Cohen, 2001: 250), poucos são os estudiosos que teorizam a existência de personagens no jornalismo. Em Portugal, talvez tenha sido Mário Mesquita (2004: 124; 132) o primeiro a reconhecer que “a criação de personagens é uma atividade estruturante das práticas e do discurso jornalístico”, e que “a ‘pessoa real’ é sempre ontologicamente irreduzível às narrativas que se possam contar a seu respeito”. Além disso, o autor identifica, para estas personagens, três funções: i) a identificação dos subgéneros da narrativa, ii) a organização textual e iii) o “lugar de investimento do autor e do leitor no plano psíquico, ideológico e axiológico” (Mesquita, 2004: 131). Mais recentemente, também Ana Teresa Peixinho tem desenvolvido estudos neste domínio, assinalando que, devido aos mecanismos de “construção e composição” operados pelo jornalista, que “capta apenas alguns traços que permitam identificá-la de modo célere e eficaz”, as personagens jornalísticas acabam por ser, quase sempre, “personagens planas que se [submetem] a uma economia narrativa e [são] de fácil leitura” (Peixinho, 2014: 332).

A seleção é, portanto, um procedimento inevitável na construção de narrativas jornalísticas e, conseqüentemente, das suas personagens. Contudo, estando-se perante narrativas do real, aquela não poderá ser aleatória: terá, primordialmente, de obedecer ao conjunto de regras deontológicas a que os jornalistas estão sujeitos. Além disso, segundo Anne Dunn (2005: 140-142), os textos jornalísticos convocam vários códigos que lhes permitem oferecer à audiência a aparência do real e a associação a valores como a verdade, a seriedade, a autoridade e a proximidade, sendo que as narrativas jornalísticas resultam do cruzamento entre os códigos específicos do meio em que são construídas, a estrutura narrativa, os valores-notícia e os critérios de noticiabilidade (estes dois últimos essenciais para o processo de seleção dos aspetos do real que merecem tratamento jornalístico). Porém, esta seleção é também condicionada pelo contexto socioeconómico do órgão de comunicação social.

Deste modo, sendo produto de uma construção discursiva, a personagem jornalística almeja criar da pessoa real um retrato, salientando apenas os traços que servem os objetivos do jornalista, ao criar determinada notícia ou reportagem. Assim, grande parte das personagens no jornalismo “funcionam como personagens-tipo, no sentido em que dão corpo a histórias modelares, típicas de uma faixa da população [...]. São criadas para veicular determinada ideia e ilustrar um determinado tema” (Peixinho, 2014: 339-340). Além disso, elas são, não raro, construídas mediante um protótipo (Hogan, 2010: 141-143), isto é, na maioria das peças sobre um mesmo tema, vamos encontrar o mesmo tipo de personagens.

Por fim, tendo em conta o alargamento que os Estudos Narrativos conheceram nos últimos anos, contemplando agora “as narrativas mediáticas e as linguagens digitais” (Reis, 2015: 16) e olhando para um estudo em que Marc Lits aborda as problemáticas da narrativa face às potencialidades da *web* para o jornalismo, dir-se-á que este é

também um aspeto importante para o estudo da personagem jornalística. Isto porque esta entidade poderá beneficiar ao ser construída digitalmente, pois “o narrativo ‘escrito’ vai coexistir com sequências, integrando a banda desenhada, a imagem, jogos gráficos diversos” (Lits, 2015: 24), ou seja, a *web* representa o “sonho da linguagem total” (Ryan, 2001: 215).

## 2. ESTUDO DE CASO

### 2.1. CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS* E METODOLOGIA

Para a decodificação dos mecanismos de figuração da personagem jornalística em ambiente digital, foi construído um modelo de análise que foi aplicado a um *corpus* constituído por três séries de reportagens digitais de três órgãos de comunicação social portugueses: *Público*, *Expresso* e *Rádio Renascença (RR)*. Assim, são objeto de análise 47 reportagens: 12 do *Público* (“12 ideias para Portugal”,<sup>2</sup> 2015), 30 do *Expresso* (“Nós, portugueses: retrato de um país que vai a eleições”,<sup>3</sup> 2015) e 5 da *Rádio Renascença* (“Os anos da Troika”,<sup>4</sup> 2014). Contudo, para efeitos de contabilização e análise, serão consideradas 61 reportagens, já que 3 das 5 reportagens da *RR* são subdivididas em vários capítulos, considerando-se cada um deles funciona como uma reportagem independente:<sup>5</sup> o tema é comum, mas a ação e as personagens são independentes.

2 Disponível em <https://acervo.publico.pt/12-ideias-para-portugal> [última consulta em novembro de 2019].

3 Disponível em <https://expresso.pt/legislativas2015/2015-09-10-Nos-portugueses-retratos-de-um-pais-que-vai-a-eleicoes> [última consulta em fevereiro de 2020].

4 Disponível em <http://rr.sapo.pt/os-anos-da-troika/> [última consulta em novembro de 2019].

5 A série “Os anos da Troika” é constituída pelas reportagens “A Grande Debandada” (8 capítulos), “Na teia de um resgate” (6 capítulos), “Um passo atrás” (4 capítulos), “A crise no limite” (6 capítulos) e “Uma viagem no tempo” (8 capítulos). No primeiro e no penúltimo casos,

A delimitação do *corpus* obedece aos seguintes critérios: i) genológico – todas as peças em análise são reportagens; ii) formal – as peças dos três órgãos têm em comum o facto de se apresentarem como séries de reportagens construídas em ambiente digital; iii) temático – as três séries abordam o mesmo tema: a crise do país, no período pós-*troika*.

Tendo em conta a multidisciplinaridade subjacente aos Estudos Narrativos e à própria análise da personagem, o modelo de análise construído cruza a análise dos *media* – análise do discurso e análise de conteúdo – com os modelos de análise de personagens de Ofélia Paiva Monteiro (“Parâmetros para a avaliação da personagem”) e de Jens Eder (“Relógio das Personagens”). Para se alcançar o sentido global da narrativa jornalística e se avaliarem as estratégias de figuração adotadas pelo autor, são analisadas todas as personagens de cada narrativa jornalística.<sup>6</sup>

Assim sendo, além da identificação da peça jornalística (órgão de comunicação social, título, secção do jornal/*site* e tema da peça), o modelo de análise contempla variáveis para análise da personagem<sup>7</sup>

embora as reportagens se subdividam em vários capítulos, a ação e as personagens são comuns a todos, pelo que estas reportagens são contabilizadas, cada uma, como uma só. Contudo, nos outros três casos, cada capítulo funciona como uma narrativa independente, visto que a ação e as personagens variam de capítulo para capítulo. Assim, para efeitos de contabilização, as reportagens da *Rádio Renascença* subdividem-se do seguinte modo: “Os anos da Troika” = 1; “Na teia de um resgate” = 6; “Um passo atrás” = 4; “A crise no limite” = 1; “Uma viagem no tempo” = 7. Assim, às 12 reportagens do Público e às 30 do Expresso somam-se 19 reportagens da *RR*.

6 Tendo sido analisada cada uma das personagens figuradas nestas reportagens, o *corpus* é constituído por 488 personagens, distribuídas da seguinte forma: 250 no Público, 107 no Expresso e 131 na *RR*.

7 Relativamente à análise das personagens jornalísticas construídas em cada uma das peças que constituem o *corpus*, o modelo contempla 12 variáveis: i) identificação da personagem; ii) relevo (personagem principal, secundária ou figurante); iii) tipologia de personagem

e dos aspetos formais da narrativa.<sup>8</sup> Além disso, existe ainda uma variável para identificação da categoria da narrativa mais relevante de cada reportagem.

## 2.2. RESULTADOS: A FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM NAS NARRATIVAS JORNALÍSTICAS

A primeira grande conclusão que se retira da análise empreendida é a importância da categoria narrativa personagem nas narrativas jornalísticas, ou seja, em narrativas não ficcionais e não literárias. Neste *corpus*, encontramos 488 personagens, sendo esta a categoria principal em 69%, o que, por si só, é significativo.

(individual ou coletiva); iv) composição (identificar se se trata de uma personagem-tipo ou não e, em caso afirmativo, identificar o que tipifica); v) tipo de discurso (direto; indireto ou ausente); vi) número de citações e/ou vivos (contabilização do número de ocorrências em que a personagem 'fala'); vii) caracterização (direta, indireta ou mista); viii) função da personagem na peça (humanização, autoridade, caracterização de realidade ou caracterização de personagem); ix) lexicalização (levantamento dos nomes, adjetivos e advérbios usados, pelo jornalista, na caracterização da personagem); x) categorização (tipos de características que, através da lexicalização, são atribuídas à personagem); xi) transitividade (levantamento dos verbos usados, pelo jornalista, na caracterização da personagem e posterior análise dos processos de transitividade presentes); xii) modalidade (avaliação do discurso da personagem e sua caracterização em modalidade epistémica, apreciativa ou deôntica) (Halliday, 2004: 618); xiii) tema (identificação dos temas presentes no discurso das personagens).

8 Variáveis para análise dos aspetos formais: 1) suporte principal da reportagem (texto, vídeo ou imagem); 2) uso de texto para a figuração; 3) uso de vídeo para a figuração; 4) uso de fotografia para a figuração; 5) uso de som para a figuração; 6) tipos de fotografia/vídeo usados para a figuração; 7) número de parágrafos de texto; 8) função do texto; 9) existência de vídeo na reportagem; 10) número de *clips* de vídeo; 11) duração total do vídeo; 12) tipo de vídeo; 13) função do vídeo; 14) existência de som na reportagem (existência ou não de *clips* de som na peça); 15) número de *clips* de som; 16) duração total do som; 17) tipo de som; 18) função do som; 19) existência de imagens na reportagem; 20) número de imagens; 21) tipo de imagem; 22) existência de infografia na reportagem; 23) tipo de infografia; 24) recurso a *links* na reportagem; 25) número de *links* internos (hiperligações para dentro do próprio *site*); 26) número de *links* externos (de hiperligações fora do *site*).

Em termos de tipologia das personagens, verifica-se um claro domínio de personagens individuais – embora, não raro, aconteça que, quando uma personagem coletiva (uma classe) é figurada, haja uma ou mais personagens individuais que a representem – e de personagens-tipo. Como em qualquer narrativa, as personagens podem ser distinguidas pelo seu relevo na ação: i) principais, quando a sua história é muito valorizada na reportagem e o seu discurso é significativo; ii) secundárias, aquelas a quem, normalmente, é dada voz, embora a sua história sirva apenas para reforçar alguma ideia ou, nalguns casos exercer autoridade (ou seja, consideram-se personagens secundárias aquelas cuja ação não é tão relevante como a das personagens principais); e, por fim, iii) figurantes, isto é, personagens que são referidas, mas cuja voz é inexistente ou residual, servindo apenas para ajudar à caracterização de uma realidade ou de outra personagem.

Tal como preconizam as mais variadas definições, todos os habitantes de um mundo diegético desempenham um papel na ação. Correspondendo, no “Relógio das Personagens” de Eder, à intenção de criação, conclui-se que, nas narrativas jornalísticas, estas podem desempenhar quatro funções: i) humanização: a personagem tem uma história consistente que lhe serve para dar rosto/exemplificar a situação de que se está a falar na peça jornalística; ii) autoridade: a personagem surge na condição de fornecer argumentos de autoridade; iii) caracterização de personagem: a personagem é apenas mencionada para auxiliar à caracterização de uma outra; iv) caracterização de realidade: a personagem surge para demonstrar uma determinada realidade, mas não tem a substância suficiente para se considerar que humaniza essa mesma situação. Com base no *corpus* analisado, conclui-se que predominam as personagens com função de humanização, sendo também significativas as personagens cuja função é dar autoridade ao relato. Além disso, e porque, contrariamente ao que acontece nas narrativas ficcionais, o jornalista tem de obede-

cer a regras éticas e deontológicas, as personagens que auxiliam a caracterização têm um papel relevante, já que se enquadram naquilo a que José Rebelo (2000: 106-107) chama de “histórias paralelas”: através da caracterização de personagens colaterais, com ligações à personagem principal, o leitor retira conclusões para caracterizar essa mesma personagem. Desta forma, o narrador-jornalista pode poupar-se a juízos de valor: o jornalista poderá deixá-los implícitos, ao construir personagens que convergem para a caracterização de outras, cabendo ao leitor retirar as suas próprias conclusões.

Antes de se passar à explicitação da forma de figuração de cada tipo de personagens, importa salientar que as variáveis suprarreferidas – relevo e função – são vetores basilares na análise, pois é ao relacioná-las com outras variáveis que se decodificam as diferenças, em termos de figuração, dos vários tipos de personagens no jornalismo.

O primeiro tipo de personagens, as personagens com função de humanização, é o que melhor concretiza aquilo a que Ofélia Paiva Monteiro chama de “substancialidade humana”,<sup>9</sup> já que estas, normalmente, são as personagens principais e, portanto, as mais complexas em termos de categorização, ação e discurso: nelas predomina o discurso direto, são caracterizadas de forma plural e o jornalista privilegia, no seu discurso, as suas ações, os seus atributos e o que pensam e dizem (ou seja, os tipos de transitividade predominantes são os materiais, os existenciais, os mentais e os verbais, respetivamente). Estas falam, principalmente, da sua própria vida, de experiências por si vivenciadas e do seu trabalho. São ainda aquelas cuja figura-

9 A “substancialidade humana” decorre da quantidade e diversidade dos elementos figurativos, o que nos leva a crer que, quanto mais completa for a construção da personagem, maior capacidade de individuação ela terá, isto é, mais facilmente o leitor se lembrará dela e a utilizará como modelo para a sua vida.

ção mais se socorre da imagem. Assim, são estas as personagens que revelam uma maior “operatividade diegética” e as que revelam uma maior “capacidade de concretização e de exemplificação, insuflando nos textos vida” (Peixinho, 2014: 338).

As personagens ao serviço de argumentos de autoridade são, principalmente, personagens secundárias a quem, quase sempre, é atribuído discurso. Nelas, é mais valorizado o que dizem e pensam (processos de transitividade verbal e mental), sendo estas as personagens que mais fazem uso da modalidade deôntica, ou seja, estas personagens procuram, com o seu discurso, agir sobre quem ou o que falam. O seu discurso centra-se, principalmente, em temas de política, sociedade, demografia e economia, ou seja, temas comumente ligados às chamadas *hard news*.<sup>10</sup> Além disso, estas são as personagens em que a construção mediante um protótipo mais se aplica: se, na totalidade do *corpus*, predomina a caracterização através de elementos demográficos, familiares e sociais, este tipo de personagens é categorizado apenas com dois traços, que, normalmente, são elementos de identificação demográfica e profissionais (embora estas personagens também possam ter a si associados traços sociais e psicológicos).

Por fim, as personagens com função de caracterização, subdivididas em dois tipos – caracterização de personagem e caracterização de realidade – são, principalmente, figurantes e, tal como é característico de personagens com este relevo, predomina a ausência de discurso, sendo aquelas em que menos se investe, em termos de categorização e transitividade. Nelas, o mais valorizado são as ações secundárias e os seus atributos (processos de transitividade materiais e relacionais),

10 “As *hard news* [notícias duras] são definidas por Anne Dunn (2005: 143), como aquelas que “reportam à política, à economia, às ações do poder e aos negócios internacionais – por outras palavras, aos aspetos da vida pública da nação que se considera terem uma influência considerável na vida dos cidadãos”.

ou seja, a sua ação é muito menos complexa do que a das personagens principais: tal como os Estudos Narrativos teorizam, enquanto figurantes, estas personagens revelam-se “um elemento importante para ilustrar uma atmosfera, uma profissão, um posicionamento cultural, uma mentalidade, etc.” (Reis, 2018: 169). As personagens que desempenham a função de caracterização contribuem, assim, para a concretização de um efeito de real (Barthes, 1968), necessário à credibilização das narrativas jornalísticas.

Esta demarcação das funções das personagens na narrativa reflete o seu processo de construção, de acordo com a mensagem que o seu criador, neste caso o jornalista, deseja transmitir à audiência, confirmando a determinação insuficiente das personagens de que fala Eco (2012: 64). É, portanto, através do estudo da caracterização, da lexicalização e, conseqüentemente, da categorização, que é possível concluir acerca do processo seletivo a que as personagens jornalísticas são sujeitas, isto é, usando a terminologia de Eder, da “personagem como ser representado”. Conclui-se, em primeiro lugar, que predomina o processo de caracterização mista, em que o leitor constrói a sua imagem mental através do que é dito pelo narrador-jornalista e de inferências que retira do discurso e da ação da ou das personagens.

Além disso, confirma-se que a personagem jornalística é, normalmente, uma construção simplificada e superficial, já que, como afirma Mário Mesquita (2004: 135), o jornalista seleciona as características da pessoa real que melhor servem os objetivos da narrativa, construindo, assim, uma personagem que garanta a eficácia da narrativa jornalística, por natureza uma narrativa económica, funcional e simplificada. Comparando as personagens criadas na totalidade das reportagens analisadas, deteta-se a presença de determinados padrões para a construção de personagens, comprovando, assim, que as personagens jornalísticas são figuradas mediante protótipos. Desde logo, através da lexicalização, conclui-se que às personagens jornalísticas do *cor-*

*pus* em apreço podem ser atribuídos sete tipos de características, cuja combinação varia de órgão para órgão: i) identificação demográfica: características como o nome, a idade ou a naturalidade da personagem, ou seja, que a identifiquem em termos demográficos; ii) físicas: a personagem é identificada por atributos ligados à sua fisionomia; iii) familiares: identificação da personagem através de relações familiares; iv) profissionais: a personagem é caracterizada em termos da sua vida profissional; v) sociais: são referidos aspetos da vida em sociedade da personagem; vi) psicológicas: referência à vida mental da personagem; vii) ideológicas: são mencionadas convicções ideológicas da personagem. Em termos de combinação de características para caracterizar uma mesma personagem, deteta-se a predominância da combinação de dois tipos de características. Também nos temas do discurso das personagens os protótipos se manifestam, já que, da seleção que o jornalista faz das partes do discurso da personagem que vai citar, resulta a possibilidade de se falar de seis grandes temas: vida/experiência pessoal, trabalho, política, sociedade, demografia e economia. Assim, a simplificação manifesta-se na combinação destes elementos para a figuração das personagens: embora os temas e características possíveis sejam abrangentes, eles quase nunca se combinam na totalidade, entre si, numa só personagem. Analisando a relação da função das personagens com o seu discurso, conclui-se que este é, de facto, um fator influente: os temas vida/experiência pessoal e trabalho são maioritariamente abordados pelas personagens com função de humanização, enquanto política, sociedade, demografia e economia são temas que prevalecem no discurso das personagens com função de autoridade.

Tal como a personagem ficcional, a personagem jornalística pode influenciar “os sentimentos, humores e emoções da audiência num nível considerável” (Eder, Jannidis e Schneider, 2010: 15), podendo ainda funcionar como símbolo de uma determinada realidade. Desta

forma, reitera-se aqui a ideia de que muitas das personagens jornalísticas “funcionam como personagens-tipo, no sentido em que dão corpo a histórias modelares, típicas de uma faixa da população” (Peixinho, 2014: 339-340), o que não significa que, por isso, tenham poucos traços de caracterização e não apresentem evolução na história (Eco, 2015: 188-190). No *corpus* analisado, a maior parte das personagens são, realmente, personagens-tipo, podendo representar classes socioculturais, geracionais, políticas, profissionais e regionais.<sup>11</sup>

Visto que um dos objetivos da análise empírica que empreendemos consistia em perceber o funcionamento da narrativa jornalística no mundo digital, vejamos agora que especificidades formais apresentam as personagens construídas neste meio.

Ao contrário do que se verifica nos meios jornalísticos tradicionais, que apresentam especificidades próprias e, conseqüentemente, limitações em termos formais, e embora na *internet* todas as linguagens possam ser mobilizadas para a construção de narrativas e, conseqüentemente, para a figuração da personagem, representando a *web* a concretização do “sonho da linguagem total” (Ryan, 2001: 215), a nossa análise confirma o que Canavilhas já tinha estudado, em 2006 e 2014: o texto verbal continua a ser o modo semiótico mais utilizado, o que se justifica, segundo Salaverría (2014: 33), por este poder oferecer “o conteúdo mais racional e interpretativo”, funcionando como a “coluna vertebral que sustenta e estrutura as peças informativas multimédia”. Importa, aqui, salientar que foram detetadas 6 formas diferentes de se construírem personagens na *web*: i) apenas texto (55%); ii) texto e vídeo (23%); iii) texto e fotografia

11 Refira-se, a título de exemplo, alguns tipos que encontramos no *corpus*: habitantes do interior, jovens desempregados, emigrantes, famílias afetadas pela crise, empresários, comerciantes, eleitores, pensionistas, etc.

(15%); iv) texto, vídeo e fotografia (6%); v) apenas vídeo (0,5%); vi) texto e som (0,5%).

Assim, ao analisar os suportes expressivos utilizados para a construção de personagens jornalísticas, verifica-se que, em 99% dos casos, se recorre ao texto verbal. Ainda assim, a imagem é também bastante valorizada, embora não seja usada para a figuração de grande parte das personagens, sendo de notar que o seu relevo e a sua função na narrativa influenciam o uso ou não de imagem: 55% dos casos em que a fotografia é usada para a figuração é em personagens principais e a maior parte das vezes em que não é usada é em personagens secundárias (38%) ou figurantes (31%); quanto à função, verifica-se que o recurso à fotografia está associado maioritariamente a personagens com função de humanização (67%). Já o vídeo, embora não seja suporte principal na maioria das reportagens, é já bastante utilizado nas narrativas, apesar de a maior parte das personagens também não conter esta linguagem na sua composição formal. Por fim, o som é o código menos significativo: além de ser usado apenas numa reportagem, o jornalista sente necessidade de justificar essa utilização.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Confrontando o enquadramento teórico, baseado sobretudo em definições e estudos da personagem ficcional, com o estudo de caso levado a cabo, propõe-se definir a personagem jornalística como qualquer figura – individual ou coletiva – constante de uma narrativa jornalística, ao serviço de objetivos informativos e comunicacionais, construída de acordo com uma seleção de características de uma pessoa com existência empírica. Essa seleção decorre de critérios deontológicos, estilísticos e discursivos, característicos da comunicação jornalística, nomeadamente: a necessidade de proporcionar à audiência uma compreensão fácil da informação, a linha editorial do órgão de comunicação, a relação com as fontes e os acordos que se faz com

elas, o tempo de que o jornalista dispõe para a construção da peça e o espaço que tem disponível para a publicar. Dessa seleção, resultará: i) uma construção discursiva marcadamente simplificada, redutora, funcionalista e simbólica; ii) e uma imagem mental, construída pelo leitor, com base naquilo que os *media* de informação dizem sobre as suas figuras, nascendo, dessa forma, a personagem. Esta entidade funciona, portanto, como representante de determinada realidade.

Esta definição baseia-se na conclusão de que também no jornalismo “a personagem constitui um componente fundamental da narrativa”, tal como Carlos Reis (2018: 389) afirma na definição de personagem do *Dicionário de Estudos Narrativos*. Contudo, se a narrativa jornalística cumpre objetivos específicos e tem um dever de referencialidade, isto é, de respeito pelo real, a seleção de características da pessoa que serve de modelo à construção da personagem não pode ser feita de forma aleatória nem estar completamente dependente da subjetividade do seu criador, tal como acontece na ficção.

Deste modo, se se encontram na figuração da personagem jornalística aspetos que se assemelham com a das personagens ficcionais – desde logo, a importância do relevo, da caracterização e do discurso – aquilo em que elas mais diferem é, efetivamente, a questão da função na ação, o que justifica que se tenha procurado, na apresentação dos resultados, delimitar as diferenças entre os vários tipos de personagens, de modo a tentar explicar os mecanismos de figuração de personagens no jornalismo.

Dado que todo o *corpus* é constituído por narrativas construídas em meio digital, se, por um lado, se conclui que os órgãos de comunicação estudados já valorizam o modo narrativo e, de certa forma, a personagem, por outro ainda se verifica uma subvalorização, nalguns casos, das potencialidades que o ambiente digital oferece. Assim, pensa-se que o processo de figuração da personagem jor-

nalística pode beneficiar dessas potencialidades, ultrapassando algumas limitações das personagens dos formatos tradicionais, como, por exemplo, o uso do vídeo ou, pelo menos, do som, para dar diretamente voz à personagem, no lugar da citação em texto. Assim, e porque as personagens são, segundo Carlos Reis (2015: 121-122), entidades de feição antropomórfica, o facto de se mostrar a personagem pode constituir uma estratégia de humanização do relato jornalístico e, por conseguinte, uma estratégia de veridicção. Ou seja, a utilização eficaz das potencialidades do ambiente digital pode constituir-se como um modo de ultrapassar a simplificação e superficialidade que caracterizam a personagem nas narrativas jornalísticas clássicas.

#### REFERÊNCIAS

- BERGER, Peter L. e Thomas LUCKMANN (2003). *A construção social da realidade*. 23.<sup>a</sup> Edição. Petrópolis: Editora Vozes.
- CANAVILHAS, João (2006a). “Webjornalismo: da pirâmide invertida à pirâmide deitada”. Covilhã: Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, Universidade da Beira Interior, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/canavilhas-joao-webjornalismo-piramide-invertida.pdf> (consultado 11/2019).
- CANAVILHAS, João (2014). “A reportagem paralaxe como marca de diferenciação da web”, in Paula Raqueijo Rey e Carmen (eds.), *Contenidos innovadores en la Universidad Actual*. Columbus: McGraw-Hill Education, disponível em [https://www.academia.edu/14179648/A\\_reportagem\\_paralaxe\\_como\\_marca\\_de\\_diferencia%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_Web](https://www.academia.edu/14179648/A_reportagem_paralaxe_como_marca_de_diferencia%C3%A7%C3%A3o_da_Web) (consultado 11/2019).
- DUNN, Anne (2005). “Television news as narrative”, in Helen Fulton *et al.* (eds.), *Narrative and Media*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press. 140-152.

- Eco, Umberto (2012). “Algumas afirmações sobre personagens ficcionais”. *Confissões de um jovem escritor. Conferências Richard Ellmann sobre Literatura Moderna*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Eco, Umberto (2015). “Os personagens”. *Apocalípticos e Integrados*. Lisboa: Relógio D’Água Editores.
- EDER, Jens (2014). “Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique”. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, n.º 4: 69-98.
- EDER, Jens; Fotis JANNIDIS; Ralf SCHNEIDER (2010). “Characters in Fictional Worlds. An Introduction”, in Jens Edder; Fotis Jannidis e Ralf Schneider (eds.), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin; New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. 5-46.
- HALLIDAY, Michael A. K. (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. 3.<sup>a</sup> ed. Grã-Bretanha: Hodder Headline Group.
- HOGAN, Patrick Colm (2010). “Characters and their plots”, in Jens Edder; Fotis Jannidis e Ralf Schneider (eds.), *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin; New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. 134-156.
- JANNIDIS, Fotis (2009). “Character”, in Fotis Jannidis; Matiaz Martinez; John Pier; Wolf Schmid (eds.), *Handbook of Narratology*. Berlin; New York: Walter de Gruyter. 30-46.
- LITS, Marc (2015). “As investigações sobre a narrativa mediática e o futuro da imprensa”. *Mediapolis: revista de comunicação, jornalismo e espaço público*, n.º 1. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 15-29. Disponível em [https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/investiga%C3%A7%C3%B5es\\_sobre\\_narrativa\\_medi%C3%A1tica\\_e\\_o\\_futuro\\_da\\_imprensa](https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/investiga%C3%A7%C3%B5es_sobre_narrativa_medi%C3%A1tica_e_o_futuro_da_imprensa) (consultado em 11/2019)
- MARGOLIN, Uri (2007). “Character”, in David Herman (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge; New York; Melbourne; Madrid; Cape Town; Singapore; São Paulo: Cambridge University Press. 66-79.

- MARGOLIN, Uri (2008). “Character”, in David Herman; M. Jahn; Marie-Laure Ryan (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Londres e Nova Iorque: Routledge. 52-57.
- MARQUES, Inês Fonseca (2016). *A Construção da Personagem nas Narrativas do Jornalismo Digital*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/31489> (consultado em 11/2019).
- MESQUITA, Mário (2004). “A personagem jornalística – da Narratologia à Deontologia”, in *O quarto equívoco – o poder dos media na sociedade contemporânea*. 2ª Edição. Coimbra: Edições Minerva. 123-144.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (2015). “Parâmetros para a avaliação da personagem”, disponível em <https://figurasdaficcao.wordpress.com/2015/01/23/parametros-para-a-avaliacao-da-personagem/> (consultado em 11/2019).
- PEIXINHO, Ana Teresa (2014). “Procedimentos retórico-narrativos para a construção de personagens jornalísticas – o caso do jornal *Expresso* durante o verão de 2013”. *Revista de Estudos Literários*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, n.º 4: 323-348.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES (1992). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro. Estudos sobre a Personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- RYAN, Marie-Laure (2001). *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- SALAVERRÍA, Ramón (2014). “Multimedialidade: Informar para cinco sentidos”, in João Canavilhas (org.). *Webjornalismo: 7 caraterísticas que marcam a diferença*. Covilhã: Livros LabCom. 25-52.

(Página deixada propositadamente em branco)

## SOBREVIDAS DAS PERSONAGENS DE *O PRIMO BASÍLIO* NO BRASIL

THE AFTERLIFE OF THE CHARACTERS OF  
*O PRIMO BASÍLIO* IN BRAZIL

*Maria Aparecida Ribeiro*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

### RESUMO

O artigo tem como objetivo analisar as diferentes transcodificações do romance *O Primo Basílio* feitas no Brasil e verificar que perfis foram traçados nas sobrevidas de suas personagens.

*Palavras-chave:* *O Primo Basílio*, transcodificação, adaptação, sobrevida, cinema, cordel, teatro, música, fotonovela

### ABSTRACT

The goal of this article is to discuss the different transcodes of the novel *O Primo Basílio* in Brazil and to examine the profiles that were created in the afterlife of the novel's characters.

*Keywords:* *O Primo Basílio*, transcoding, adaptation, afterlife, movies, theater, "cordel", theater, music, photo-soap opera

1. Apesar dos problemas originados pelo conteúdo das *Farpas* e pela contrafação das mesmas, tão minuciosamente tratados por Paulo Cavalcanti, em seu *Eça de Queirós: Agitador no Brasil*, e mesmo das críticas de Machado de Assis a *O Crime do Padre Amaro* e a

*O Primo Basílio*, que levaram o escritor português à reformulação destes romances, a recepção da obra de Eça de Queirós no Brasil tem sido ampla, desde o século XIX até o XXI: além de numerosas edições de vários de seus títulos, de fazer parte de leituras recomendadas no Ensino Secundário e até exigidas em exames de vestibular à Universidade, os meios de comunicação de massa e a arte popular passaram a dialogar com ela.

Vale a pena observar essas adaptações e transcódificações, que possibilitam uma sobrevida (cf. Reis, 2017) das personagens. Para isso, serão tomadas aqui algumas daquelas que dizem respeito a *O Primo Basílio*: a da fotonovela publicada, em 1963, na revista *Cinderela*; a da composição e gravação de Marisa Monte, “Amor, I love you”, de 1999; o filme *O Primo Basílio*, de Daniel Filho (2007); *O Primo Basílio em Cordel*, da autoria de Stélio Torquato Lima; *A Casa Apodrecida*, peça de teatro cuja encenação se deveu a Leonardo Bertholini, em 2016.

Pelas próprias limitações de espaço, infelizmente terá de ser deixada de lado a minissérie da Globo, *O Primo Basílio*,<sup>1</sup> em dezesseis capítulos, escrita por Gilberto Braga e Leonor Bassères, sob a direção de Daniel Filho, levada ao ar entre 9 de agosto e 2 de setembro de 1988, e que provocou em Portugal críticas positivas e negativas.

## 2. O PRIMO BASÍLIO EM FOTONOVELA

Em julho de 1963, a revista *Cinderela*, muito popular entre leitoras da classe C, produzida pela Riográfica Editora publicava, no seu número 442, *O Primo Basílio*. Numa versão livre de Mário Miguel, com fotografia de José A. Casado e direção do argentino Rodolfo

1 Em 2001, a Globo voltaria a produzir outra minissérie a partir da obra de Eça de Queirós: *Os Maias*.

Blasco, apresentava, no elenco e na ordem a seguir, artistas de fotonovela, uns mais outros menos conhecidos: Luísa: Maria Amélia Bigutti; Basílio: Jorge Hilton; Juliana: Vera Daguer; Jorge: Cristobal Molina; Sebastião: Angel Escalante; Cristina: Alicia Sanchez; Rachel: Tonia Salamanca.

Não só os nomes dos artistas são de origem hispânica, como, no próprio enredo, é possível notar essa influência, já existente no Brasil desde a novela mexicana, levada ao ar em 1951, pela Rádio Nacional, em 351 capítulos, e depois transposta para a televisão (TV Tupi), em 1964-65 – *O Direito de Nascer*. Além disso – que talvez tenha servido de motivo à escolha de *O Primo Basílio* para a fotonovela –, o texto de Eça, como se verá adiante, já tinha sido usado pelo cinema argentino. Na fotonovela, o espaço não é Lisboa, mas, talvez, uma cidade argentina de província, pois Basílio, que ao abandonar Luísa volta para Buenos Aires, reclama do provincianismo do lugar onde vive a prima. Além disso, Juliana exige **pesos** [grifo nosso] da patroa, em troca da correspondência que roubou.

As roupas das personagens e o automóvel que aparece nas fotos situam os acontecimentos nos anos 60 do século XX.

O narrador da fotonovela começa informando que Luísa anda entediada e nervosa, pois, em quatro anos de casada, pela primeira vez, tinha ausente o marido, o engenheiro Jorge, que estava no Chile, em Antofagasta, visitando minas de cobre. Esses sentimentos vão colaborar na construção de um perfil romântico e burguês, como as palavras de Cristina Morán (veja-se, mais uma vez, um nome de origem hispânica), sua amiga, assinalam, ao dizer que tal ocorre pelo fato de Luísa viver sempre junto do marido, não se divertindo sem ele. Cristina será a versão da revista *Cinderela* para Leopoldina. Após um momento em que Cristina Morán sugere que Jorge conserva Juliana (que fora empregada da mãe dele) para vigiar Luísa, porque esta é “bela”, e se despede da amiga dizendo “Esperam-me”, registra o narrador:

Sorriu. E seus olhos brilharam em seu formoso rosto. Essas duas palavras “Esperam-me”, encerravam uma confissão. Cristina, viúva e independente, vivia à sua maneira. Luísa era a confidente dos seus romances, que chocavam a muitos, sobretudo Jorge, cuja austeridade não tolerava uma conduta equívoca. (Miguel, 1963: 53)

Diferentemente do texto de Eça, a fotonovela não chama a atenção para a educação burguesa de Luísa nem para o ambiente da rua em que mora. E, entre os amigos de Jorge e frequentadores de sua casa, só inclui Sebastião, o “pobre bom rapaz” de que fala Eça. Com isso, desaparece a crítica eciana à “beatice parva” de D. Felicidade; ao “formalismo oficial” do Conselheiro Acácio; à “literaturinha acéfala” de Ernestinho Ledesma; enfim, a crítica à burguesia da Baixa lisboeta. É verdade que Luísa é acusada por Basílio de ser conservadora e que o primo também lhe diz, diante de sua negativa em almoçar com ele sob a alegação de ser casada (mesmo acompanhada de Rachel, que logo recusa o convite por si e pela amiga), que tal coisa é um convencionalismo absurdo daquele buraco de mundo, e que ele está “acostumado com outra vida” (Miguel, 1963: 57 e 58). Luísa sente vergonha pelo fato de Basílio considerá-la “uma pobre provinciana”,<sup>2</sup> resigna-se em não almoçar com ele, mas ao ouvir que o primo iria visitá-la à noite, o narrador comenta que “uma estranha sensação apoderou-se dela. E não a queria analisar” (Miguel, 1963: 58), o que corrobora o perfil de uma personagem romântica e de cabeça no ar. Apesar de ter saudades do marido, ela cederá ao antigo namorado, pois, mais adiante, comenta o narrador: “Como um micróbio, ele havia se metido em seu sangue, em sua mente. Lembrando-se da carta, toda ela palpitou

2 Repare-se que o provincianismo criticado por Eça é aqui tomado ao pé da letra: Luísa e Jorge moram numa província (possivelmente da Argentina, como apontam os pesos que Juliana exige de Luísa em troca as cartas).

indefesa, insegura.” (Miguel, 1963: 62). Entenda-se, porém, que este ceder é apenas ir ao encontro dele, como lhe fora pedido na carta que Juliana roubaria da gaveta onde Luísa a deixara. Apesar disso, quando Basílio tenta beijá-la e diz que está louco por ela, a moça reage, dizendo-lhe que não devia fazê-lo e pede-lhe que a solte. O narrador esclarece os sentimentos de Luísa, que oscilam entre a razão e o desejo:

A voz de Basílio, acariciadora e persuasiva, sacudindo Luísa até as raízes de seu ser, arrasou-lhe a vontade. Ficou inerte em seus braços, com os olhos fechados, o coração palpitante, enquanto ele sussurrava em seus ouvidos palavras amorosas... De repente, pareceu voltar à realidade. Com força nervosa, repeliu-o. Com voz seca e fria, ordenou-lhe que a levasse de volta. (Miguel, 1963: 66)

Por várias vezes, e sempre com argumento de que era casada, ela o repelira. No entanto, quando Basílio lhe aparece em casa, de surpresa, para despedir-se dela, Luísa, atira-se em seus braços, pedindo-lhe que não parta, perguntando-lhe se não significa nada para ele. E, depois dessa cena, o narrador aproveita, mais uma vez, para falar da mulher apaixonada: “A partir daquele dia, ela lia e relia as cartas que Basílio lhe escrevia quando não se encontravam”.<sup>3</sup> Estava alheia a tudo e a todos [...]” (Miguel, 1963: 69). Reforçando ainda esse perfil, ela vai ao encontro de Basílio, mesmo com a volta de Jorge, de quem sentiu a ausência.

3 A fotonovela, porém, em sua necessidade de condensar, não abordou senão dois encontros de Basílio e Luísa, fora da casa dela: aquele em que sai de carro com Rachel e ambas se negam a almoçar com ele; e um outro a que Luísa comparece para um passeio de carro. Em nenhum momento se menciona um encontro frustrado ou mesmo outras cartas.

A imagem de Juliana, nas fotos da novela publicada em *Cinderela*, desmente as palavras do romancista: nem magra, nem de feições miúdas, nem olhos encovados, nem usando cuia de retrós; muito pelo contrário: de boa aparência e com um uniforme que mais parece uma roupa de alta costura. No entanto, sua marca de ódio aos patrões, pelas humilhações que sofreu desde o nascimento, é transposta num pensamento (o retângulo com bolinhas, já que as fotonovelas seguem os padrões das histórias em quadrinhos, isto é, da banda desenhada): quando vê Luísa partir de automóvel com Basílio e Raquel (uma amiga conservadora e moralista criada pela fotonovela) diz consigo mesma: “Outra vez o afortunado primo!... O diabo que viaja de automóvel! Mas eu não durmo” (Miguel, 1963: 57). Logo a seguir, um comentário do narrador que, aliás, nada condiz com a aparência da empregada na foto, registra: “O rancor assomou em seu rosto macilento. Odiava Luísa e era ambiciosa” (Miguel, 1963: 57).

Uma carta de Basílio vinda do Hotel Central, desperta a curiosidade da empregada, já que ela, maldosamente, quando da primeira visita do primo de Luísa, pensara: “Primo! Que descaramento! Será tão primo dela como meu...” (Miguel, 1963: 54)

Mais adiante, o ódio aos patrões surge nítido, outra vez pela voz do narrador, quando Juliana “remexe avidamente” as gavetas de Luísa e encontra as cartas que procurava: “Uma alegria selvagem, diabólica, sacudiu-lhe o corpo. Havia chegado a hora! Sempre fora pobre, miserável! Empregada desde os onze anos, sem família, sem carinho, odiava suas patroas. Odiava-as ferozmente, aparentando humildade.” (Miguel, 1963: 71). E será Sebastião mais uma vez o salvador, recuperando as cartas da mão de Juliana, que morre como no romance de Eça. Também Luísa terá o mesmo fim, pois Mário Miguel, segue igualmente nesse ponto o texto português.

### 3. NA MÚSICA

Em 1999, praticamente dez anos depois de *O Primo Basílio* ter sido transposto para telenovela pela Globo, Marisa Monte escreveu e gravou “Amor, I Love You”, com música de Carlinhos Brown, incluindo-o como único *single* de seu terceiro álbum de estúdio, *Memórias, Crônicas e Declarações de Amor*. A canção, que chegou à primeira posição no Brasil, ocupando a vice-liderança das canções mais tocadas de 2000, foi premiada no Video Music Brasil na categoria de "Melhor videoclipe de MPB", e ainda recebeu uma indicação ao Grammy, na categoria de Melhor Canção Brasileira. Além disso, na novela *Laços de Família*, foi tema de Cíntia e Pedro. No meio do canto de Marisa, ouve-se uma fala com voz masculina, a de Arnaldo Antunes, que aqui se transcreve em itálico e *bold*:

Deixa eu dizer que te amo / Deixa eu pensar em você / Isso me acalma,  
me acolhe a alma / Isso me ajuda a viver // Hoje contei pras paredes  
/ Coisas do meu coração / Passei no tempo, caminhei nas horas /  
Mais do que passo a paixão / É o espelho sem razão / Quer amor, fique  
aqui // Deixa eu dizer que te amo / Deixa eu gostar de você / Isso  
me acalma, me acolhe a alma / Isso me ajuda a viver // Hoje contei  
pras paredes / Coisas do meu coração / Passei no tempo, caminhei  
nas horas / Mais do que passo a paixão / É o espelho sem razão //  
Quer amor, fique aqui / Meu peito agora dispara / Vivo em constante  
alegria / É o amor que está aqui // Amor, I love you / Amor, I love  
you / Amor, I love you / Amor, I love you / Amor, I love you //  
Amor, I love you / Amor, I love you / Amor, I love you / **Tinha sus-  
pirado, tinha beijado o papel devotamente! / Era a primeira vez  
que lhe escreviam / Aquelas sentimentalidades / E o seu orgulho  
dilatava-se / Ao calor amoroso que saía delas / Como um corpo  
ressequido / Que se estira num banho tépido / Sentia um acrés-  
cimo de estima por si mesma / E parecia-lhe que entrava enfim**



Julião, por Fernando Gusmão; D. Felicidade, por Aura Abranches; Leopoldina, por Maria Domingas; Castro, por Costa Ferreira; o Paula, por Luís de Campos. E ainda há a voz da cantora lírica brasileira, Maria D’Apparecida, interpretando uma das modinhas que Basílio canta, no romance de Eça, dizendo tê-la ouvido na Bahia, onde fazia furor nos saraus: “Sou negrinha, mas meu peito sente mais que um peito branco...”

Em 1934, foi a vez do México colocar nas telas *O Primo Basílio*, pela mão do realizador Carlos Nájera, e, em 1994, a da Argentina, onde surgiu, numa adaptação de 88 minutos, com o nome de *El Deseo*. Como autor do guião, teve Emilio Villalba Welsh e, como realizador, Carlos Schlieper.

No Brasil, onde *Alves & Cia* tinha, em 1999, servido de base à comédia cinematográfica *Amor & Cia*, *O Primo Basílio* só chegou ao cinema em 2007, numa adaptação de Daniel Filho. Com a duração de 104 minutos e distribuído pela Buena Vista, o romance é atualizado: o cenário é São Paulo (Brasil) e o tempo histórico, o século XX, na época da construção de Brasília (1958), de que participa Jorge, engenheiro, casado com Luísa.

Os atores são: Débora Falabella (Luísa); Fábio Assunção (Basílio); Glória Pires (Juliana); Guilherme Fontes (Sebastião); Reynaldo Gianechinni (Jorge); Simone Spoladore (Leonor, atualização de Leopoldina); Laura Cardoso (tia Vitória); Zezeh Barbosa (Joana).

A burguesia de Luísa marca-a desde o início do filme: numa ida ao Teatro Municipal de São Paulo, ela – que, adora ver telenovelas (um substituto dos romances do texto eciano) – mostra-se um tanto fascinada, percorrendo galerias e camarotes com um binóculo. Quando, num intervalo do espetáculo, vem de retocar a maquiagem e encontra Basílio nas escadas do teatro, esse perfil burguês é reforçado pelas respostas da moça, enquanto o de Basílio já anuncia o de galanteador:

Basílio: – Está mudada!

Luísa: – Velha?

Basílio: – Linda!

Luísa: – Eu casei... (e mostra a aliança)

Basílio – Não acredito que você tenha feito isso comigo!

Luísa – Me conta... Fazendo o quê, na “terra da garoa”?

Basílio – Vim conferir se São Paulo não pode mesmo parar. E morrer de desgosto por ter perdido

você! A verdade é que o meu coração nunca saiu daqui. (2’23-2’42)

A atualização do comportamento burguês de Luísa passa também pela submissão da mulher: ela pede ao marido que mande um contínuo do escritório passar na costureira para apanhar um vestido, acrescentando “– Faz isso por sua mulherzinha?” e também pergunta o que deve fazer se o primo ligar. Seu perfil de mulher romântica fica marcado quando se despede do marido, que viaja para Brasília, pedindo-lhe que jure que vai pensar nela a toda hora. Junte-se a isso nunca ter esquecido completamente Basílio e achar que seu namoro com ele é assunto tabu (quando o primo pergunta se o marido sabe dessa relação anterior, ela silencia). Além disso, gosta de festas, como fica patente quando, no Teatro Municipal, pede a Sebastião que arranje “outras saídas”, o que também revela seu gosto pela vida social que o casamento tem tolhido. Acrescente-se que, no primeiro encontro com Basílio, diz “Se você soubesse há quanto tempo não vou a uma festa!”. Sua sensualidade é despertada por Basílio e Daniel Filho explora isso, pois valoriza as cenas de erotismo: no momento da dança, em que os corpos ficam mais unidos, pelo fato de Luísa colocar os pés sobre os de Basílio; fazendo que ela tente repetir com o marido aquilo que aprendeu no “Paraíso”; usando tons rosados, quando a moça acorda, em sua casa, no meio da cama, depois da primeira noite de amor com

Basílio; focando também, nesse momento, a expressão facial da atriz, que transmite prazer e langor.

A fragilidade de Luísa (e veja-se que a atriz escolhida, Débora Falabella, tem uma aparência frágil, um biótipo delicado) atualiza e tenta explicar melhor a da personagem de Eça: depois da morte de Juliana e de queimar as cartas, começa a ter alucinações com a empregada, o que mostra um psiquismo abalado, que a leva ao hospital, onde adquire uma pneumonia e falece.

Jorge confirma o caráter conservador que tem no romance: controlador, pede a Sebastião que visite Luísa, dê “uns telefonemas” e até “uns conselhos”, pois ela “às vezes, parece que não pensa; recebeu Leonor em nossa casa”. Além disso, faz sexo com Luísa debaixo dos lençóis. e, apesar de cuidar da esposa durante a doença que a vítima e de nem conseguir perceber que ela morreu, tal o amor que tem pela mulher, confronta-a, quando a moça melhora um pouco de saúde, com a carta que Basílio enviara e que esclarece a submissão da patroa à empregada.

Confirmando o perfil de sedutor, Basílio, logo na primeira visita que faz, de surpresa, à prima, recorda os tempos em que viviam próximos, as férias na fazenda, o namoro deles, diz que sua vida na Europa foi difícil nos primeiros tempos, que trabalha muito e não tem ninguém fixo: apenas *flirts*. Quando a prima lhe pergunta se a França é bonita, o galanteador afirma que sim, mas não mais que ela. Também conta vantagens como ter assistido o casamento de Grace Kelly, estimulando a curiosidade, a vaidade e o burguesismo da prima. Ao saber que a mãe de Luísa morreu, vai com ela ao cemitério, visitar o túmulo. Depois, já em casa, dança com ela, sugerindo-lhe que tire os sapatos e ponha os pés sobre os dele. Beija-a, leva um tapa, mas não desiste: pede perdão e diz que voltará no dia seguinte, às 14 horas. Antes de chegar, manda flores com um cartão. Quando Luísa, desesperada com as chantagens de Juliana vai ao seu encontro, pensando

em fugir com ele, o primo oferece-lhe dinheiro, por concluir ser isso o que a empregada quer, e censura a moça pelo seu descuido. Depois, finge ter recebido um telegrama dizendo que a firma o chamou, deixando o endereço de Paris. Mais tarde, ao voltar à casa de Luísa e saber de sua morte, diz, no Teatro Municipal: “Morreu? Antes ela do que eu!”.

Juliana tem confirmado seu perfil ambicioso e vingativo, fruto da vida que tem levado. Desde o início mostra-se antagonista da patroa: deixa entrar Leonor (Leopoldina) e informa o patrão que Luísa recebeu tal visita. Suspeitando sempre da relação da mulher de Jorge com Basílio, apropria-se da correspondência entre ambos, chantageando a patroa. Também é apresentada como solteirona (veja-se o diálogo em que, ao dizer a Joana que o primo é mais bonito que o patrão, esta, uma negra simples, replica: “E tu lá entende de homem, Juliana?” )

O filme confirma ainda o perfil libertino de Leopoldina, cujo nome é atualizado para Leonor, a Leonor Maçaneta: tem uma linguagem desabrida (rompeu com o Mendonça por este ser incapaz de beijar uma “xoxota”); engana o marido com um estudante; apresenta Luísa ao Castro, para que ele lhe empreste o dinheiro exigido por Juliana, em troca de favores de ordem sexual.

Sebastião continua sendo o amigo certo, embora com alguma alguma inovação: é quem reserva os lugares no Municipal, salva Luísa da chantagem de Juliana e fecha-lhe os olhos, quando ela morre. Paulistano orgulhoso, acha a mudança da capital para Brasília, uma bobagem do Juscelino, pois a capital devia ser São Paulo.

## 5. EM CORDEL

5.1. Camões tornou-se tão popular no Brasil que a literatura de cordel incorporou sua figura: *O génio Camões*, *O encontro de Pedro Malaçarte com João Grilo e Camões*, *As astúcias de Camões*, *As perguntas do rei e as respostas de Camões*, *Camões e o Rei* (em literatura de cordel), *O papa-*

gaio que fez até Camões de otário, *As perguntas do vigário e as respostas de Camões*, *A volta de Camões e as novas perguntas do Rei*, *Camões e o Rei Mágico*, *O grande debate de Camões com um sábio* são alguns dos títulos de folhetos que lhe foram dedicados e que mostram o poeta de *Os Lusíadas* como sábio, culto, esperto, como uma inteligência superior enfim. Patativa do Assaré, que alude ao poeta e à forma camonianiana em *O Inferno, o Purgatório e o Paraíso*, (Cf. Alencar, 1972: 78-80), ante uma sugestão de José Arraes de Alencar de que compusesse alguns versos acerca de Camões e d' *Os Lusíadas*, pede desculpas por não poder desenvolver um tema que julga “muito profundo”, e envia ao amigo o que reputa “humildes estrofes”: dizendo-se um “poeta selvagem”, de “linguagem rude” e “fracas expressões”, para render homenagem àquele que “deu à Pátria um monumento”, declarando que o português “exaltou a sua terra / mais do que o seu próprio rei” e que ele, Patativa, só tem “flores silvestres / pra coroa de Camões” e vê a sua “pequenez / ante o bardo português” (Alencar, 1972: 81-82). Às vezes a figura de Camões confunde-se com a de Bocage, também objeto desse tipo de literatura popular em verso, e tão mitificado como o autor de *Os Lusíadas*, que passa a ser o Camonge (cf. Telles, 2001: 240-243).

O poeta setecentista, citado em alguns folhetos por suas composições, dá origem, por exemplo, a títulos que, na maior parte, anunciam pornografia: *Disputa de Bocage com um padre*; *Novas Proezas de Bocage*, *Bocage censurado*, *Piadas de Bocage*, *Bocage para maiores de 18 anos*, *No Tempo de Bocage...*

No entanto, o cordel não tomou por objeto apenas os poetas dentre os escritores portugueses. Também Gil Vicente (neste caso, a biografia) e os romancistas, ou melhor, os romances foram transpostos para os folhetos. Assim aconteceu com o *Amor de Perdição* de Camilo, editado em dois volumes por João Martins de Athayde e republicado por José Bernardo da Silva e seus herdeiros, em edições sucessivas, além

de uma outra versão, escrita por Edmeura Maria Alves e publicada na internet. Tal produção se pode explicar, não só pela popularidade do romance no tempo de Athayde, como por sua inclusão no Vestibular, no caso de Edmeura. Em ambas as versões, como já se teve ocasião de mostrar (Ribeiro, 2011), ficam à margem a crítica ao provincianismo dos Botelhos, às vaidades de D. Rita Preciosa, à vida nos conventos. A própria valentia do rapaz e os episódios a ela ligados desaparecem. O jogo de influências que entorta a vara da justiça, embora mencionado, também não ganha relevo. Com isso, perde-se de todo o pano de fundo social e o traçado camiliano da novela.

Se os lances mirabolantes de *Amor de Perdição*, romance romântico, são o que interessa aos cordelistas que deixam de lado a crítica social nele existente, o que dizer quando se trata de um romance realista, como *O Primo Basílio*, onde Eça para retratar a “família lisboeta produto do namoro, reunião desagradável de egoísmos que se contradizem, e, mais tarde ou mais cedo, centro de bambochata”, usa uma “superabundância de detalhes”, que, ele próprio pensa, “obstruem e apagam um pouco a ação”? (Queirós, Eça (1983: 133-137)

5.2. Tomando por base *O Primo Basílio em Cordel*, de Stélio Torquato Lima, observar-se-á aqui o diálogo da literatura popular em verso com o romance de Eça de Queirós.

O folheto de Stélio vem dentro de uma pequena caixa cujo título bem mostra o desejo do autor de popularizar obras consagradas: *Obras Primas Universais em Cordel*. Nessa coleção, editada pela Queima-Buxa, editora do Rio Grande do Norte, encontram-se obras conhecidas da Antiguidade Clássica, da Idade Média, maneiristas, românticas, realistas. Entre estas últimas, *Mme Bovary*, *O Vermelho e o Negro*, e *O Primo Basílio*.

Se o objetivo dessas escolhas é, como estampa o verso da caixa, “contribuir para a popularização, através do cordel, de textos con-

sagrados pela tradição, como obras de referência da literatura ocidental”, o motivo talvez resida no fato de ser o autor, nascido em Fortaleza (Ceará), e professor na Universidade Federal do Ceará.

O gosto de Stélio em transformar a dita literatura culta em literatura popular (gosto que é comum a, pelo menos, outro professor universitário, também cearense: Francisco Maciel da Silveira, que publicou *O caso de Pedro e Inês: Inês (quecível) até o fim do mundo* e *Eça de Queiroz, o Mandarin do Realismo Português*) pode ser visto ainda numa outra caixinha publicada pela mesma editora: *Shakespeare nas rimas do cordel*,

A capa de *O Primo Basílio em Cordel* não se utiliza da xilogravura como acontece em muitos folhetos. Também não é impressa em cores com gravuras tiradas de revistas como outros tantos. Gustavo Luz, que fez a capa, utilizou um desenho de Bordalo Pinheiro publicado em 1878, em *O Besouro*. Representa o interior da uma casa (talvez a de Jorge e Luísa) e tem com figuras centrais: um casal bem-vestido, de pé, um homem mal trajado e de chinelas a observá-los. O homem elegante, um dândi, pode ser Basílio, mas tem o rosto de Eça. De braços dados com ele, Luísa. A terceira personagem é o Paula, que o texto do cordel não inclui.

Com relação ao texto, Stélio Torquato Lima, depois de invocar o auxílio de Deus, como é prática entre os cordelistas, e de anunciar que vai narrar, para “idílio” do leitor, “O Primo Basílio / Do bom Eça de Queiroz”, retira-lhe qualquer *suspense* que possa haver: “Essa obra, digo a vós, / já deixando de mistério, / Retrata o fim atroz / de uma trama de adutério. / A paixão, vinda feroz, / Levou sem dó e veloz / Uma mulher ao cemitério” (Lima, s. d.: 5)

O perfil psicológico de Jorge, que aparece aos poucos no romance, é sintetizado de maneira fiel: “Não gostava de ojeriza, / Tendo rotina precisa / E era calmo e contido” (Lima, s.d.: 4). Num exagero da importância da personagem, seja porque o leitor não saberá onde é

o Alentejo, seja para dar maior importância ao marido de Luísa, o cordelista declara que Engenheiro “viajava o mundo inteiro” (Lima, s.d.: 7).

A minuciosa descrição da burguesia de Lisboa feita por Eça –

a senhora sentimental, mal-educada, nem espiritual (porque Cristianismo já o não tem: sanção moral da justiça, não sabe o que isso é) arrasada de romance, lírica, sobrecitada no temperamento pela ociosidade e pelo mesmo fim do casamento peninsular, que é ordinariamente a luxúria nervosa pela falta de exercício e disciplina moral, etc. etc – enfim, a *burguesinha da Baixa*. Por outro lado o amante – um maroto, sem paixão nem justificação da sua ironia, que o que pretende é a vaidadezinha de uma aventura e o amor *grátis*. Do outro lado, a criada, em revolta secreta contra a sua condição, ávida de desforra. Por outro lado ainda, a sociedade que cerca estes personagens – o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Julião), e às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião).” (Queirós, 1983: 134)

– surge em rápida pincelada do cordelista, às vezes deturpando um pouco (talvez para melhor compreensão do público) o perfil desenhado pelo escritor português, como no caso do Conselheiro Acácio: “um boçal / que discursar costumava”. Dona Felicidade, cujo nome no romance eciano contrasta com seus males físicos e sentimentais, e cujo catolicismo convive com a crença em feitiçarias, é a “beata que enfrentava/ de gases a enfermidade” e “a mulher que o<sup>4</sup> amava” (Lima, s.d.: 5). Ficam de fora Ernestinho e Julião, ausências justifi-

cadadas pelo autor do cordel em função do “uso da brevidade” (Lima, s.d.: 5). Mas, porque faria falta em sua versão do romance, que não deixa de todo de lado as observações de Eça sobre a educação de Luísa e sua permeabilidade ao que é romanesco, Stélio inclui, entre os frequentadores da casa de Jorge, a “bela Leopoldina”, acrescentando que o Engenheiro não gostava de sua presença: era vista por ele como quem traria “ruína e profunda agonia” a sua mulher (Lima, s.d.: 5).

A Leopoldina será atribuída uma certa influência sobre o comportamento de Luísa, que “já tinha lido / várias tramas de amor” (Lima, s.d.:). Veja-se que aí, o cordelista segue a crítica de Eça ao Romantismo e à educação feminina, que inclui a leitura de romances ligados a essa corrente estética, pois, em Luísa, esses livros tinham “combalido / o seu senso de pudor” (Lima, s.d.: 8). Tal fato ajudou a influência de Leopoldina, que, “em seu ouvido, / também fez com que Cupido / Lhe [*sic*] atingisse com vigor” (Lima, s.d.: 8). A mulher de Jorge “não queria afastar-se da colega [...] Tudo desta ela ouvia / E cada história “‘curtia’ / com excitação muito cega” (Lima, s.d.: 6)

Sebastião é apenas mencionado entre os frequentadores da casa, mas sem que se diga de sua antiga relação com Jorge: “Sebastião também tava [*sic*] / no grupo que visitava / o engenheiro e sua bel-dade” (Lima, s.d.: 5). No final do texto, a personagem volta a surgir de forma breve: é aquele que, como no romance, tenta salvar Luísa da chantagem da empregada. E, seguindo o que Eça escreve, Stélio registra que, discutindo com Sebastião, “um ataque de coração / fez Juliana tombar” (Lima, s.d.: 11).

Aliás, o que o narrador eciano não declara, embora deixe entrever, pelo comportamento e pelas conversas, a mediania dos frequentadores da “cavaqueira” na casa do Engenheiro e de sua mulher, é mostrado pelo cordelista à medida que os descreve. Por outro lado, Stélio acrescenta dados que não estão no romance e até o deturpam.

Afirma ele que, naquele lar, “o tédio era colossal. / Na sala ou no dormitório / Tudo ia mal e mal” (Lima, s.d.:4). E justifica a presença dos amigos de Jorge, esse “auditório” como lhes chama, dizendo que isso “expulsava do local” o “clima de velório” (Lima, s.d.:4). Aliás, outro fato abandonado pelo autor de cordel é o de ser Luísa boa dona de casa, zelosa, amiga do marido. A observação de Sebastião a respeito de Jorge (“Casou no ar, casou um bocado no ar!” (Queirós, 1946: v.2, 10) e a crítica ao casamento burguês tecida por Eça com relação à Luísa (“Estava noiva, enfim! Que alegria! que descanso para a mamã!” (Queirós, 1946: v.2, 20) são transformadas em “Luísa tinha se unido / a este homem simplório / Sem o amor que é requerido / a todo e qualquer casório. / Sem a flecha de Cupido / a união tinha sido / Algo bastante ilusório” (Lima, s.d.: 4)

O cordelista também omite a existência de Joana, mas Juliana – cuja importância no romance é tão grande que Eça lhe dá sobrenome e origem, além de frisar suas condições de trabalho, dormida, alimentação, e Machado de Assis praticamente a considera, ironicamente, a peça-chave da tese que vê formulada no livro (“A boa escolha os fâmulos é uma condição de paz no adultério” (Assis, 1957: v. 29, p. 167) – ganha também proeminência no cordel. No entanto, sua lenta vingança, exigindo roupas boas, bons aposentos e humilhando Luísa pouco a pouco, bem como os conselhos que toma com a inculcadora, não têm espaço no texto do folheto. Em suas próprias palavras, ela é a que “se consome na refrega”, enquanto Luísa “se entrega àquela ilusão insana”. Ela, “balzaquiana”, “cozinha, lava e esfrega [...] até no fim-de-semana” (Lima, s.d.: 7). Seu quarto é “mal arejado”, e tem “até ratazana” (Lima, s.d.: 7).

Juliana tem consciência de sua situação, que o autor traduz de forma “nordestina”, como se fosse a dos sobrados e mocambos, tratados por Gilberto Freyre: “Isso tudo tá [*sic*] errado. / Não há justiça no mundo: / Luísa no seu sobrado, / E eu num canto nauseabundo.

/ Ela é bela: tem um amado. / Eu sou feia e sem cuidado. / E na solidão me afundo”. (Lima, s.d.: 6). Diga-se que o amado referido por Juliana é Jorge, pois só depois dessa revolta da empregada apresentada no cordel é que Basílio entra em cena, numa espécie de prolepse, pois o narrador já anuncia o rapaz como “um vagabundo”, que “com um blábláblá imundo, / trouxe a perdição” (Lima, s.d.: 7)

Deixando de lado os momentos de reaproximação entre Basílio e Luísa (a brevidade do cordel assim o exige) declara o narrador que “o rapaz faceiro”, “finamente trajado” e chegado do estrangeiro, era primo e antigo namorado da moça. O que o narrador eciano diz sobre a fascinação de Luísa pela vida de Basílio é resumido nestas palavras da moça: “Novamente me aproximo / de meu primo tão querido. / Eu aqui vivo no limo / E no luxo tens vivido. / Oh como eu me lastimo / E sempre me desanimo / Por não ter daqui partido” (Lima, s.d.: 8). Aliás, o que Eça mostra como sensualidade de Luísa, que a princípio não sente atração por Jorge, mas que, quando ele lhe toma a mão, sente por debaixo do vestido de merino, “dilatarem-se docemente os seus seios” (QueirósS, 1946: v.2, 19-20), não encontra respaldo no texto de cordel.

O paulatino envolvimento entre os primos é também suprimido e o “Paraíso” deixa de ser lugar de encontros para ser apenas sensação de êxtase: “O primo galanteador / Logo se tornou um amante / A paixão em seu furor, / Mudou tudo num instante:/ Sob o fogo abrasador / Ela deu-se ao sedutor / De uma forma delirante. // A paixão embriagante / Tirou-lhe todo o juízo. / Era uma Eva exultante / Num errante paraíso” (Lima, s.d.: 8). Por outro lado, não é Basílio que acusa Luísa de ser ingênua com relação à empregada. É o próprio narrador quem o faz.

O episódio de jogar fora a correspondência e de Juliana apanhá-la desaparece por inteiro. Ressalta-se, sim, a esperteza da empregada que, observando o movimento da casa (embora essa observação tam-

bém seja omitida), fica à espera de uma prova. Consegue-a – diz-se brevemente – interceptando um bilhete e, com isso, pede dinheiro à patroa e obriga-a a fazer o serviço que lhe competia como serviçal.

A negativa de Basílio em fugir com Luísa recebe uma observação do cordelista que, com termos populares, frisa o caráter da personagem diante do público leitor: “O amante a abandonou / Já provará o mel da flor / E já farto, se mandou [*sic*]. / Indo para o exterior / O ser vil e enganador / Bateu asas e voou.” (Lima, s.d.:10)

A chegada de Jorge e a intervenção de Sebastião aparecem de forma abreviada. A febre de Luísa tem a tradução de remorso (“Um remorso, de amargar, dela logo se apodera” (Lima, s.d.: 11), mas não se fica a saber se teve por causa a vergonha da traição ou a morte da empregada.

Na realidade, as personagens, que Eça pretendia partilhassem com o Padre Amaro, “da bengalada do homem de bem” (Queirós 1983: ), reduzem-se a Luísa e Basílio: ela, pelas leituras românticas e pelo casamento sem amor que a levam à traição; ele, que recebe a maior carga do cordelista: deixando de lado a sutileza com que o escritor português trata no romance a atitude final da personagem ao saber da morte da prima-amante, colocando-lhe a breve lamentação de não haver levado consigo a Alphonsine, Stélio classifica-o, declarando: “Já Basílio, o fariseu, / Ao saber do ocorrido, / Dela não se comoveu, / Só se disse arrependido: / – ‘Se disso soubesse eu, / Uma mulher pro gozo meu, / Comigo tinha trazido’” (Lima, s.d.: 12). Com isso, parece reiterar as palavras de Sebastião, no romance eciano: – “Não há más mulheres, minha rica senhora, há maus homens, é o que há!” (Queirós, 1946: v. 2, 431).

## 6. NO TEATRO

A última demonstração de sobrevivência das personagens de *O Primo Basílio* no Brasil se deu no teatro, com *Casa Apodrecida*, que estreou

em 19 de novembro de 2016, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo. A encenação de Leonardo Bertholini teve em seu elenco atores do Grupo Tronco: Nathália Côrrea (Luísa); Vandré Silveira (Basílio); Bianca Fernandes (Juliana); Camille Bonnenfant (Leopoldina); Marco Biglia (Jorge). Sem utilizar palavras, a peça apenas traduziu pela experimentação de movimentos cênicos os temas presentes no romance de Eça de Queirós, acompanhados por trilha sonora de Ricardo Garcia, numa hibridação de linguagem. O cenário reduziu-se ao mínimo: apenas traços marcados no chão delimitavam os cômodos da casa.

Num primeiro momento, os atores, agrupados num canto, faziam movimentos acelerados e repetitivos, num ritmo sincopado. depois, na casa de Jorge e Luísa, estes vivem momentos de amor, enquanto Juliana os serve. Como no romance de Eça, Luísa é visitada por Leopoldina. Já Basílio aparece em cena vestido apenas com o paletó de Jorge e visita Luísa, que o recebe carinhosamente. Os encontros multiplicam-se, a afeição vai crescendo, e as cenas tornam-se bastante sensuais, o que é observado por Juliana, que praticamente (e propositalmente) surge de forma obscura, confundindo sua figura com o fundo. Como no romance de Eça, a empregada acaba por interceptar uma carta e chantagear Luísa, o que dá origem à deserção de Basílio e à descoberta da traição por Jorge, desestruturação que leva ao total apodrecimento da casa.

## 7. CONCLUSÃO

As inúmeras leituras de *O Primo Basílio* feitas no Brasil, ao conferirem às personagens uma sobrevida, não se distanciam muito das do romance de Eça de Queirós. Às vezes, acentuam virtualidades já existentes, apresentando um Basílio mais sedutor ou mais crápula (este principalmente no texto do cordel, onde o narrador não só lhe aponta os atos, como o adjetiva); uma Luísa mais frágil ou mais

indecisa ou mais conservadora (como na fotonovela), mas sempre romântica (como na melodia de Marisa Monte & Carlinhos Brown), e aberta ao erotismo (bastante explorado no filme de Daniel Filho); uma Leopoldina que continua a ter fama, mas também exhibe seu proveito; uma Juliana que continua ambiciosa e chantagista, em função da vida que levou (à exceção da fotonovela, onde a imagem contradiz sua pobreza, necessidades e feiúra); um Jorge marcado pelo conservadorismo, que não resiste a confrontar Luísa com a carta de Basílio, ainda que a trate amorosamente durante a doença; um Sebastião sempre amigo.

#### REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José Arraes (1972). “O cantador nordestino e o épico português”. Separata da *Revista Ocidente*. Lisboa: v. LXXXIII.
- ASSIS, Machado de (1957). “O Primo Basílio”. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: W. M-. Jackson, v. 29. 157-167.
- CAVALCANTI, Paulo (1983). *Eça de Queirós, agitador no Brasil*. Recife: Guararapes.
- LIMA, Stélio Torquato (s.d.). *Eça de Queirós. O Primo Basílio em Cordel*. Adaptação de... Mossoró. RN: Editora Queima-Bucha (Obras-primas Universais em Cordel, v.15).
- MIGUEL, Mário (1963). “O Primo Basílio de Eça de Queirós” (versão livre). in *Cinderela*, Rio de Janeiro: Riográfica Editora, abr.-jul.: 442.
- QUEIRÓS, Eça de (1983). *Correspondência* (Leitura, coord. pref. e notas de Guilherme de Castilho). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, v.1.
- QUEIRÓS, Eça de (1946). *O Primo Basílio*. Porto: Lello & Irmão Editores, v. II.
- REIS, Carlos (2017). “Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 52, n.º 2, abr.-jun.: 129-136.

RIBEIRO, Maria Aparecida (2011). "*Amor de Perdição*: de novela portuguesa a cordel brasileiro", in Isabel Morujão e Zulmira Santos (orgs.), *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*. Porto: Edições Afrontamento, CITCEM. 172-188.

TELES, Gilberto Mendonça (2001). *Camões e a Poesia Brasileira* (revista e aumentada). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

(Página deixada propositadamente em branco)

# UM SÉCULO NA VIDA DE PETER PAN: A PERSONAGEM DE JAMES BARRIE E AS METAMORFOSES CINEMATOGRÁFICAS

A CENTURY IN THE LIFE OF PETER PAN: JAMES BARRIE'S  
CHARACTER AND THE CINEMATOGRAPHIC REMEDIATION

*Maria da Natividade Pires*

Centro de Literatura Portuguesa

## RESUMO

Neste artigo analisam-se as diversas representações que a personagem Peter Pan, da obra literária de James Barrie, *Peter Pan*, publicada em 1911, foi assumindo ao longo de mais de um século em adaptações cinematográficas (neste caso, de 1924, 1953, 2003 e 2015). A complexidade da personalidade de Peter Pan, nos seus dilemas interiores, sofre metamorfoses diversas nos processos narrativos de adaptações transliterárias e multimodais, onde o papel dos espaços na construção da própria personagem é determinante. Interessam-nos as potencialidades da personagem e das estratégias discursivas para representação das relações entre mundos reais e mundos para lá do real, de formas de ver a infância e a vida adulta, o mito da eterna infância feliz e o seu complexo reverso de solidão. A refiguração da personagem também se concretiza através das suas relações afetivas com os outros, condicionadas, em parte, por valores sociais dominantes diversos ao longo dos séc. XX e XXI, como é o caso das questões de género, que se colocam na relação de Peter Pan com as personagens femininas Wendy, Sininho e a figura materna.

*Palavras-Chave:* narrativa, multimodalidade, literatura, cinema, refiguração da personagem

## ABSTRACT

In this article we analyse the different representations that the character Peter Pan, from James Barrie's novel *Peter Pan*, first published in 1911, have assumed over more than a century in movie adaptations (i.e. in 1924, 1953, 2003 and 2015). The complexity of this character, in his interior dilemmas, undergoes different metamorphoses in narrative processes of transliterary and multimodal adaptations, where the role of space in the construction of the literary character is crucial. We are interested in the potential of the character and the discursive strategies employed to represent the relationships between real worlds and worlds beyond the real, along with ways of looking at childhood and adulthood, the myth of eternal childhood and its reverse complex of loneliness. The refiguration of the character is also materialized through its affective relationships with others, partly conditioned by diverse dominant social values in the XX and XXI centuries, along with issues of gender that are present in Peter Pan's relationships with female characters, namely Wendy, Tinkerbell, and the maternal figure.

*Keywords:* narrative, multimodality, literature, cinema, character refiguration

## INTRODUÇÃO

A personagem Peter Pan, criada por James Barrie em 1902 e com reaparições em diversos textos para teatro na 1.<sup>a</sup> década do séc. XX, torna-se conhecida sobretudo depois da publicação, em 1911, do romance *Peter and Wendy*, depois conhecido apenas por *Peter Pan*, está presente numa multiplicidade de situações narratológicas, com metamorfoses literárias e multimodais. Centrar-nos-emos apenas na relação do texto literário *Peter Pan* com adaptações a narrativas fílmicas.

O papel da ficção na vida real do indivíduo é, em primeira instância, o que nos interessa como introdução a esta reflexão. Se ficção é algo intrinsecamente ligado à narrativa literária, neste caso a ficção é tanto mais importante quanto ela é determinante para a oposição entre dois mundos internos à diegese. Essa oposição permite-nos perceber até que ponto a imaginação é um elemento imprescindível no desenvolvimento do ser humano, permitindo descodificar, conscientemente ou não, as pulsões mais íntimas do indivíduo.

Frank Zipfel problematiza e apresenta uma explicação para o papel da ficção na nossa vida:

Why is it that people spend time, energy, or emotions on fictions when they could engage in activities that have a more practical impact on their lives and more direct influence on their survival? This question may be the reason why explanations of fictionality based on make-believe and imaginative activity have become so important. They prepare the ground for deeper understanding of such topics as the value of imaginings, the nature of aesthetic illusion, the phenomenon of immersion, and more generally the cognitive benefits offered by fictional works. (Zipfel, 2014:109).

Esta questão coloca-se, claro, não só em relação à literatura, mas às outras narrativas ficcionais, como as fílmicas. Por sua vez, as relações complexas entre cinema e literatura induzem frequentemente o leitor/ espectador a um tipo de avaliação que Johnson (2003) contesta, por considerar que não se justifica a análise em função da “fidelidade” porque a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos é diversa. Veremos alguns exemplos nas adaptações cinematográficas do texto de J. Barrie, analisadas neste artigo, tendo em conta o sentido e o âmbito da intermedialidade e o conceito de narratologia transmediática (Reis, 2018:18-19 e 357-360).

O aumento do interesse pela novela multimodal coincide com a descoberta da ciência cognitiva que coloca em pé de igualdade a visão e a linguagem como base do pensamento. No entanto, consideramos que a linguagem verbal, não sendo exclusiva, continua a ser, quase sempre, o principal modo de significação narrativa (Ryan e Thon, 2014). Mas, no caso da construção da personagem, as narrativas multimodais cujo suporte físico é não o papel mas a tecnologia fílmica, contam, em primeira instância, com o corpo físico que se escolhe para a sua representação: alto/ baixo; gordo/ magro; loiro/ moreno; cabelo liso/ encaracolado; olhos verdes, azuis, castanhos, traços do rosto mais ou menos angulosos, etc. Em relação à personagem Peter Pan, nenhuma destas características é referida no texto literário, elas são, portanto, resultado inevitável dos *media* narrativos, portanto, do suporte técnico da narrativa (inevitável, mas suscetível de diferentes opções). Acrescem ainda as expressões do rosto, a música que acompanha os comportamentos da personagem, os ritmos narrativos e outros recursos que intensificam a sua dimensão semântica, mais ou menos próxima da representação literária.

A “marca” distintiva mais forte da famosa personagem Peter Pan é a possibilidade de ser sempre criança, algo só possível na ficção e, por isso, símbolo de algo inatingível no mundo real. Mas essa é apenas a característica mais óbvia da personagem, associada ao mito “eternamente criança – eternamente feliz”, que domina o imaginário do ser humano, reafirmado pela versão cinematográfica da Disney (1953). Trata-se de uma redução da dimensão simbólica desta personagem, bastante mais complexa na sua origem literária, onde a sua personalidade é resultado da falta de afeto, da consciência da rejeição materna, vivendo numa profunda solidão, escondida por detrás das manifestações de alegre irresponsabilidade.

## 1. ESPAÇO – IMPORTÂNCIA NARRATOLÓGICA E PAPEL NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

O espaço desempenha papéis importantes na narrativa que não têm sido explorados, podendo ser um elemento de sentido simbólico, um objeto de investimento emocional, um meio estratégico de planificação do enredo e um princípio organizacional, entre outras dimensões (Ryan, Foote e Azaryahu, 2016). Todos estes papéis do espaço são importantes na construção da narrativa de Barrie e na identidade da personagem Peter Pan. A personagem só ganha o seu valor simbólico completo quando associada ao espaço que é a Terra do Nunca.

A representação das relações entre mundos reais e mundos para lá do real, das formas de ver a infância e a vida adulta, do mito da eterna infância feliz e o seu complexo reverso de solidão é também conseguida através do espaço como estratégia narrativa de oposição entre estas dualidades. A localização do sítio onde Peter vive não é vinculada a espaços específicos, por isso, quando Wendy lhe pergunta onde ele vive, Peter responde: “Na segunda à direita, e sempre em frente até de manhã” (2005: 33), o que surpreende Wendy, a qual lhe pergunta se é o que as pessoas escrevem nas cartas quando lhe escrevem. A indefinição do lugar salienta a sua não ligação a um espaço real. A verdade é que Peter não tem ninguém que lhe escreva, mas essa é uma dimensão a analisar posteriormente.

O espaço do mundo real é o espaço do crescimento do indivíduo, do tempo que passa, das responsabilidades; o espaço do mundo para lá do real que é a Terra do Nunca não surge representado como **uma ilha** por acaso: a ilha pode estar perdida no oceano, isolada das rotas terrestres, mais inacessível, preservando micro-organizações sociais, culturais e ecossistemas. A esta ilha só se chega voando, mesmo os barcos, em viagens longas, não navegam no mar, voam pelo ar.

Nesse microssistema global, é mais plausível que a infância não se confronte com as regras da sociedade que os adultos determi-

nam; também só aí se pode acreditar no mito da eterna infância feliz (onde há perigos a enfrentar mas sempre encarados como aventura e desafio); mas, quando esse mundo se confronta com o real (onde existem famílias, mães que contam histórias e que beijam os filhos), esse mundo para lá do real perde consistência pelo reverso de solidão que implica.

Ser sempre criança só faz sentido no espaço específico da Terra do Nunca, espaço simbólico da infância, mas também objeto de um investimento emocional que os adultos sensíveis e aventureiros não podem apagar da sua memória. Por isso, a Senhora Darling, mãe de Wendy, recorda vagamente a imagem de um rapazinho parecido com aquele que a filha lhe descreve e que conhecera na infância; por isso, muitos anos depois de crescer, quando Wendy, à noite, já adulta, vigia o sono da sua filha e Peter regressa, ela o reconhece emocionada. Só que sabe que já não pode viajar com ele. Peter, para quem o tempo não existe, quando num primeiro momento percebe que algo mudou, pede a Wendy para não acender a luz. Ele receia, precisamente, ver que Wendy já não é a criança que viveu com ele aventuras fantásticas e tem medo de se sentir completamente só, sem ter ninguém com quem partilhar essas aventuras. No entanto, Wendy, adulta, sabe que agora é a vez da sua filha conhecer a Terra do Nunca. Esse espaço só pode ser vivido pelo indivíduo enquanto criança.

## 2. DO TEXTO LITERÁRIO *PETER PAN* ÀS TRANSPOSIÇÕES INTERMEDIÁTICAS – AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

### 2.1. AS REELABORAÇÕES DA PERSONAGEM PETER PAN

Peter Pan é a personagem-metáfora da eterna infância, sempre simplificada nas adaptações cinematográficas, cujos jovens destinatários, em primeira instância, poderiam, eventualmente, não ser sensíveis à complexidade da personagem literária. Talvez seja essa preocupação

com o destinatário que levou os diversos realizadores a retirar densidade psicológica à personagem.

Nos momentos nucleares da evolução da ação, Peter é representado de formas diversas nas várias adaptações cinematográficas da obra literária: referir-se-ão os filmes de 1924, 1953, 2003 e 2015.

A personagem literária tem uma personalidade complexa, vivendo dilemas sobre responsabilidade e irresponsabilidade; manifestando ora ingenuidade, ora astúcia; revelando umas vezes pudor, outras sensualidade. Estas dimensões surgem em alguns momentos das várias narrativas fílmicas, mas de forma muito mais simplista do que no texto literário.

Cada um destes filmes tem particularidades a destacar logo numa primeira abordagem: a adaptação de 1924 corresponde à primeira realização cinematográfica da obra referida e é um filme mudo, a preto e branco; a segunda é um filme de animação da Disney (1953), com personagens que são desenhos animados e que perdem alguma densidade psicológica; a terceira (2003), é uma narrativa que vincula fortemente a ação, em termos socioculturais, ao início do séc. XX, quando o texto foi escrito, salientando preocupações educativas em relação às crianças marcadamente distintas em questão de género. O filme inicia-se com um episódio que não consta do texto literário – a visita de uma tia que decide levar Wendy para sua casa, já que tem mais poder económico, para lhe dar “a educação que uma jovem deve ter”. Este episódio reforça, por um lado, o contraste entre um espaço onde se pode ser sempre criança (a Terra do Nunca) e outro que exige que se comece cedo a deixar de o ser e a reger-mo-nos por outras exigências de comportamento. Por outro lado, reforça o facto de Wendy começar a deixar de ser uma menina e estar a tornar-se numa mulher – o que terá uma série de implicações na sensualidade e sexualização da sua relação com Peter.

Quanto à quarta adaptação cinematográfica (2015), ela estabelece um forte contraste com a obra literária original e com as outras adaptações cinematográficas na vivência de Peter e na sua relação com a figura materna. A sobrevivência da personagem assume aqui contornos de uma reelaboração mais distante da personagem literária do que acontecera nas anteriores adaptações. Peter ser-nos-á apresentado a viver num orfanato, esperando sempre que a mãe um dia regresses e o resgate dali, o que altera completamente as características psicológicas da personagem e as motivações para as aventuras a viver no espaço simbólico da ilha. Veremos depois como ele chega à Terra do Nunca e o que o motiva para lá continuar.

Referimos ainda que não contemplamos o filme *Hook*, com realização de Spielberg, em 1991, porque o enfoque, como o título indica, é na personagem da Capitã Gancho e não em Peter Pan.

## 2.2. A CHEGADA DE PETER AO QUARTO DAS CRIANÇAS DA FAMÍLIA DARLING

O texto de Barrie cria no leitor uma enorme expectativa em relação à personagem de Peter, ainda antes de ele surgir fisicamente, já que, ao caracterizar-se a família que vai conhecer Peter, se refere que “Nunca houve uma família mais simples e feliz até à chegada de Peter Pan” (Barrie, 2005: 10). A alusão à personagem ainda desconhecida é o suficiente para fazer prever o desequilíbrio que ela irá trazer consigo. A Sr.<sup>a</sup> Darling ouve pela primeira vez falar dela “quando estava a arrumar as ideias dos seus filhos” (Barrie, 2005: 10), algo secreto e não visível para todos, portanto. Aliás, “Por vezes, nas suas viagens através das mentes dos seus filhos, a Sr.<sup>a</sup> Darling encontrava coisas que não conseguia perceber, e entre estas, a mais intrigante era a palavra Peter” (Barrie, 2005: 14). Isso acontecia no “mapa da mente” de John, de Michael e de Wendy. Outro indício da aproximação da personagem àquela família é o

facto de, uma manhã, se terem encontrado folhas no chão do quarto das crianças, junto à janela, folhas essas que a Sr.<sup>a</sup> Darling analisou minuciosamente e percebeu que não pertenciam a nenhuma árvore que crescesse em Inglaterra (começando, neste momento, a constituir-se um indício da pertença da misteriosa personagem a um espaço desconhecido). Numa noite, a mãe adormeceu no quarto das crianças, as janelas abriram-se de par em par, um rapazinho saltou para o chão e a Sr.<sup>a</sup> Darling acordou. Dá um grito e será a primeira a vê-lo: “Era um rapazinho encantador, vestido com nervuras de folhas e coberto pela seiva que escorre das árvores, mas a coisa mais intrigante acerca dele é que ainda tinha os dentes de leite. Quando ele reparou que ela era uma adulta, rangeu essas pequenas pérolas.” (Barrie, 2005: 17). Tudo se sucede depois muito rapidamente: o rapaz salta da janela, a Sr.<sup>a</sup> Darling pensa que ele caiu e morreu, mas não existe corpo nenhum no chão e olhando o céu ela vê apenas uma estrela cadente. O mistério adensa-se porque dentro do quarto ficou a sombra do rapaz, que ela decide guardar, dobrada, numa gaveta. Afinal, quem vê esta personagem primeiro é a mãe e não as crianças. Uma noite em que o Sr. e a Sr.<sup>a</sup> Darling saem, a janela do quarto das crianças Darling “abriu-se com o sopro das estrelinhas e Peter entrou”. Vejamos como esta entrada no quarto das crianças é representada nas narrativas fílmicas.

Na adaptação cinematográfica de 1924, Peter entra, curioso, no quarto das crianças, com alguma hesitação, colocando primeiro, cautelosamente, apenas um pé do lado de dentro do parapeito, numa atitude receosa e com ar desprotegido; a sua figura é efeminada, o que retira alguma sensualidade à personagem (aliás, o papel é representado por uma rapariga, Betty Bronson).

Na adaptação de 1953, Peter é uma criança sem medos nem hesitações e entra abruptamente no quarto, com a maior das irreverências. Os *frames* desses momentos, que não temos condições para

reproduzir aqui, ilustram claramente essas diferenças, nos gestos, movimentos e expressões da personagem.

Na adaptação de 2003, Peter é consideravelmente mais cuidadoso e transmite uma sensação de personagem misteriosa desde o primeiro momento: nas imagens, vemos primeiro só os seus pés a ultrapassarem o parapeito da janela, depois o corpo a contraluz e só num terceiro momento conseguimos ver o seu rosto. Este rosto tem uma expressão indefinida, que deixa o espetador um pouco inquieto, dividido entre a ingenuidade, a atitude destemida e a beleza perturbadora da personagem.

Na narrativa fílmica de 2015, não existe esse episódio porque não surge a casa da família Darling e Wendy nem sequer existe. Por isso, este filme será abordado numa etapa posterior a esta, em que analisaremos as três adaptações primeiro referidas.

### 2.3. A RELAÇÃO DE PETER COM AS PERSONAGENS FEMININAS

Logo no momento em que Peter chega ao quarto das crianças da família Darling, esta personagem define-se também pela relação que se estabelece entre ele e as duas figuras femininas, pertencentes a dois mundos diferentes: Wendy e Sininho. Wendy, a menina Darling, pertence ao mundo “real”, enquanto Sininho, a fada, pertence ao mundo “ficcional”. Mas, tanto em relação a uma como a outra, Peter mostra-se egocêntrico. As personagens femininas são mais decididas do que Peter e o facto de ele não entender a atração que tanto Wendy como Sininho sentem por ele revela a sua infantilidade e pouca maturidade mas também como está sempre centrado nos seus interesses pessoais e nunca nos sentimentos dos outros.

Peter considera-se mais inteligente do que todos os outros e conserva nas narrativas fílmicas de 1924, 1953 e 2003 essa personalidade arrogante. Depois de Wendy coser a sombra, que ficara guardada numa gaveta do quarto, ao corpo de Peter, este, esquecendo de ime-

diato que deveria essa recuperação a Wendy, vangloria-se: “Que esperto que eu sou!” (Barrie, 2005:36). Essa frase mantém-se nos diálogos de 1924 e 1953, desaparecendo nos de 2003, onde, no entanto, Peter se revela autoritário e insolente quando fala para Wendy: “Vá, despacha-te lá, miúda!”.

Quando Wendy pergunta a Peter se a mãe dele não recebe cartas (a propósito da direção que ele indicara. Vd. Supra) ele responde que não tem mãe e considera até que “se tratava de pessoas sobrevalorizadas.”, mas Wendy comenta: “– Ó Peter, não admira que estejas a chorar.” Só que a reação do rapaz é de indignação, dizendo que não estava a chorar por causa das mães. Na verdade, um pouco mais à frente, quando diz que vive com os rapazes que se perderam, explica que “São as crianças que caíram dos carrinhos de bebé, quando as amas estavam a olhar para outro lado” (Barrie, 2005: 40). Inferimos que não só as mães não se preocupavam, como nem sequer as suas “substitutas” o faziam, distraíndo-se do que deveria ser a sua preocupação principal – cuidar das crianças. Por isso, a personagem Peter Pan se afirma como alguém sem progenitora e, na continuidade da narrativa literária, leremos que as crianças na Terra do Nunca só podem falar das mães quando Peter se ausenta (Barrie, 2005: 72).

No filme de 1924 e no de 1953, a figura materna não é referida, pelo que a personagem não tem esta dimensão de criança desprotegida e inconscientemente revoltada, desaparecendo muita da densidade psicológica que o texto literário lhe confere. No filme de 2003, as referências à figura materna são ambivalentes (desencadeiam rejeição *vs* nostalgia) e no filme de 2015, mercê de um desenvolvimento do enredo bastante diferente, a figura materna é o fio condutor da aventura que Peter vive, reconfigurando-se numa mãe doce e corajosa, como é a Sr.<sup>a</sup> Darling, figura materna idealizada em todas estas narrativas.

Mas, também em todas as narrativas, a personagem Peter está tão distante de uma vivência social e familiar que não sabe o que é um beijo. Quando Wendy decide compensá-lo porque ele considera que “as raparigas são demasiado inteligentes para caírem do carrinho” (Barrie, 2005: 41), e lhe diz que ele lhe pode dar um beijo, Peter não sabe o que isso é e oferece-lhe um dedal. “Que é isso?”, pergunta. Wendy responde: “É assim” e “dá-lhe um beijo”. Mas Peter, mesmo sem essas experiências de manifestações de afeto, é sedutor: “Wendy – continuou ele com uma voz a que nenhuma mulher poderia resistir – uma rapariga vale mais do que vinte rapazes” (Barrie, 2005: 36).

Ora, nas adaptações cinematográficas, só na de 1924 o beijo se concretiza e só nessa narrativa o beijo é um beijo na boca, mas essa situação deixa as personagens alegres como outra brincadeira, sem constrangimentos. Pelo contrário, na narrativa fílmica de 2003 surge uma forte dimensão erótica: Peter sobe para a cama de Wendy, onde ela está deitada, zangada com ele, coloca o seu corpo por cima do dela (sem lhe tocar, apoiando-se nos braços esticados) e é nessa posição que lhe diz “Wendy, uma rapariga vale mais do que vinte rapazes!” (no texto literário, Peter senta-se aos pés da cama e bate-lhe ao de leve no pé). Se, na versão literária, ela está escondida debaixo das cobertas e começa depois a espreitar, até que se senta na beira da cama, nesta narrativa fílmica a personagem feminina fecha os olhos, esperando o beijo de Peter: “Decerto sabes o que é um beijo...” mas esse beijo não se concretiza e, como em todas as versões da história, Peter não sabe o que isso é.

O principal desejo de Peter é levar Wendy consigo para a Terra do Nunca para ela poder contar histórias aos meninos perdidos. Contar histórias configura-se como o principal papel de uma mãe e Peter, apesar de rejeitar a figura materna, cede ao fascínio de ouvir histórias, assim como Wendy cede ao fascínio de o acompanhar para as contar.

Apesar das diversas refigurações da personagem (Reis, 2018: 168) nas narrativas fílmicas, as principais características que a definem na sua criação literária mantêm-se: infantilidade (chora porque perde a sombra), presunção (“Que esperto que eu sou!”; “Sim, sou encantador, sou mesmo muito encantador!”), inconsciência (“Quero ser sempre um menino e divertir-me”), delicadeza, ainda que não consolidada e estável (faz uma vénia a Wendy), ingenuidade (não tem consciência dos sentimentos de atração que Wendy e Acuçena Alaranjada, a rapariga pele-vermelha da Terra do Nunca, têm por ele, nem dos ciúmes da fada Sininho), egocentrismo (esquece-se facilmente dos outros, como, por exemplo, ao fazer o caminho para a Terra do Nunca com as crianças Darling e, no final da história, esquece-se até de Sininho e da própria Wendy).

#### 2.4. A CHEGADA À TERRA DO NUNCA

A Terra do Nunca não é propriamente um espaço amigável, basta saber que aí os piratas perseguem continuamente os meninos perdidos, os peles-vermelhas e especialmente Peter. E há outras personagens capazes de vinganças ferozes, como Sininho. Esta regressa primeiro à Terra do Nunca e quando os rapazes olham o céu e veem o que julgam ser um pássaro branco a aproximar-se, Sininho, furiosa e ciumenta em relação a Wendy, diz-lhes que Peter quer que eles abatem aquele pássaro. Ora, o rapazinho que dispara a flecha acaba por atingir Wendy, que chegava voando, a qual cai como morta no chão.

Na adaptação da Disney (1953), a personagem Peter transforma-se num galã salvador, que não deixa Wendy cair nem ser atingida pelas setas (retirando carga emocional ao episódio e eliminando o primeiro momento em que Peter revela sentimentos de afeto por alguém e sente angústia).

Na verdade, neste momento da narrativa, esta personagem é refigurada em todas as versões, mas é sobretudo na versão de 2003 que

a expectativa em relação ao papel de Wendy é empolgada pelas explicações que Peter dá aos rapazes, antes de se aperceber que Wendy jaz no chão sem sentidos e talvez morta: Peter está eufórico com o facto da menina lhes ir contar histórias e noticia isso entusiasticamente às outras crianças. Este papel de Wendy junto dos meninos perdidos fora fundamental, no texto literário, para Peter a convencer a viajar com ele para a Terra do Nunca. O entusiasmo em relação a essa função é agora deslocado para este momento da narrativa fílmica conferindo suspense e intensidade dramática à suposta morte da personagem feminina.

Contar histórias está no cerne da simbologia da presença de Wendy junto dos meninos perdidos. Ela assume-se, também, com o papel de mãe que cuida da casa, das roupas e da comida das crianças, numa posição ambígua junto de Peter, que tem o papel de pai das crianças, mas que pergunta, assustado, “É só de faz-de-conta que eu sou pai deles, não é verdade?” e diz que os seus sentimentos por Wendy são “os de um filho dedicado” (Barrie, 2005: 134). Portanto, Peter mantém-se uma personagem que não quer assumir responsabilidades em qualquer uma das narrativas que analisamos (exceto, como veremos, na adaptação cinematográfica *Pan – Viagem à Terra do Nunca*, de 2015).

## 2.5. A LUTA CONTRA OS PIRATAS

A personagem de Peter Pan, em cada adaptação, é refigurada (Reis, 2018: 421-424) conforme a visão subjetiva e emotiva que outra personagem tem dela, neste caso pelo olhar de Wendy: as narrativas multimodais, apresentando o olhar de admiração da figura feminina dirigido ao rapaz, conferem maior destaque à coragem de Peter. Veremos que esses olhares são diferentes, conforme as narrativas fílmicas.

No final da terrível luta entre Peter e o capitão Gancho, no texto literário apenas temos a referência seguinte: “A Wendy, como seria

de esperar, ficara por perto mas não se envolvera na luta, embora estivesse sempre a olhar para o Peter com uns olhos muito brilhantes” (Barrie, 2005: 192). É esse olhar que um frame de 1924 ilustra, conferindo à personagem masculina um destaque especial, pela intensa admiração que manifesta. Pelo contrário, na versão da Disney, Wendy fecha os olhos, assustada, portanto, conferindo também, ainda que com uma estratégia inversa, o mesmo destaque à coragem de Peter. Quanto à versão cinematográfica de 2003, a personagem masculina divide o protagonismo com Wendy, a qual luta a seu lado, com uma espada que o próprio Peter lhe lança (claramente, uma marca epocal ideológica no que diz respeito às questões de género, tratando-se de uma narrativa fílmica realizada já em pleno século XXI). Quando Wendy é de novo agarrada pelo capitão, ela não deixa nunca de olhar para Peter e, conseguindo soltar-se no momento em que tudo parece perdido e Peter vai morrer, corre para junto dele, dá-lhe um beijo na boca e Peter, nesse momento, recupera os sentidos e, com uma energia imbatível, retoma a luta. Nessa altura, é Wendy que lhe diz: “Como tu és esperto!”, retomando um comentário feito por ele em relação a si próprio e que, no início da história a irritara, quando se conheceram no quarto da família Darling (vd. supra). E no seu olhar reluz toda a singularidade de Peter e o encantamento que ele desencadeia nos outros. A vertente sedutora desta personagem é de novo realçada, pela postura elegante e destemida, pelo olhar sensual e expressão convicta. Só uma narrativa multimodal poderia conferir à personagem a densidade que ela transmite neste momento ao espetador.

## 2.6. O REGRESSO AO ESPAÇO DA REALIDADE – IMPOSSIBILIDADES DE VIVÊNCIAS COMPATÍVEIS

Na história de Peter Pan, a janela do quarto das crianças é simbolicamente o espaço de transição entre dois mundos. Assim, Peter chega

pela primeira vez ao quarto das crianças Darling entrando pela janela e as três crianças da família, Wendy, John e Michael, partem para a Terra do Nunca saindo a voar por essa mesma janela. Por outro lado, acreditar que a mãe delas deixa sempre a janela aberta para elas poderem voltar é fulcral na representação de amor maternal que a história veicula, por isso o regresso dos irmãos ao espaço da realidade é feito através dessa janela e será por ela que Peter irá desaparecer de novo nos céus.

Peter é o único dos meninos perdidos que não quer ficar a viver com a família Darling, recusando radicalmente a possibilidade de ir à escola, trabalhar e crescer. Ele recusa o abraço da Sr.<sup>a</sup> Darling e diz-lhe: “Mantenha-se longe de mim, minha senhora, ninguém me vai agarrar para me transformar num homem” (Barrie, 2005: 209). Na adaptação cinematográfica de 1924, vemo-lo sentado do lado de fora da janela, observando as outras crianças junto dos três irmãos, dos pais deles e da cadela Nana, sendo que essa imagem o representa longe, não só espacialmente, mas também emocionalmente, do entusiasmo das outras crianças por terem finalmente uma família.

No texto literário, a personagem voa para longe, depois de Wendy lhe perguntar “- Tu não me irás esquecer, pois não, Peter, antes que venham as limpezas da Primavera?” e de ele lhe ter prometido que não, levando, afinal, consigo, o beijo da Sr.<sup>a</sup> Darling: “Esse beijo, que não era para ninguém arrancou-lho o Peter, sem dificuldade. É engraçado, mas ela pareceu ficar satisfeita” (Barrie, 2005: 211).

Na narrativa fílmica de 1924, a despedida entre Peter e Wendy é configurada de forma bastante mais clássica. Os dois jovens (nesta fase são percecionados pelo espetador mais como pré-adolescentes do que como crianças) despedem-se com um beijo na boca, estando Peter numa postura em que os seus pés se apoiam no parapeito da janela, com a personagem, portanto, numa posição instável, e toda a família lhe diz adeus, enquanto ele se afasta voando. Na versão de

1953, Peter Pan não protagoniza nenhuma cena de despedida, vemos apenas Wendy, sentada junto da janela em postura de desalento e, de seguida, a menina dirigindo-se ao pai, de olhos baixos, dizendo: “Estou pronta para crescer”, o que acentua a dimensão moralizante desta narrativa fílmica, com a personagem feminina aceitando a inevitabilidade do seu estatuto de género, assim como acentua a configuração da personagem Peter Pan no pólo oposto ao da vida social real. Vemos um navio elevando-se nos céus (não a personagem do rapaz, como se esta estivesse já a perder a sua identidade física) e os membros da família nuclear, abraçados, olhando esse navio longínquo à luz da lua.

Na adaptação de Hogan (2003), vemos o reencontro da família e de todos os meninos perdidos através do olhar de Peter (escondido, do lado de fora da janela), com a câmara a apresentar um grande plano do rosto de Peter, com expressão nostálgica, mas, logo de seguida, a expressão da personagem muda, revelando entusiasmo assim que a fada Sininho, símbolo de um outro mundo, aparece. E afastam-se os dois, voando a grande velocidade pelos céus. Wendy corre à janela, chama-o repetidamente, até que Peter responde que nunca vai esquecê-la e voltará para... *ouvir histórias sobre ele*. A personagem ganha contornos mais fortes ainda de egocentrismo. Curiosamente, esta parece ser uma das dimensões que os adultos (mais os espetadores do que os leitores, cremos) também desculpabilizam e acham até sedutora.

Todas as adaptações cinematográficas em análise ignoram o final do último capítulo da obra literária, que é, em termos de narratologia e mundos ficcionais, o mais interessante: Peter regressa regularmente, durante alguns anos, para levar Wendy consigo, durante uma semana, para a Terra do Nunca; depois, vai-se esquecendo deste compromisso; um dia, quando volta, Wendy já é adulta e ele suspeita de uma mudança que o assusta: Wendy já tem uma filha e Peter

enfrenta, pela primeira vez, a consequência do passar do tempo, mas fica infantilmente contente com a substituição de Wendy pela sua filha Jane; depois, quando Jane também já é adulta, é a filha desta, Margaret, que ele leva consigo para a Terra do Nunca; e “Quando Margaret crescer, irá ter uma filha que será, por sua vez, a mãe de Peter” (Barrie, 2005: 220).

Esta é a condição humana que encerra, com algum dramatismo emocional, a obra literária, mas que se dilui nas adaptações cinematográficas.

### 3. UMA REFIGURAÇÃO INESPERADA – PETER EM “PAN – VIAGEM À TERRA DO NUNCA”

Na narrativa fílmica realizada por Joe Wright, em 2015, a grande diferença da história de Peter e da refiguração desta personagem reside na sua relação com a figura materna. Desde sempre que o rapazinho, que vive num orfanato, acredita que a mãe virá buscá-lo e partilha isso com um amigo. Na verdade, o espetador, no início da narrativa fílmica, vê uma jovem mulher fugindo, tentando proteger o filho, e deixando-o à porta do orfanato, dizendo, ao mesmo tempo que lhe dá um beijo: “Espero pelo dia em que poderei voltar para te explicar tudo”. Portanto, Peter, nesta narrativa, não viverá nenhum episódio equivalente ao da personagem literária original, quando é confrontada com a referência ao “beijo”, que ela não sabe o que é.

Doze anos depois, durante a II Guerra Mundial, “entramos” num orfanato, onde muitos meninos estão “perdidos”, mas uma das crianças descobre o processo de entrada de Peter nesse orfanato e lê-lhe uma carta que a mãe deixara escrita, onde lhe dizia que ansiava pelo dia em que voltaria para o levar consigo e que iriam voltar a ver-se um dia, neste mundo ou no outro, o que comprova que ele tinha razão em acreditar que a mãe o amava. Imprevistamente, uma noite, é levado à força do orfanato por piratas, mas promete ao seu amigo

que fica que não o esquecerá – o que, na verdade, irá acontecer, portanto, nesta reconfiguração da personagem, outro traço que muda é este: Peter não esquecerá os amigos, o que lhe retira também a característica egocêntrica da personagem original e de todas as outras refigurações cinematográficas.

Peter chega à Terra do Nunca num navio voador, e não voando por si próprio, e encontra uma outra face desse espaço, que agora nada tem de encantatório: numa terrivelmente profunda e escura mina confronta-se com a exploração de milhares de seres humanos, adultos e crianças. O facto de a Terra do Nunca, neste primeiro momento, ser apresentada ao espetador não com uma natureza exuberante (que irá, no entanto, aparecer mais tarde) mas através deste espaço das profundezas da terra, destaca o papel do espaço na construção da narrativa. Este espaço não é o mundo ideal que alguma criança possa desejar, mas um espaço perigoso, de transição, que irá permitir a Peter descobrir quem é. Neste filme, como nos anteriormente analisados, a carga dramática é intensificada por estratégias como as que Arnaut refere (2017), a propósito da adaptação para cinema de *A Jangada de Pedra*, de Saramago: o enquadramento sonoro, as características da paisagem e a expressividade dos rostos dos atores. No entanto, consideramos que nesta adaptação cinematográfica, estes recursos plurimediativos ganham significados que “sofrem um processo de negociação, na medida em que o texto interage com a experiência cultural e pessoal do leitor” (Mota e Vieira, 2017: 293). Nesta narrativa fílmica, a “negociação” é fundamental já que estes recursos diferem significativamente, na sua conotação, de outros semelhantes que são usados nas adaptações cinematográficas antes analisadas (assim como da imagem literária que o leitor encontra desde o primeiro momento em que lê o texto original), sobretudo no que diz respeito à caracterização do espaço da Terra do Nunca (fortemente bucólico e verdejante nas outras versões, face à paisa-

gem inóspita e árida que surge neste filme). Na verdade, a dimensão bucólica também surgirá, mas associada a outras vivências, que não as que são inicialmente impostas à personagem Peter Pan.

Peter, perante a experiência tão traumatizante da sua chegada à Terra do Nunca, revela coragem e dignidade, não se deixando humilhar e tentando compreender o que se passa naquele espaço. Fica a saber que, na mina, se procura “poeira de fada”. Mas ele é também um rapaz ingênuo e indefeso, que admite ter medo perante o pirata Barba Negra, o qual explora a mina. Por isso, a coragem que ele irá revelar, ganha ainda maior significado na construção da sua personalidade. O cruel pirata Barba Negra conta-lhe que “A profecia fala de um rapaz que nasceu do amor ente um príncipe-fada e uma rapariga humana”, deduzindo-se que suspeita que esse rapaz seja Peter e que este veio à Terra do Nunca para o matar. Ora, Peter irá conhecer um adulto, que está também naquele espaço como escravo, e que se chama James Gancho. Este capitão Gancho, agora no polo oposto ao do Capitão Gancho da obra original, consegue encontrar forma de fugir e levar Peter com ele, mas este recusa-se a partir sem encontrar a mãe.

A refiguração desta personagem constrói-se também na sua relação com Tiger Lily, a princesa da tribo indígena, que é, aqui, a única personagem completamente vinculada à Terra do Nunca. Não foi, até agora, relevante referir esta personagem (nomeada, na tradução que usamos de obra de James Barrie, como Açucena Alaranjada), porque ela não é determinante para a construção da personagem Peter Pan, como acontece nesta mais recente narrativa fílmica. Através dela, encontramos um diálogo claramente intertextual com um dos filmes já analisados: na sua primeira aparição, o espetador vê-lhe apenas os pés, transferindo-se o mistério associado à figura de Peter, quando chega ao quarto de Wendy e dos irmãos para esta personagem (vd. Supra, adaptação de 2003). Acresce o facto de ela

surgir abruptamente e ficar em pé, por cima de Peter, que caiu no chão, apresentando-se a cena sob o ponto de vista de Peter, em “contrapicado”, estando a princesa da tribo indígena, portanto, numa posição de supremacia. É ela que revela a Peter que foi a sua tribo que ajudou a mãe dele a esconder-se do pirata Barba Negra. A ela está associado o espaço de natureza exuberante que ainda existe na Terra do Nunca. Nesta refiguração, a personagem Peter tem um problema acrescido: não consegue compreender a sua identidade, já que parece ser meio ser humano, meio ser fantástico (por isso ele conseguirá voar). Por isso também ele diz ao Gancho: “Que raio sou eu? Tu, ao menos, sabes donde vieste...”. Mantém-se o problema da identidade da personagem, ainda que por razões diferentes.

Peter irá encontrar, momentaneamente, uma forma de família, na sua relação com Gancho e com Tiger Lily, quando os vemos aos três (imagem que se assimila à de um casal com o seu filho), vogando dentro de uma espécie de cesto-jangada, nos poucos momentos tranquilos que lhes são concedidos. Não nos parece irrelevante o facto de não ser uma jangada comum mas sim um enorme cesto feito de plantas entrelaçadas, cujas bordas parecem, por um lado, proteger mais as personagens, por outro, os materiais parecem ainda mais frágeis do que a madeira. Peter irá, finalmente, encontrar a sua mãe, num mundo para lá do real tangível, depois de ele e os seus amigos lutarem corajosamente contra Barba Negra. A figura feminina Tiger Lily não só ocupa, transitoriamente, o papel de figura materna (papel que “usurpa” a Wendy), como se revela uma hábil guerreira – ao que a época de realização do filme não é, claramente, indiferente. Na cena final, depois de várias peripécias que atestam a figura especial que é Peter, ele deixará a Terra do Nunca, juntamente com todos os meninos escravos, com Gancho e com Tiger Lily, num verdadeiro barco, com se de uma casa se tratasse e como se aquela fosse a família à qual todos pertencessem.

A sua missão está cumprida e em momento nenhum esta personagem, que lutou por todos os que amava, diz que quer ser sempre criança. Nesta narrativa fílmica, a refiguração da personagem apresenta-nos um Peter Pan não expectável, mas *reconhecível* e igualmente fascinante, ilustrando, uma vez mais, as potencialidades significativas das figuras ficcionais e as suas possibilidades de *sobrevida*.

#### REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula (2017). “A palavra em movimento: a adaptação para cinema de “Embargo” e de *A Jangada de Pedra* de José Saramago”, in Ana Teresa Peixinho e Bruno Araújo (eds.), *Narrativa e Media: Géneros, Figuras e Contextos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 205 – 232.
- BARRIE, James (2005). *Peter Pan*. Trad. José Manuel Lopes; Ilustrações de Paula Rego. Lisboa: Cavalo de Ferro [1911].
- JOHNSON, Randal (2003). “Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas”, in Tânia Pellegrini *et al.* (eds.), *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac/Instituto Itaú Cultural. 37-60.
- MOTA, Cecília Maria e Leyane Alves Vieira (2017). “Caminhos narrativos: um personagem: o brasileiro”, in Ana Teresa Peixinho e Bruno Araújo (eds.), *Narrativa e Media: Géneros, Figuras e Contextos*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 289-313.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Almedina.
- RYAN, Marie-Laure e Jan-Noël THON (eds.) (2014). *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RYAN, Marie-Laure, Kenneth FOOTE and Maoz AZARYAHU (2016). *Narrating Space/Spatializing Narrative. Where narrative theory and geography meet*. Columbus: Ohio State University Press.
- ZIPFEL, Frank (2014). “Fiction across media: Toward a transmedial concept of fictionality”. In Marie-Laure Ryan and Jan-Noël Thon (Eds.).

*Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology.*  
Lincoln: University of Nebraska Press. 103-125.

FILMES:

*PETER PAN* (1924). Direção de Herbert Brenon, Paramount Pictures.

*AS AVENTURAS DE PETER PAN* (1953). Direção de Hamilton Luske e Clyde Geronimi, Disney.

*PETER PAN* (2003). Direção de P. J. Hogan, Columbia Pictures.

*PAN – VIAGEM À TERRA DO NUNCA* (2015). Realização Joe Wright, Warner Bros.

(Página deixada propositadamente em branco)

# CAMÕES: DE CRIADOR A PERSONAGEM DE BANDA DESENHADA NO UNIVERSO LUSO-BRASILEIRO<sup>1</sup>

CAMÕES: FROM THE ROLE OF CREATOR TO A COMICS' CHARACTER IN THE PORTUGUESE AND BRAZILIAN LITERARY WORLD

*Marisa das Neves Henriques*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

## RESUMO

Atravessada por elementos difíceis de esclarecer, a biografia de Luís de Camões revelou-se uma fértil matéria-prima para vários *media*, que converteram o criador literário numa criação ficcional poliédrica e trans-histórica, sujeita a leituras ideológicas diversas. Como veremos, ao longo deste artigo, a banda desenhada não ficou indiferente ao potencial estético e ético do autor de *Os Lusíadas*, conferindo-lhe rostos e papéis pautados pela versatilidade ao longo dos tempos.

*Palavras-chave:* Luís de Camões, banda desenhada, biografia, literatura infantojuvenil

## ABSTRACT

With sparse verifiable details, Luís de Camões's biography has proven to be a creative field for several media, which have turned the literary creator into a polyhedral and transhistorical character open to diverse ideological

<sup>1</sup> Este artigo é a versão desenvolvida de uma comunicação apresentada no V Colóquio Internacional Figuras da Ficção: Dinâmicas da Personagem, organizado pelo Centro de Literatura Portuguesa, que decorreu na Faculdade de Letras de Coimbra nos dias 20, 21 e 22 de novembro de 2017.

readings. In this paper, we show that the comic strip has not been indifferent to the aesthetic and ethical potential of the author of *Os Lusíadas*, endowing him with versatile faces and roles throughout the ages.

*Keywords:* Luís de Camões, comics, biography, child and adolescent literature

Um génio com uma vida povoada de elementos romanescos, alguns dados nebulosos e incertos, não deixa incólume a verdade perseguida pela história literária e atraindo espíritos imaginosos de escritores e de artistas. Assim aconteceu com Luís de Camões e com os seus biógrafos – quer com os que temporalmente mais se aproximaram da sua época, quer com os que só acederam à sua história de vida quando já se criara uma ténue fronteira entre lenda e realidade sobre o autor de *Os Lusíadas*. Ciente da contradição entre a grandeza histórica do homem e o parco registo escrito existente sobre ele, Severim de Faria pronunciava-se da seguinte forma:

... a vida do nosso Poeta Luís de Camões Príncipe dos Heroicos de Espanha, por quanto o que dele anda impresso é tão pouco, e diminuto, que não satisfaz em muita parte com o que todos pretendem saber de semelhantes varões; como é a qualidade, vida, costumes, engenho, feições, e outras particularidades sem as quais fica muito imperfeita a notícia que se requer na história de um homem insigne. (Faria, 1624: 88)

Apesar do seu juízo avisado, o autor seiscentista estava longe de imaginar o poder narrativo que “a qualidade, [a] vida, [os] costumes, [o] engenho, [as] feições” e, acima de tudo “outras particularidades” (prontas para as mais diversas efabulações), da vida de Camões poderiam encerrar nas mãos dos seus futuros estudiosos.

Silva Dias, em pleno século XX, ensaiava uma via dialética de definir Luís Vaz como “estouvado e cortesão, ser inadaptado na Europa e aventureiro na Ásia, homem de largos gastos e escassos rendimentos” (1981:40). Mas, nem todos concordariam decerto com estes qualificativos, em especial porque distância e isenção são condições difíceis de impor a quem fala sobre o Príncipe dos poetas – aquele que em diversos momentos da História levantou a moral coletiva e justificou, por si só, a celebração da língua literária portuguesa; o símbolo do “homem completo, uma síntese de artista, e de homem de ação, de intelectual e de guerreiro, de poeta e de aventureiro” (Castelo Branco: 1981: 11).

Com efeito, se se indagasse a posição dos especialistas camonianos, em particular dos que se ocuparam dos aspetos biográficos do insigne português, bem como de todos aqueles que o estudaram ou o trataram como objeto artístico, a primeira conclusão a que se chegaria seria provavelmente a de que ao homem que morreu em 1580 sobrevieram inúmeras personagens com uma ontologia mais ou menos desviante da que pautava a personalidade histórica. Na verdade, o nosso poeta quinhentista inspirou cultores dos três modos literários, surgindo nuns casos ora como alusão erudita ou interviniente discreto, ora como protagonista de uma estória.

Camões, ele próprio, ou melhor os enigmas da sua biografia, potenciaram – e continuarão decerto a potenciar – o tentador desejo de o reinventar, face à linha de indeterminação que a sua existência deixou. A este propósito, o Professor Carlos Reis usou uma expressão feliz, referindo-se a Camões como aquele que esteve “para ser [...] uma figura sem imagem física.” (2015: 50). Ora, é precisamente colocando a tónica na imagem literária e icónica que procuraremos analisar o tratamento de Camões como personagem ficcional no domínio da banda desenhada.

No âmbito da literatura de quadradinhos, o autor do *Auto de Filodemo* surge em revistas e álbuns dos séculos XIX, XX e XXI e não se reduz à língua portuguesa. Todavia, por razões metodológicas, selecionámos apenas cinco títulos para apoiar esta reflexão:

- (1) *Camões – sua vida aventureira* (Cosme & Alberto, 1972);
- (2) *Com a pena e com a espada – Camões e Afonso de Albuquerque* (Müller & Bento, 1983);
- (3) *Camões aos quadradinhos* (Pimentel & Serrão, s. d.);
- (4) *Camões – De vós não conhecido nem sonhado?* (Miguel, 2008);
- (5) *Os Lusíadas em quadrinhos* (Nesti, 2015).

Ficam de fora da presente análise as adaptações portuguesas de *Os Lusíadas*, onde o poeta aparece de modo fugaz, nomeadamente numa ou noutra cena que evoca o resgate a nado da epopeia portuguesa.<sup>2</sup>

A nossa aproximação terá, por um lado, como suporte teórico o trabalho de Groensteen sobre a semiótica da banda desenhada (2014), em que visa apresentar a 9.<sup>a</sup> arte como um sistema emancipado dos conceitos herdados da linguística, insistindo na não-subserviência ao código verbal (2014: 27). Por outro lado, porque em sede literária nos situamos, orientar-nos-á a definição apresentada no *Dicionário de Estudos Narrativos* (Reis, 2018: 43-46).

Recuemos então aos anos 70 do século passado a fim de encontrar a nossa insigne personagem. *Camões – sua vida aventureira* associa-se à comemoração do 4.<sup>o</sup> centenário da publicação de *Os Lusíadas*. Os editores revelam o seu propósito didático, ao endereçarem-se “à gente moça” e esforçando-se por respeitar o pacto entre a “fantasia

2 É o que acontece em *Os Lusíadas* – apresentação em banda desenhada por José Ruy (1984), praticamente no final do canto X.

e a realidade” (Cosme & Aguiar, 1972: 1). Na primeira página deste número especial do “Mundo de aventuras” o leitor sente-se interpelado não só pelo olhar duro e pelo cabelo comprido e revolto de uma personagem que tanto lembraria um Cristo vingador, o Sandokan, tão popular nos anos 70, ou até um guerreiro lendário (Figura 1). Sem se ater, porém, ao rosto que ocupa todo o segundo plano, Carlos Alberto representa uma figura de corpo inteiro, ágil e de espada na mão, prestes a saltar da tela de cinema para se dar a conhecer.



FIGURA 1 – Representação de Camões por Carlos Alberto (1972)

Os movimentos, as emoções que acometem Camões-personagem e as suas circunstâncias de vida são contados numa ótica reverenciadora, com vista a provocar no leitor admiração pelo herói que tem diante de si. Assim, aptos a anteciparem uma caracterização positiva da personagem a quem todos devem preito, os autores não perdem um bom pretexto para transcrever textos camonianos que se enquadrem graficamente na sua estória e cultivem, no espírito dos jovens

leitores, o uso estético da língua. Por conseguinte, quando Camões se envolve numa rixa para proteger Leonor, qual espadachim “afoito e emérito” (Cosme & Alberto, 1972: 26), cria-se uma cena que permite colocar o poeta a recitar à jovem mulher o poema “Descalça vai para a fonte”.

Corajoso e audaz, Camões aproxima-se do estereótipo do galã, ainda que não avulsem nele indícios de egotismo, porque o herói tanto ocorre em favor de frágeis donzelas como de desprotegidos. Basta pensar no judeu espoliado que mais ninguém quis defender. A sua agilidade, os bons reflexos e a argúcia beneficiam de uma sequência de vinhetas que acompanham o movimento da sua espada ou rastreiam o seu passo lesto por cima de telhados, com a capa a adajar ao vento (adereço fundamental em tantos heróis que conhecemos). Para apreciação desta unidade dramática, interessa reter o conceito de artrologia, cunhado por Groensteen, à luz da tópica espacial:

(...) la bande dessinée n’est pas seulement un art du fragment, de l’éparpillement, de la distribution ; elle est aussi un art de la conjonction, de la répétition, de l’enchaînement. A l’intérieur du dispositif spatio-topique – c’est à dire de l’espace tel que la bande dessinée se l’approprie et l’aménage – on distinguera deux degrés dans les relations pouvant s’établir entre les images. Les relations élémentaires, de type linéaire, composent ce que l’on nommera *l’arthrologie restreinte*. Gouvernées par l’opération du découpage, elles mettent en place des syntagmes séquentiels, le plus souvent subordonnées à des fins narratives. C’est à ce niveau qu’intervient prioritairement l’écrit, comme opérateur complémentaire de la narration. (...) Il n’y a pas, d’un côté, une mise en relation de contenus qui ressortirait à l’arthrologie. Les articulations du discours de la bande dessinée portent indissociablement sur des contenus-incarnés-dans-un espace, ou si l’on préfère sur des espaces-investis-d’un-contenu. (Groensteen, 2014: 26-27)

Está presente, desde o início do álbum, o fito de elevar o poeta épico ao pedestal de vulto exemplar e virtuoso e, por que não dizê-lo, de herói nacional. Desta feita, está latente a preocupação em conduzi-lo a um estádio de beatificação, sob pena de lhe ser retirada a tão necessária humanidade. Não admira, por isso, que a faceta boémia seja relegada para um plano secundaríssimo; e as arruaças e confrontos físicos justificados pela entrega a valores como a lealdade, o amor ao próximo ou a honra. No número especial de “Mundo de aventuras”, Camões não estará, portanto, muito longe do herói medieval, do cavaleiro cristão e da personagem-tipo nobre que se encarrega de repor a ordem social. Além disso, ele é decalcado do mártir, cuja tenacidade o pode levar a desanimar, mas jamais a sucumbir; cuja serenidade lhe permite vencer o abatimento e lutar contra as maiores adversidades. Não lhe faltará sequer ironia para lidar com a disformidade física e sentido de humor na altura de assumir a pobreza.

A personagem não despe as vestes quinhentistas nem perde uma expressão verbal elaborada, que, afastando-a da fluidez do discurso oral, a nobilitam do início ao fim, quase assegurando que nunca teria saído do decoroso ambiente de corte. Não obstante, Camões protagoniza também dois episódios dignos de heróis televisivos do século XX: a luta contra o gigante ao serviço do rei de Chembé e uma caça ao tesouro. Na verdade, antes de deixar a Índia, Luís Vaz veste ainda a pele de Indiana Jones, em busca de riquezas escondidas numa gruta, onde “só homens de grande coragem lograrão chegar” (Cosme & Alberto, 1972: 68). Alcançado o cofre, o seu conteúdo é interceptado por terceiros, o que não surpreende, uma vez que, para preservar a inteireza do poeta, cumpre aliviá-lo das relações com o “vil metal”, esmaecedor do seu brilho. Esse seria o desfecho apetecido de uma história comum de corsários. Na prancha final de *Camões – sua vida aventurosa*, Carlos Alberto dedica praticamente toda a página

à representação física do poeta, em pose declamatória, simulando a recitação da sua epopeia.

Uma década mais tarde, é publicada na *Antologia de Banda Desenhada Portuguesa* a biografia de Camões e de Afonso de Albuquerque.<sup>3</sup> Tendo como público-alvo a faixa etária escolhida por Cosme e Alberto, não parece difícil de adivinhar qual será o objetivo da obra: a consolidação de um imaginário heroico coletivo esquisado em clave laudatória. Ao ensejo de imprimir rigor histórico e sobriedade ao texto alia-se a conceção realista do espaço (citem-se dois exemplos: o Paço das Escolas da Universidade de Coimbra ou o mosteiro da Batalha).

Por seu turno, no que respeita à personagem do escritor, Fernando Bento sacrifica a passagem do tempo e das vicissitudes pessoais sofridas por Camões em prol de uma imagem cristalizada que privilegia a beleza e majestade do épico. Além disso, nota-se uma demarcação substancial em relação aos biógrafos camonianos que vincavam o impacto da mudança de aparência física sofrida durante o combate em Ceuta. O episódio que lembra o infausto acontecimento está reduzido a duas vinhetas e, embora Müller o assinale pelos lábios de uma personagem escarninha (O nosso poeta já não é o “Trincafortes”. Agora é o “Cara sem olhos”), Fernando Bento representa a cegueira parcial sem desfigurar a personagem.

Ao cuidado estético do desenhador, corresponde, da parte de Müller, um certo branqueamento dos rumores de estroinice juvenil protagonizados pelo poeta, dissipando a sombra de descatos e extravagâncias que impendem sobre os verdes anos de Camões.

3 Importa dizer que ambas as bandas desenhadas tinham sido publicadas na década de 50, no jornal infantojuvenil *O Diabrete*. *Camões* surge nos fascículos n.º 702 a 730.

À semelhança de Cosme, Müller revela-se criterioso e arguto na seleção dos elementos biográficos a explorar, por forma a devolver aos jovens leitores uma figura praticamente impoluta, emoldurada por um passado glorioso. A rara sensibilidade de Camões-personagem surge vincada pela simbólica das lágrimas, que queimam o rosto inconsolável de quem perde um discípulo (António de Noronha) e um amigo (Heitor da Silveira) e se vê espoliado do *Parnaso*. “Poeta namorador e atrevido” (1983: 11), pouca ênfase se dá ao soldado e muito menos à sua propensão dissoluta. Guerreiro por dever pátrio e remissão de pecados (nomeadamente por ter aspirado a conviver de perto com uma classe social que não era a sua), Camões é a personagem do escritor asceta (figura 2), cuja “glória” [é] ter escrito *Os Lusíadas* (1983: 24).



FIGURA 2 – Camões, por Fernando Bento (1983)

Consagrado pelo auditório áulico que o lê, recebe o devido reconhecimento, mesmo que serôdio. Na vinheta final, os pequenitos que ladeiam a estátua do poeta, corroboram o desígnio de Müller: criar

um herói para crianças<sup>4</sup> e adultos sem fissuras nem máculas, mesmo que isso implique a mobilização de estratégias discursivas que não se afastam da hagiografia.

Bem diferente se apresenta a abordagem proposta por *Camões em Quadrinhos*, cuja subjetividade se vê reforçada pelo facto de estarmos perante a adaptação da peça de teatro *Camões, poeta prático*, de Hélder Costa (1982). Colocando de lado boa parte dos elementos biográficos camonianos que no século XX se prestam à defesa de uma política colonialista, adia-se a entrada do protagonista em cena, a fim de dar o devido destaque à violência perpetrada por Gama e pelos seus marinheiros na Ásia.

Camões surge, então, como porta-voz de um discurso antiépico, em que a espada se faz substituir pelo gume da pena, para reagir contra a intervenção portuguesa na Índia e denunciar os vícios que grassam na corte e os baixos instintos que movem o clero<sup>5</sup>.

Ao contrário das obras anteriores, este álbum conta muito mais com trabalho gráfico do que com o concurso da linguagem verbal. A arte elíptica (Groensteen, 2014: 13) que Rui Pimentel aciona e o jogo quinésico que engendra – a meio caminho entre o desenho animado e o teatro, que lhe serve de ponto de partida – endereça-se a um leitor crítico, adulto. A condição do poeta como ser à margem da sociedade é captada com grande realismo e desassombro. Distante da caracterização física convencionalmente fornecida pelos retratos oficiais, apenas a barba e alguns dos trajes de época atenuam o rompimento com o estereótipo que conhecemos. Os termos em que a personagem se exprime abandonam o artificialismo, isto é, o

4 A este propósito, *vide* o verbete de Fernando Azevedo sobre “Camões e a literatura infantojuvenil”, In *Dicionário de Camões*, coord. de Vítor M. Aguiar e Silva, Lisboa: Leya.

5 Com recurso à técnica de *mise en abîme*, assiste-se a algumas cenas de *El-Rei Seleuco*, em linha com a ideologia veiculada pelo álbum.

homem não fala no quotidiano, aqui encenado, com a eloquência do poeta que nos habituámos a ler. Quando se dirige à amada, Camões usa a segunda pessoa do singular e diz-lhe naturalmente: “Amo-te, Violante... Desejo-te.” (Pimentel & Serrão s.d.: 28) Colocando de lado as peias e os punhos de renda, e não usando sequer o subterfúgio de incluir um poema de amor camoniano que edulcore de lirismo a cena, vemos no palco da vida uma personagem mais real e complexa, porque exposta às suas fragilidades e dilacerações, que vagueia e sai do espaço da vinheta para errar, angustiada, ao longo da prancha e dos seus espaços em branco.

Atormentado na prisão por um sonho surrealizante, prenunciador da tortura onírica que acarreta, Camões-personagem vê aparecer-lhe D. Violante e a filha menor, trazida pela mão. O ventre da menina está coberto de gavetas semiabertas, à semelhança da tópica psicanalítica imortalizada em telas e esculturas de Salvador Dalí. Ao abrir uma das gavetas, o poeta encontra um espelho onde se contempla a si próprio. Não é sem horror que repara estar em situação análoga à de S. João Batista, exibido numa bandeja, por temível personagem feminina.

Face à sociedade de aparências que o envolve, corrupta e mesquinha, o escritor sente-se esmagado perante a missão de escrever a verdade, pela responsabilidade e sentido cívico que ela pressupõe. O amor incontestado a Bárbara simboliza a sua revolta contra a dominação colonial portuguesa na Índia. Na atitude lúcida de quem percebe os riscos nefandos da submissão e anulação do outro, Camões-personagem profere sentenças anti-heroicas como “É uma vergonha o que os portugueses andam aqui a fazer!” (Pimentel & Serrão, s.d.: 54) ou “Maldito Portugal!” (Serrão, s.d.: 58).

Mas, como compreender a função desta personagem anti-heroica, cujo papel ao longo de várias décadas do século XX foi a de reatar elos quebrados de patriotismo e de afastar sentimentos de crise e

de decadência nacional? Uma funda amargura à flor da pele leva o épico a pôr em causa a utilidade de *Os Lusíadas* e a hesitar na hora de escrever a palavra verdade. Desta feita, simula-se em tempo real a campanha de revisão do início de verso (Pimentel & Serrão, s.d.: 58: “A verdade nua e pura” para “A verdade que eu escrevo nua e crua...”), não fosse o olho esquerdo de Camões, colocado em relevo por Pimentel, atingir a simbólica clarividência de quem afirmou ter “claramente visto”.

Quase a terminar o álbum, o Poema impõe-se enfim; franqueia as barreiras instituídas pela Inquisição. Camões reparte a pobreza diária com Jau, o seu servo, e com Bárbara, os seus últimos companheiros até à hora da morte. O álbum acaba não com a celebração do vate, mas com um *requiem* magistralmente composto pela penúltima vinheta, que começa com a palavra *miser* e culmina com o advérbio miseravelmente (s.d.: 70). O protagonista desta banda desenhada, figura inconformada, e em contracorrente com o seu tempo, não tem direito a um desfecho feliz: anónimo na agonia, Camões terá apenas a título póstumo uma lápide que evoca a sua grandeza e três cravos (símbolo de liberdade de expressão?) a servir-lhe de companhia.

Em 2008, Jorge Miguel assina o álbum a cores *Camões – De vós nem conhecido nem sonhado?* Na complementaridade entre narrativa escrita e visual, o artista transcreve na página de rosto a descrição física do poeta esboçada por Severim de Faria e revela inspirar-se, ao longo da obra, no testemunho de Pedro de Mariz e no registo epistolar camoniano.

Introduzindo-nos na reta final da vida de Camões, que mal se divisa de uma janela – vulto avermelhado, metonimicamente tomado pelo cabelo açafrado e corroído pela tragicidade – Miguel opta depois por, de analepse em analepse, reconstituir o seu passado e os diferentes espaços em que se move (a corte, a casa do Conde de Linhares, a Rua da Mancebia, no coração da boémia alfacinha).

O *facies* do poeta, do qual ressalta um olhar triste ou meditativo, não sofre qualquer idealização. A esta sobriedade gráfica alia-se a intenção de mostrar de forma desvelada o que outras histórias de quadrinhos mitigam: a sua faceta mundana e voluptuosa ou a má gestão financeira. Tal como acontece em *Camões aos Quadrinhos*, o protagonista ganha densidade psicológica através do sonho ou da alucinação, quando, num momento de euforia opiácea, a oriente, se apaixona por Chin, sua futura amante.

Mais do que *persona*, Camões é retratado como ser humano, sujeito às paixões que acometem qualquer pessoa. De regresso à pátria, o bardo português publica *Os Lusíadas*, mas vê-se arrastado para a miséria. Jorge Miguel fixa sem pieguice essa fase obscura, em que Camões envelhecido, vergado pelo peso das dores e dos desenganos, conta exclusivamente com a fidelidade de Jau e se alegra com o conforto singelo de uma sopa de beldroegas. Uma nota de esperança ressoa, no entanto, no fim da estória: a capacidade camonianiana de suavizar o real através do exímio talento de contador de histórias, ainda que o seu único ouvinte seja o seu servo. Retratado na sua pobreza e decrepitude, o poeta tem ainda a legitimidade de mostrar o poder transformador da palavra, independentemente das circunstâncias de cada ser histórico. Eis a homenagem franca à epopeia quinhentista e ao seu autor, que não deixa de apontar o dedo aos que desprezaram o génio, nutridos de inveja.

A apropriação de Luís de Camões como personagem de banda desenhada não se ateve, contudo, ao país em que ele nasceu. No Brasil, o autor das *Rimas* foi tratado por Nico Rosso, em 1973, e, mais recentemente, recriado por Fido Nesti, no álbum *Os Lusíadas em quadrinhos*, numa abordagem inovadora: “Do encontro traçado entre o autor mítico de *Os Lusíadas* e o autor-personagem das HQs, nasce uma nova história, um novo livro, que busca inspirar o leitor a olhar com humor para os eventos narrados (...), e [para] a própria

tragédia pessoal referendada pela biografia de Camões” (Cantuária, 2015: 3).

Assistimos à desconstrução da imagem de uma figura veneranda, que nos foi transmitida ao longo do tempo, distante do leitor comum, melancólica e desencantada. Com a vitalidade de um desenho animado, dinâmica que a banda desenhada tão bem ostenta (Reis, 2018: 43) e a descontração do apresentador contemporâneo de um *reality show*, Camões aparece enformado por um ambiente de tragicomédia, no qual se diluem os habituais sinais da sua consagração histórico-literária. Na vinheta inicial do álbum, recita versos da primeira estância de *Os Lusíadas*, sentado num bote, rodeado de fauna marinha como se pregasse aos peixes.

Desde logo, a sua aparência é a de um ser compósito, evocador de outras personagens ficcionais. Da coroa de louros, provavelmente colocada ao contrário, restam visíveis apenas algumas folhas, sobre as orelhas. A austeridade da armadura de soldado é quebrada pelo penteado – a célebre popa ou topete – inspirado em Tintim – por um nariz adunco, por baixo do qual se expande um farto bigode arqueado e uma barba. É importante não esquecer ainda o uso do verde kaki no seu mantéu e nas luvas. Nesti constrói um herói pícaro, que dificilmente fará conter uma gargalhada a quem o vir seguir rumo ao oriente, montado em cima de um projétil de canhão. Importa, por isso, salientar que a fidelidade ao conteúdo das estâncias de *Os Lusíadas* escolhidas para figurar no álbum é inversamente proporcional à criatividade investida na figura ficcional: alegre, um pouco desastrada e em pleno domínio da linguagem coloquial brasileira.

Camões-personagem surge como narrador autodiegético, interagindo com o público. Ao relatar de forma abreviada a sua vida, procura evitar a comiseração e jogar com o suspense: “Economizai vossas lágrimas caro leitor...”; “Pois das páginas de meu livro contar-vos-ei agora um caso mais triste ainda...” (Nesti, 2015: 8). É à luz

dessa interatividade, qual repórter, que o Poeta passa a emissão – sim a emissão – para outro relator: Vasco da Gama, que conta o episódio do Velho do Restelo. Pelo processo metaléptico, Camões encontra-se entre a multidão que assiste à partida das naus e se despede dos marinheiros. O seu estatuto de narrador onisciente confere-lhe o privilégio de se rir das suas próprias personagens, inclusive do estilo grandiloquente de Gama, e de gerir o seu tempo de antena: “Sim bravíssimo leitor, as cortinas se fecham... me parece que este é mesmo o fim...”; Mas, espere! Creio que ainda tenho algumas falas...” (Nesti, 2015:44).

Se n’ *Os Lusíadas* as intervenções do poeta abrem um espaço reflexivo marcado pelo pessimismo e pela nostalgia, Nesti envereda pela derrisão absoluta e pelo registo paródico. O poeta, que recita os seus versos, é silenciado pela ação de um peixe-serra, que lhe arruína o bote, como se a caricatura minasse o ónus da tragédia camoniana, pelo riso. Resultado: Camões naufraga no mar profundo. Qual filme de animação, estes *Lusíadas em quadrinhos* retratam a vida atribulada de Camões de maneira leve e bem-humorada, igual à dos heróis infantis que morrem no episódio cinco, mas que se erguem, como se nada fosse, no dia seguinte.

Pela breve análise gizada verificamos que a banda desenhada tentou engendrar o semblante, os esgares, a destreza física e as oscilações emocionais de uma das personalidades históricas portuguesas cujos recantos biográficos mais se aproximam do herói romântico. Inventividade, ousadia e modernidade gráfica nem sempre contemporizam, todavia, com a linguagem verbal utilizada. Tal como parece difícil para o artista gráfico despir Camões da indumentária de época, também é embaraçoso para os autores do texto retirar-lhe dos lábios palavras que não estejam ao nível dos seus versos. O desprendimento das palavras literárias e da iconografia veiculada durante vários séculos só se torna possível quando os desenhadores se desprendem do

discurso literário e se concentram na representação de um homem de carne e osso e simultaneamente intemporal.

À medida que nos afastamos da linha pedagógica que impedia Camões de sair dos parâmetros de heroicidade, temos acesso a uma personagem que adquire novos traços identitários que não beliscam o seu valor ímpar no universo literário. Pelo contrário: a personagem atualiza-se, continua a ter potencial narrativo e conquista sobrevidas – nos quadradinhos, no desenho de animação, na cumplicidade com o formato televisivo.

#### REFERÊNCIAS

- AA.VV. (1981). *IV Centenário da Morte de Luís de Camões*. Lisboa: Sociedade de Geografia de Lisboa.
- AZEVEDO, Fernando (2012). “Camões e a literatura infantojuvenil”, in Vítor M. Aguiar e Silva (coord.), *Dicionário de Camões*. Lisboa: Leya, 144-147.
- COSTA, Hélder (1982). *A viagem: Camões – poeta prático: teatro*. Coimbra: Centelha.
- DIAS, J. Silva (1981). *Camões no Portugal de Quinhentos*. Lisboa: ICLP.
- FARIA, Manuel Severim de (1624). “Vida de Luís de Camões”, in *Discursos vários políticos: Évora*. fols. 88-135.
- MÜLLER, A. Simões e Fernando BENTO (1983). *Com a pena e com a espada – Camões e Afonso de Albuquerque Antologia da Banda Desenhada Portuguesa*, 5. Lisboa: Futura.
- NESTI, Fido (2015). *Os Lusíadas em Quadrinhos* (2015). São Paulo: Peirópolis.
- REIS, Carlos (2015). *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- REIS, Carlos (2018). *Dicionário de Estudos Narrativos*, Lisboa: Almedina.

# NAS MARGENS DA MARGEM: GÉNERO NORMATIVO, GÉNERO SUBVERSIVO E CONTEXTO EPOCAL EM PERSONAGENS FEMININAS DE CLARICE LISPECTOR

ON THE MARGINS OF THE MARGIN: NORMATIVE GENRE, SUBVERSIVE GENRE AND EPOCHAL CONTEXT IN CLARICE LISPECTOR'S FEMALE CHARACTERS

*Maria do Rosário Neto Mariano*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

## RESUMO

O presente trabalho visa, por um lado, aprofundar a relação entre diferentes fatores culturais, sociológicos, histórico-simbólicos e a existência de uma efetiva normatividade de género, tradicionalmente impositiva de estatutos, papéis e atitudes, mas com fraca fundamentação bio-psíquica. Por outro lado, debruçar-se-á sobre o estatuto da mulher brasileira burguesa e tendencialmente urbana, na época da escritora Clarice Lispector, analisando posteriormente, em alguns textos desta autora, marcas do género normativo e do género subversivo relativamente a personagens femininas em situações de margem, numa sociedade claramente determinada pelas normas e o poder masculinos.

*Palavras-chave:* margem/marginalidade, genderização, norma, passividade, subversão

## ABSTRACT

This paper aims, on the one hand, to deepen the relationship between a number of cultural, sociologic and historic-symbolic factors and the existence of an effective gender normativity, traditionally linked to the imposition of statuses, roles and attitudes, albeit with hardly any biopsychic foundation. On the other hand, the status of Brazilian bourgeois, mostly

urban, women during Clarice Lispector's lifetime will also be addressed by analyzing her texts and finding therein traces of the normative and subversive genres, as reflected on female characters living on the margins of society, within a social order clearly defined by masculine power and norms.

*Keywords:* margins/marginality, engendering, norms, passiveness, subversion

À luz da categorização adotada em diversos Estudos feministas norte-americanos, torna-se necessário distinguir claramente sexo biológico, de gênero, relativos quer ao feminino, quer ao masculino. O primeiro, congênito, caracteriza-se por atributos identificáveis anatômica e biologicamente; o segundo, ou seja, aquele que, de modo mais ou menos consensual constitui o gênero, é essencialmente uma construção sociocultural dependente ou condicionada por fatores tais como espaços geográficos, diversas cartografias civilizacionais, nomadismo ou sedentarismo, regimes e sistemas políticos vigentes, formas epocais de organização social, diferentes práticas de poder e de influência e sua relevância, enfim, o desenvolvimento de complexas e mais ou menos abrangentes redes de relações sociais e familiares ao longo dos séculos.

Enquanto categoria essencialmente cultural, o gênero é, assim, suscetível de ser desconstruído pela História, a Sociologia, a Psicanálise, os Estudos Culturais, as Ciências Biomédicas, entre outras áreas do Conhecimento. Além disso, estas constituem um excelente ponto de partida para o estudo crítico da evolução das relações entre sexos ao longo da História, das teorias às práticas, das representações mitológico-simbólicas às literárias, artísticas ou etnográficas e, sobretudo, familiares e linguísticas, sendo as instâncias da

linguagem verdadeiramente fundacionais e decisivas<sup>1</sup> – já que são claramente estruturantes e estabelecem ligações entre esferas privada e pública, micro e macro- poderes, indivíduo, sociedade civil e poder político.

Por outro lado, falar de diferenciação de gênero significa também falar de relações de poder e de parâmetros normativos nas sociedades tradicionais (patriarcais e sexistas), com vista a uma regulamentação dos espaços, esferas e domínios em que cada gênero se deve situar e exercer poder e influência. Na realidade, o objetivo inequívoco consiste em neutralizar a ameaça que a mulher – esse eterno *Outro*, estrangeira e “outsider” a um tempo, soberana ancestral de um reino noturno de potências misteriosas e sombrias – sempre representou para o psiquismo masculino, pretensamente diurno e solar, garante da ordem e da racionalidade.

No seu estudo intitulado *Les Femmes et les silences de l’Histoire*, Michelle Perrot enuncia a pertinente questão do medo masculino face ao contrapoder representado pela mulher, identificando ainda algumas das causas desse sentimento e seus avatares, particularmente marcante ao longo do século XIX e primeiras décadas do século XX, por via de mutações histórico-civilizacionais muito concretas e determinantes:

Sur quoi repose cette peur du pouvoir des femmes, dans la famille, l’histoire et la société? En mettant la sexualité au cœur de sa recherche, la psychanalyse tente de répondre à la question. Le sentiment, si angoissant, de l’altérité féminine, fait fondamental, a été renforcé au XIX<sup>e</sup> siècle par la volonté même de division sexuelle des rôles, des tâches, des

1 Vejam-se designadamente as teorias de Joan Scott, Deborah Cameron e Gayatri Spivak, acerca destas questões.

espaces, par le refus de la mixité qui aboutit à une ségrégation sexuelle plus vive. L'éloignement accroît le sentiment d'étrangeté. Enfin, cette peur se nourrit des conquêtes féminines du XIX<sup>e</sup> siècle, de cette poussée continue qu'exercent les femmes dans tous les domaines des savoirs et des pouvoirs et dont le féminisme n'est que l'expression la plus aigüe. Il s'ensuit une crise d'identité sexuelle des hommes dépossédés de leurs prérogatives, crise récurrente, mais qui a, sans doute, atteint un paroxysme au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle entraîne une double réaction: de misogynie traditionnelle (obscénité, dérision, sarcasme, caricature en sont les formes les plus banales) et d'anti-féminisme raisonné. (Perrot, 1998: 216)

Impunha-se, em consequência, conter esse fluxo de subversão e conquistas protagonizado por um número crescente de mulheres, das classes burguesas ao operariado, dirigindo todo o seu considerável e temível potencial, quer para a função maternal e educacional no seio da família, quer para a função filantrópica ou de trabalho social desenvolvida em diversos setores e instituições da sociedade civil.<sup>2</sup> Nesse sentido, o sistema androcático salvaguardava insidiosamente, da área de influência e de ação das mulheres, aquela que constituía a esfera pública e “masculina” por excelência, nos seus diferentes domínios judicial, diplomático e financeiro, para além das prestigiadas carreiras académica, científica e médica, sendo-lhes vedadas ou muitíssimo dificultadas.

Contudo, era necessário fazer algumas concessões que dessem às mulheres uma aparência de abertura e espírito progressista, mas as reformas decisivas nas estruturas institucionais da sociedade e na sua

2 Sobre aspetos educacionais e laborais relativos à mulher, como reflexo dos preconceitos da mentalidade vigente na época, vejam-se os estudos de Françoise Mayeur, Joan Scott e Michelle Perrot, in Duby e Perrot (1994).

organização laboral haviam-se mantido letra morta, após os fulgores revolucionários de finais do século XVIII e inícios de oitocentos.

Por conseguinte, à lição de Rousseau,<sup>3</sup> bem como de outros notáveis enciclopedistas mas conservadores no tocante à divisão de sexos e sua pretensa fundamentação filosófica, viria associar-se um discurso médico acentuadamente normativo, que introduzia o tópico da mulher-enferma ou das alegadas e inúmeras patologias femininas como características endémicas, as quais a sobredeterminariam nos planos fisiológico e psíquico. Assim, à pedagogia da mulher-mãe e esposa em exclusividade, aliava-se agora a profilaxia pelas atividades filantrópicas a tempo parcial. Mais do que nunca, o sexo feminino sofre uma biologização que o aprisiona, sob a alçada das “conclusões” científicas da época, nas redes da fisiologia, da patologia e da sexualidade,<sup>4</sup> reforçando-se paradoxalmente pela ciência a sua ancestral condição estigmática.

Estigmatizada pelos discursos das diferentes áreas do saber, alegadamente cativa da sua idiosincrasia sexual, refém de um género normativo que lhe impõe funções, espaços, papéis e comportamentos incompatíveis com o exercício de uma cidadania real e politicamente interventiva, a mulher entra no século XX sem ter ainda conquistado o direito de voto. Será somente a título individual ou em pequenas associações que logrará atingir aquilo que pode designar-se por género subversivo – fruto de lutas e reivindicações incansáveis, mas sobretudo da conjugação de vontades e esforços, bem como do exercício determinado e resiliente de uma série de contrapoderes. Do domínio familiar e privado ao profissional e público, tais

3 De J-J Rousseau, veja-se o volume V de *Émile ou de l'éducation*. Outros estudos atuais sobre esta temática: Laqueur (1992) Fouque (2004).

4 Acerca desta problemática, refira-se o estudo de Geneviève Fraisse, “Da destinação ao destino. História filosófica da diferença entre os sexos”, in Duby e Perrot, 1994: 59-95.

poderes claramente subvertiam normas, práticas e princípios preconizados pelo discurso bem-pensante e pseudo-esclarecido do poder oficial, exclusivamente masculino e caracterizado pelo reacionarismo, o sexismo e, não raras vezes, a misoginia mais ou menos agressiva. A filósofa Élisabeth Badinter<sup>5</sup> tem dedicado uma parte substancial da sua obra ao estudo exaustivamente documentado destas questões, prosseguindo e amplificando a obra pioneira e decisiva de Simone de Beauvoir, intitulada *Le Deuxième Sexe*.

O estigma do “feminino” persistia, e em certos setores e ideologemas (para além das ideologias retrógradas que o expressam assumidamente) subsiste ainda nas sociedades contemporâneas, mesmo as ocidentais, ainda quando somente no plano subliminar e simbólico presente no Imaginário coletivo.

Erving Goffman (1975: 11-55), numa conhecida obra sobre os estigmas, perspetivados em algumas das suas repercussões psicossociais, desenvolve reflexões sobre aspetos marcantes tais como o “descrédito” recorrente, endémico que determinados grupos de indivíduos, de algum modo conotados com posições ou estatutos de margem – judeus, mulheres, negros, homossexuais, portadores de deficiência –, continuam a suportar por parte da sociedade ou, na melhor das hipóteses, a sua identificação, por parte dos grupos dominantes, com uma condição de pessoas potencialmente “desacreditáveis”.

Dáí que a mulher, a par de outras categorias de indivíduos estigmatizados, tenha de confrontar-se com dois tipos de identidade: a pessoal e a social; no caso específico da mulher, a identidade social está relacionada com características incluídas no género feminino norma-

5 Desta autora, sobre este conjunto de questões, deverão ter-se em conta, sobretudo, as obras: *L'amour en plus: Histoire de l'amour maternel – XVIIe- XXe siècle*. 2001, e *Le Conflit – la femme et la mère*, 2011.

tivo e associada a um conjunto de experiências disfóricas decorrentes de uma genderização, ou delimitação de gêneros, ditada por múltiplos preconceitos e medos atávicos, conscientes ou não. O estigma, congênito e arbitrário nos seus fundamentos, tem funcionado assim como atributo de gênero e falso argumento para a menorização e marginalização a que a mulher tem sido votada,<sup>6</sup> relativamente às práticas de uma cidadania política ou civil ativa e relevante.

Voltando agora o foco para a condição da mulher brasileira das classes burguesas, em finais de século XIX e primeira metade do século XX, ela aproxima-se bastante, nas suas linhas gerais, da condição da mulher europeia contemporânea – sobretudo nos países meridionais – e pertencente a estratos sociais homólogos. Essas linhas consistem em: prevalência massiva de profissões e tarefas toleradas pelo seu teor semiprivado e altruísta, tradicionalmente associadas ao seu sexo e englobadas naquilo que então se identificava como funções de “maternidade social”; pressão sistemática no sentido da escolha do casamento e da maternidade, correlativa da marginalização do celibato e da ausência de prole; pedagogia de atitudes pretensamente configuradas pelo gênero feminino, ou seja, secundarização e submissão face ao homem, passividade, domesticidade, sedentarismo, valorização da afetividade e da emotividade em detrimento da racionalidade; em paralelo, a menorização clara de carreiras e outras modalidades laborais, sistematicamente consideradas como acessórias e declináveis em caso de exigência ou simples vontade do cônjuge masculino; enfim, exaltação dos papéis tradicionalmente atribuídos à mulher e figurados na imagem quase imaterial do “anjo do lar”, em harmonia com a cartilha arcaica e reacionária da complementaridade dos sexos e funções na comunidade social.

6 Sobre estes aspetos discriminatórios, veja-se ainda Carling, 1962.

Num estudo sobre “Trabalho feminino e sexualidade”, integrado numa obra dedicada à história das mulheres no Brasil, Margareth Rago (in Del Priore e Bassanezi, 2002: 581-582) escreve, referindo-se às primeiras décadas do século XX:

As barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios eram sempre muito grandes, independentemente da classe social a que pertencessem. Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em um campo definido – pelos homens – como “naturalmente masculino”. Esses obstáculos não se limitavam ao processo de produção; começavam pela própria hostilidade com que o trabalho feminino fora do lar era tratado no interior da família. Os pais desejavam que as filhas encontrassem um “bom partido” para casar e assegurar o futuro, e isso batia de frente com as aspirações de trabalhar fora e obter êxito em suas profissões. Não socializar informações importantes era uma boa estratégia, e os homens se valiam dela procurando preservar seu espaço na esfera pública e desqualificar o trabalho feminino.

Também no setor secundário, com o enorme incremento da industrialização no Brasil a partir dos anos trinta, mulheres e crianças, que até aí haviam constituído grande parte da mão-de-obra barata, são afastadas em benefício dos homens, representando em 1950 apenas 23% da população fabril. Na realidade, as elites intelectuais e políticas das primeiras décadas do século XX, sob a perene influência das doutrinas de Rousseau e das normas preconizadas por médicos e higienistas da época, procuraram ativamente reorientar as mulheres para uma posição de margem na esfera profissional e, sobretudo, no processo global de modernização em curso nos principais centros urbanos, à imagem do que ocorria na Europa e nos Estados Unidos.

Essas elites acreditavam que a profissionalização feminina, sobretudo em áreas diferenciadas, científicas ou artísticas, mais ligadas à exigência de uma carreira, constituía uma ameaça para a preservação da família, colocando em perigo a moral social e a própria raça, já que a prole se ressentiria necessariamente da presença menos assídua dos cuidados e ensinamentos maternos. Por outro lado, temia-se que a mulher afrouxasse os laços com o casamento e a maternidade, considerados o verdadeiro “el Dorado” da realização feminina e panaceia para todo o mal-estar psicossocial manifestado por muitas mulheres. Assim, as mulheres que optavam por desempenhar profissões tradicionalmente atribuídas aos homens eram objeto sistemático de censura por parte do moralismo conservador e eugenista dominante na época (in Del Priore e Bassanezi, 2002: 588-589), que assim tentava restabelecer a ideologia da “maternidade cívica” como missão nacional, ao mesmo tempo que se pretendia relegar a mulher para a esfera privada, à margem dos centros de decisão e de produção de saber e das contestações e lutas travadas nas arenas feministas, divulgadas em diversos periódicos<sup>7</sup> dessas primeiras décadas de novecentos. No entanto, sobretudo a partir da década de 50, a mulher brasileira vai progressivamente conquistando lugares no espaço público, destacando-se em áreas estrategicamente anexadas pelos homens, não obstante a que se mantenha dominante a mentalidade sexista no tocante ao trabalho feminino e à moral sexual no seio da sociedade e da família, como atesta uma outra historiadora da condição da mulher brasileira, Carla Bassanezi (in Del Priore e Bassanezi, 2002: 608-609):

7 Uma das revistas femininas mais lidas na década de 50, denominada *Jornal das Moças*, veiculava regularmente os preconceitos e pressupostos ideológicos mais conservadores, com o intuito de neutralizar nas suas “formandas” possíveis tendências subversivas ou comportamentos considerados menos próprios.

Na família-modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da *feminilidade*, como instinto maternal, pureza, resignação e doçura.

É a partir deste contexto ideológico, moral e social, mas subvertendo-o profunda e singularmente, que a escritora brasileira Clarice Lispector construirá as suas personagens femininas, quer as protagonistas – que de algum modo se sublevam, instaurando na/ou contra a ordem masculina ancestral e normativamente dominante uma ordem subversiva e um contrapoder definitivo ou intermitente, no seio de uma estrutura familiar conservadora\_, quer as personagens secundárias, premeditadamente apagadas, submissas e convencionais, passivamente integradas ou resignadas à ordem social vigente, com as suas rígidas distinções de género e consequente genderização dos diferentes papéis nas esferas pública e privada.

Na sua quase totalidade, as personagens femininas clariceanas movem-se numa geografia mais ao menos limitada, circunscrita aos espaços da casa ou aos itinerários exteriores, em geral urbanos, complementares das suas funções conjugais, maternais e domésticas, podendo, contudo, transpô-los pontualmente e aventurar-se nos amplos, livres e pletóricos espaços da natureza tropical.

Assim, não será em empresas, laboratórios, universidades, academias de arte ou redações de jornal que iremos encontrá-las, mas em espaços mais convencionalmente ligados à mulher e ao universo dito feminino, em paralelo com a realidade sociológica mais relevante nas décadas de 40 a 60, durante as quais a autora escreve a maior parte da sua obra literária. É nesses espaços improváveis que Lispector irá instaurar acontecimentos marcantes, amiúde de ordem epifânica, fusão

do amor pela vida maior e mais ampla com uma dimensão do sagrado que é, na sua essência última, encontro com o milagre temível de estar vivo e recusa ou suspensão temporária daquilo que a escritora designava por “pacto de mediocridade com a vida”.

Ora, nos seus contos e romances, são quase sempre personagens femininas que protagonizam estes acontecimentos singulares, tal como são elas que assumem disrupções ou mesmo ruturas definitivas com a dimensão meramente horizontal e imanente da existência, mesmo quando superficialmente possa ser sedutora ou até revestida de intelectualidade, libertando-se dos condicionamentos familiares e sociais que as tornam reféns da menoridade de Sentido, no que à vida diz respeito. A sua busca será então a do lado mais fundo e extremo e espiritual da vida, ou seja, iniciando a deriva das tradicionais margens rumo à verdadeira Margem-limite, afastando-se, por conseguinte, de qualquer conceito minorizante ou discriminatório de margem, enquanto espaço de limitação ou defetividade. Para tal, entrarão em conflito aberto com o género normativo que a sociedade lhes determinara, assumindo nos planos mental e/ou comportamental uma nova identidade de género a vários níveis subversiva da ordem estabelecida – quer essa ordem configure um conjunto de normas conducentes à tipificação de opções e comportamentos associados à estrita divisão de géneros, quer ela assuma apenas a dimensão imanente, razoável e previsível da existência comum e, na sua perspetiva, tristemente menor.

Assim acontecerá com a protagonista do romance inaugural de Lispector – *Perto do coração selvagem* -, escrito com apenas vinte e três anos mas já claramente uma obra-prima, na qual convergem precocemente muitos dos tópicos e dos pressupostos metafísicos da sua obra ficcional. Ao sentir-se confinada pelo casamento a uma espécie de vida sitiada e asténica, Joana, a protagonista luminosa e intensa, aquela que anseia «de qualquer luta ou descanso levantar [-se] forte

e bela como um cavalo novo», dá-nos a conhecer, pela mão da narradora-autora, o seu mais tumultuoso e indomável mundo íntimo:

A culpa era dele, pensou friamente, à espera de nova onda de raiva. [...] só raras vezes agora, numa rápida fugida, conseguia sentir. [...] Ele roubava-lhe tudo, tudo. [...] Antes dele estava sempre de mãos estendidas e quanto oh quanto não recebia de surpresa! De violenta surpresa, como um raio de doce surpresa, como uma chuva de pequenas luzes... Agora tinha todo o seu tempo entregue a ele e os minutos que eram seus ela os sentia concedidos, partidos em pequenos cubos de gelo que devia engolir rapidamente, antes que se derretessem. E fustigando-se para andar a galope: olhe, que esse tempo é liberdade! Olhe, pense depressa, olhe, encontre-se depressa, olhe...acabou-se! (Lispector, 2000: 88-89)

No extremo oposto, apresenta-se Lídia, uma personagem secundária, plana e, em parte, igualmente secundarizada pelos protagonistas do romance. Verdadeiro e linear paradigma da mulher-fêmea, recetáculo passivo e silencioso do homem, sem paisagem para além dos espaços doméstico e uterino, espera Otávio e a cria de ambos num contentamento plácido e paciente. Seu único poder reside na gestação do filho e da matéria espessa e igual dos dias, recolhendo em si o homem e suas vontades em estrita e pia obediência. Pelas mulheres, das quais se distancia, vitoriosa e alienada na sua pequenez, Lídia sente só desdém, mesmo e sobretudo por aquelas que se libertam, fulgurantes – ela que apenas se sente ser e existir pela mediação do homem, verdadeiro sopro inaugural de vida:

Otávio seguindo-a com os olhos... aquela certeza, nunca mais apagada, de que era alguém...[...] Havia de cuidar da criança e de Otávio, ora se havia...Recostou-se melhor na poltrona, o bordado escorregou para o tapete. Entrecerrou os olhos e o ventre assim crescia, farto, bri-

lhante. [...] Pousou a mão sobre os flancos ainda não deformados. De algum modo desprezava bastante as outras mulheres. (Lispector, 2000: 128-129)

Reduzida à sua função de apagada fêmea do homem e de gestante, Lídia é a própria figuração do feminino subalterno na esfera privada e marginalizado na esfera pública, encontrando na margem o seu perfeito habitat e a sua razão de ser. Joana, a disruptiva, reconhecendo pelo contrário as coordenadas da sua marginalidade imposta pela situação conjugal, evadir-se-á para um espaço que, não sendo o de uma cidadania ativa e reconhecida publicamente, é profundamente subversivo noutra dimensão: a das perigosas Margens inalcançáveis pela sociedade prudente e prática e por esses homens e mulheres comuns e temerosos, buscando a vida em prudentes horizontes e procurando sempre abrigo no conforto calmo de normas e estereótipos. Essas maiúsculas Margens projetam a existência numa dimensão vertical e larga, quase infinita, como a que caracterizará todas as protagonistas femininas nascidas da sua linhagem. Tal como Otávio reconhecera, Joana “era impossuída como o pensamento futuro” (Lispector, 2000: 184).

Outras personagens femininas, como Laura, do conto *A Imitação da rosa*, ou Ana, do conto *Amor*, mais inseguras e instáveis, contentar-se-ão com a visita violenta mas breve a esse espaço superior, a essa Margem fulgurante nascida da recusa de todas as margens concebidas pelo desígnio da norma. E assim voltarão a envelhecer, apagando o clarão por momentos entrevisto e “afastando-[se]do perigo de viver” (Lispector, s./d.: 26). Depois, sentar-se-ão quietas com os seus vestidos corretos, caseiros, e fazendo “o possível para não se tornar[em] luminosa[s] e inalcançável[eis]” (Lispector, s/d: 47). Outras, mais próximas do coração selvagem da vida, como a matriarca do conto *Feliz Aniversário*, ou Ângela Pralini, do conto

*A partida do trem*, quebrarão convenções e expectativas, recusando as atitudes e os papéis que a sociedade lhes havia prescrito. Num longo monólogo interior, sentada no *trem* que a levará para horizontes ilimitados, longe do marido que acaba de abandonar, Ângela Pralini atinge-nos como um relâmpago:

Eu não caio nessa de que o certo é ser infeliz, Eduardo. Quero fruir de tudo e depois morrer e eu que me dane! [...] Passividade. Eu não vou nessa também, nada de passividade, quero é tomar banho nua no rio barrento que se parece comigo, nua e livre! [...] Edu, você sabe?, eu te abandono. [...] E abandono o grupo falsamente intelectual que exigia de mim um vão e nervoso exercício contínuo de inteligência falsa e apressada. [...] Você é o deserto e eu vou para a Oceânia, para os mares do Sul, para as ilhas Taiti. Se bem que estragadas pelos turistas. Você não passa de um turista, Eduardo. Vou para a minha própria vida, Edu. E digo como Fellini: na escuridão e na ignorância crio mais. (Lispector, 2006: 220-221)

#### REFERÊNCIAS

- BADINTER, Élisabeth. (2001). *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel – XVIIe-XXe siècle*. Paris: Gallimard.
- BADINTER, Élisabeth. (2011). *Le Conflit – la femme et la mère*. Paris : Gallimard.
- CARLING, F. (1962). *And yet we are Human*. Londres: Chatto & Windus.
- CIXOUS, Hélène. (1989). *L'Heure de Clarice Lispector*. Paris: Des Femmes.
- DEL PRIORE, Mary e Bassanezi, Carla (Dir.). (2002). *História das Mulheres no Brasil*. S. Paulo: Ed. Contexto.
- DUBY, Georges & Perrot, Michelle (Dir.). (1994). *História das Mulheres. O século XIX*. (Trads. H. Cruz Coelho, I.M. Vaquinhas, L. Ventura, G. Mota). Lisboa: Ed. Afrontamento.

- FOUQUE, Antoinette. (2004). *Il y a deux sexes: essais de féminologie*. Paris: Gallimard.
- GOFFMAN, Erving. (1975). *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*. Paris: Minuit.
- GOTLIB, Nádia B. (2004). *Clarice Lispector: fotobiografia*. São Paulo: EdSUP.
- LAQUEUR, Thomas. (1992). *La Fabrique du sexe et le genre en Occident*. Paris: Gallimard.
- LISPECTOR, Clarice. (2000). *Perto do Coração Selvagem*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LISPECTOR, Clarice. (2006). *Contos*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LISPECTOR, Clarice. (s/d). *Laços de Família*. Lisboa: Relógio d'Água.
- MARTINS, Maria Teresinha. (1988). *O Ser do Narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: CERNE.
- PERROT, Michelle. (1998). *Les Femmes ou les Silences de l'Histoire*. Paris: Flammarion.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (s./d.). *Émile ou de l'éducation*. Paris: Flammarion.

(Página deixada propositadamente em branco)

# THE GHOST IN THE MACHINE: LUDOLOGIA, NARRATOLOGIA E REINVENÇÃO DA PERSONAGEM NA FICÇÃO INTERATIVA

THE GHOST IN THE MACHINE: LUDOLOGY, NARRATOLOGY AND  
THE REINVENTION OF THE CHARACTER IN INTERACTIVE FICTION

*Paulo Silva Pereira*

Centro de Literatura Portuguesa  
Universidade de Coimbra

## RESUMO

A Ficção Interativa é uma forma de experiência digital que confere ao jogador/interator poder de agenciamento (*agency*) por meio das suas decisões, com consequências diretas sobre a configuração narrativa da obra. Esta forma de medialidade veio trazer novos desafios e subverter noções tradicionais de representação narrativa (moldadas sobretudo a partir do campo da ficção impressa), na medida em que a estrutura não-linear abre caminho a percursos diferentes de ação, dependendo do desempenho e das escolhas do interator. Neste contexto, compreende-se que a natureza configurável da personagem, quer como entidade ficcional com determinadas propriedades diegéticas, quer como peça fundamental da mecânica do jogo, constitua objeto de crescente atenção por parte da comunidade académica e dos agentes envolvidos no desenvolvimento de videogames e de Ficção Interativa. O processo de construção da personagem, independentemente do seu estatuto específico (PC: personagem jogável; NPC: personagem não-jogável), assume aqui uma especificidade própria e levanta problemas que habitualmente não surgem com outros produtos literários e culturais, mesmo do contexto contemporâneo. Mais do que prolongar o aceso debate em torno do grau de adequação deste meio para narrar histórias que levou à formação de duas abordagens teóricas distintas – a ludológica e a narratológica –, importa desenvolver um método holístico capaz de

congregar diversos ângulos de análise, reconhecendo que os videogames tendem a desenvolver modelos narrativos complexos, mas que não podem subsistir sem uma estrutura consistente e um sistema de regras. De modo particular, os projetos recentes de Ficção Interativa com recurso a dispositivos de Inteligência Artificial que permitem selecionar, com base em procedimentos computacionais, eventos de modo coerente segundo o tipo de intervenção do interator e tirar o máximo partido da tensão narrativa levantam novas questões no que respeita à ontologia da personagem, ao seu potencial de manifestação de efeitos estéticos e à sua capacidade de gerar envolvimento emocional.

*Palavras-chave:* personagem, ficção interativa, narratologia, ludologia

#### ABSTRACT

Interactive Fiction is a form of digital experience that gives the power of agency to the player/interactor through their decisions, with direct consequences on the narrative configuration of the work. This form of mediality has brought new challenges and subverted traditional notions of narrative representation (shaped mainly from the field of print fiction), as the nonlinear structure opens the way to different plot paths, depending on the interactor's performance and choices. In this context, it is understood that the configurable nature of the character, either as a fictional entity with certain diegetic properties or as a fundamental piece of game mechanics, is the object of increasing attention from the academic community and the people involved in video game development or Interactive Fiction. The process of character construction, regardless of its specific nature (PC: playable character; NPC: non-playable character), takes on its own specificity and raises problems that usually do not arise with other literary and cultural products, even from the contemporary context. More than prolonging the heated debate about the degree of adequateness of this medium to narrate stories that led to the formation of two distinct theoretical approaches – the ludological and the narratological –, it is important to develop a holistic method capable of bringing together different angles of

analysis, recognizing that video games tend to develop complex narrative models, but cannot survive without a consistent structure and a rule system. Particularly, recent Interactive Fiction projects using Artificial Intelligence devices that allow the selection, based on computational procedures, of events coherently according to the type of intervention of the interactor and making the most of the narrative tension raise new questions regarding the character's ontology, its potential for manifestation of aesthetic effects and its ability to instigate emotional involvement.

*Keywords:* character, interactive fiction, narratology, ludology

1. O campo da Ficção Interativa é vasto e complexo, mas convém sublinhar, por uma questão de clareza conceptual e metodológica, que em causa está um conjunto de artefactos com elementos típicos do universo dos jogos e elementos de perfil narrativo. Como tal, a articulação entre narrativa e *gameplay* deve assegurar o interesse e o envolvimento na história que se está a contar, mas também nos desafios apresentados.

A Ficção Interativa compartilha características com outras modalidades de ficção digital e, nesse sentido, uma parte significativa dos problemas é comum. Num texto que pretendia clarificar os fundamentos teóricos de uma abordagem mais eficaz da ficção digital, Alice Bell e outros estudiosos do *Digital Fiction International Network* consideravam: “fiction written for and read on a computer screen that pursues its verbal, discursive and/or conceptual complexity through the digital medium, and would lose something of its aesthetic and semiotic function if it were removed from that medium” (Bell, 2010). Trata-se, pois, de ficção em que a estrutura, a forma e o sentido são determinados pelo contexto digital em que foi produzida e recebida, o que significa que qualquer análise dos seus elementos constituintes

só pode ser feita com base nos modos de representação específicos do meio.

Por outro lado, é um âmbito que retoma e aprofunda características distintivas da ficção em hipertexto (ou hiperficção), que começou a emergir a partir de meados da década de 80 do século XX, apostando na construção de narrativas não-lineares e não-sequenciais e na possibilidade de participação do interator na seleção de enredos e percursos narrativos distintos. De acordo com K. Hayles (2002), se a primeira geração de ficção digital podia ser globalmente caracterizada com base na estrutura de ligações e de lexias, como fica bem patente pela produção inicial de Storyspace, a segunda conseguiu tirar partido da evolução tecnológica, apresentando conteúdos multimédia e hipermédia sofisticados e interfaces navegacionais mais complexas. Recentemente, contudo, certos estudiosos como Astrid Ensslin (2007, 2010) falam já de uma terceira geração de ficção digital e alguns (Hans Kristian Rustad, 2012) ainda sugerem a existência de uma quarta que coincidiria com a emergência da chamada *social media literature*, ou seja, literatura criada e lida em ambiente de *social media*, como acontece com a *poesia Facebook* ou a *ficção Twitter*. Tendo em conta que se trata de fenómenos emergentes e que aparecem num quadro de grande ebulição cultural, não creio que seja produtivo (nesta fase) avançar com tentativas de arrumação taxonómica, mas vale a pena destacar o que está na origem dessa eventual transição da segunda para a terceira geração: o recurso a dispositivos computacionais (*machine learning*; IA) que controlam total ou parcialmente o artefacto digital, condicionando o grau de agenciamento (*agency*) que o interator tem sobre ele, mas deixando no ar (muitas vezes) a ideia de que esse poder de manipular a organização e progressão narrativas são maiores do que efetivamente acontece. Ensslin, na sua abordagem, recupera o conceito de cibertexto proposto por Aarseth para designar esse tipo

de produção, mas não parece ser uma decisão feliz, uma vez que o conceito tem sido utilizado de forma muito intensa nas últimas décadas e, nessa medida, perdeu a capacidade de designar satisfatoriamente uma fileira de ficção digital que é inovadora e que está a revolucionar o modo como concebemos (enquanto leitores) a ficção digital. Em todo o caso, a sua pesquisa tem o mérito de estabelecer uma articulação próxima entre o tipo de análise tradicionalmente desenvolvida por quem trabalha no campo dos Game Studies (ou da Ludologia) e as preocupações mais comuns dos investigadores da área dos Estudos Literários.

Para além das questões já abordadas, convém ter presente que se está aqui a lidar com um território com fronteiras fluídas, porosas. Assim, alguns estudos de caso que irão ser abordados tanto podem aparecer classificados sob a rubrica de “ficção digital” ou “ficção interativa” ou outras, como a de *indie games* (jogos independentes). Regra geral, este tipo de produção tende a utilizar uma componente textual mais reforçada (*text heavy*) para veicular a sua ficcionalidade e definir personagens ou eventos, pelo que se presta a uma abordagem ludo-narratológica. A atenção à qualidade da escrita, o desvio face à preocupação com a fidelidade mimética que domina o *mainstream* dos jogos ou o envolvimento mais ativo das faculdades imaginativas do jogador/interator, potenciando efeito imersivo, são traços habituais deste género de jogo. Muitas vezes representam uma visão pessoal sobre algum conceito, ou sobre as próprias estruturas dos videojogos, e é estimulante analisá-los para ver que soluções são encontradas para questões específicas. Como tal, trazem um contributo relevante em termos de autorreflexividade e de abordagem metacrítica da estética do jogo.

Creio não andar longe da verdade se disser que é raro encontrar um pesquisador da área dos Estudos Literários a percorrer manuais técnicos sobre *design* de videojogos como parte integrante do seu

trabalho de pesquisa. Contudo, é quase impossível hoje em dia compreender a fundo questões nucleares da definição e da configuração da personagem em contexto de videogames ou de Ficção Interativa sem ter em conta esse contributo. Trata-se, além disso, de um tipo de produção que soube manter desde cedo um diálogo forte com pressupostos teóricos e ferramentas metodológicas do estudo da personagem noutros media (cinema, televisão, banda desenhada...).

Convém ter presente que a leitura de ficção digital pressupõe um relacionamento diferente com o artefacto textual em termos da corporeidade do jogador/interator e da interatividade cibersomática, na medida em que está diante de um ecrã e com maior envolvimento do seu corpo nessa relação que estabelece com a máquina, mas ao mesmo tempo ontologicamente separado do mundo possível ficcional. Ao percorrer uma obra de ficção digital, o interator não só lê, como toca, ouve e vê, o que significa que está a desenvolver uma experiência artística com largo alcance fenomenológico. Por outro lado, ele está também envolvido no que já foi designado por Aarseth como “a cybernetic feedback loop between the text and the user, with information flowing from text to user (through the interpretive function) and back again (through one of the other functions” (1997:65), que não só tem em conta o fluxo de informação da obra para o interator, como o tipo de intervenção que este pode assegurar através das funções interativas.

2. Em maio de 2017, Ian Bogost publicava na revista *The Atlantic* um artigo intitulado “Video Games Are Better Without Stories” e com um subtítulo ainda mais provocante: “Film, television, and literature all tell them better. So why are games still obsessed with narrative?”. Em grande medida, trata-se da revisitação de uma polémica antiga sobre o grau de adequação deste meio para narrar histórias e, em contrapartida, a sua tendência mais forte para a simulação de espa-

ços e de objetos contidos dentro desses mesmos espaços. Para ele, a melhor Ficção Interativa está ainda muito longe da qualidade de outros produtos narrativos apresentados através de meios como o livro ou o filme e considera mesmo que os jogos deviam abandonar o sonho de se transformarem em *media* narrativos. Na verdade, reencontramos aqui o eco do debate acadêmico em torno dos videogames que teve lugar na viragem do século e que levou à formação de duas tendências opostas: de um lado, pesquisadores como Espen Aarseth (1997; 2003) e Jesper Juul (2001) que estavam interessados em analisar o que havia de comum a todos os videogames e, como tal, privilegiavam a dimensão computacional, o modo de jogar (*gameplay*) e o sistema de regras em detrimento do peso da narratividade; do outro, os que consideravam – como é o caso de Janet Murray (1997) – os jogos sobretudo como veículos narrativos ou “cyberdramatic experiences” baseadas numa moldura narrativa. Durante muito tempo, essa preocupação excessiva em definir e explorar as correlações entre regras de jogo e narrativa, mecânica do jogo e dimensão representacional, assim como o propósito de estabelecer princípios universais de funcionamento dos videogames, limitou o aparecimento de novas abordagens deste campo a partir do horizonte das artes e humanidades. Mais recentemente, a própria Janet Murray voltou a abordar a questão no âmbito de uma conferência intitulada “Who’s Afraid of the Holodeck? Facing the Future of Digital Narrative without Ludoparanoia” (2017). O seu propósito explicitamente assumido consiste em desmontar a “narratofobia” que parece crescer entre os defensores do paradigma da ludologia, mais interessados em sublinhar o que há de radicalmente novo e distinto no meio (*medium*) dos videogames.

Não por acaso, mais recentemente tem prevalecido a preocupação em definir pontos de equilíbrio entre essas duas abordagens contrastivas, admitindo que os jogos tendem a desenvolver modelos

narrativos complexos, mas que não podem subsistir sem uma estrutura consistente e um sistema de regras. Destacaria, a este respeito, as propostas de Astrid Ensslin (2014), Craig Lindley (2002) ou Barry Atkins (2003), pois apontam no sentido de uma abordagem holística dos jogos, capaz de mobilizar distintas perspectivas de análise.

A reconfiguração dos processos narrativos à luz de novos modelos textuais prende-se com a relevância que neles assume a interatividade. Mais uma vez, no centro deste debate está um conceito proposto por Janet Murray em *Hamlet on the Holodeck. The Future of narrative in Cyberspace* (1997): o agenciamento, que pressupõe a transformação do interator numa entidade com certo poder de interagir e escolher as linhas narrativas a seguir.

3. O processo de construção de personagens, no contexto dos videojogos, assume uma especificidade própria e levanta problemas que habitualmente não encontramos noutros produtos literários e culturais. Desde logo, a distinção entre a personagem que desempenha um papel mais relevante na mecânica do jogo, o *player character* (PC) uma vez que as suas ações são determinadas pelo jogador, ainda que dentro dos constrangimentos impostos pelo sistema de jogo, e um elenco mais ou menos alargado de personagens, ou *non-player characters* (NPC: personagem não jogável), para além de outras entidades que apenas são referidas. Nick Monfort, no ensaio “Fretting the Player Character”, publicado em 2007, mas cujas linhas gerais foram retomadas pelo autor noutros estudos posteriores, nomeadamente em “Toward a Theory of Interactive Fiction”, procura contrariar a ideia de que o interator, ao contrário do que se podia julgar, tem a capacidade de desempenhar livremente um papel através do *player character*, uma vez que o perfil e as atitudes da personagem, assim como o modo como as ações são postas em prática dependem do código definido pelo autor:

is not played at all, but is a constraint and possibility defined by the author, within which the interactor is bound to a particular perspective and a particular set of capabilities, by means of which the interactor can explore everything in the work and figure everything that the interactive fiction holds and offers (Monfort, 2008).

A apreciação pode parecer um tanto severa e restritiva, mas o interator, como acrescenta Monfort, continua a ter a capacidade de explorar à sua maneira o mundo instituído pela Ficção Interativa, os princípios e esquemas que o suportam, os mistérios que encerra, manifestando depois esse grau de conhecimento através de decisões que implicam mudanças efetivas.

Casos mais recentes como a ficção interativa *80 Days* (Inkle Studios, 2014) têm levado a questionar alguns pressupostos fundamentais da mecânica do jogo, apostando numa linha que induz o interator a tomar más decisões estratégicas, a afastar-se do caminho mais adequado ou a não cumprir de modo imediato as suas expectativas. O título escolhido por Meg Jayanth, a responsável pela componente textual desta ficção interativa, para uma das palestras sobre a obra sublinha isso mesmo: “Leading players astray: 80 Days and Unexpected Stories”, o que vem confirmar a tese defendida por Monfort de que o interator, apesar da sua ação performativa que se traduz em decisões que despoletam eventos, não controla totalmente a personagem. De modo deliberado, pretende-se explorar um certo sentido de injustiça (“unfairness”), a exceção e a arbitrariedade, do ponto de vista temático, narrativo e mecânico (no sentido de: mecânica do jogo).

Poder-se-ia dizer que esta particular opção limita a atuação do utilizador, frustrando as suas expectativas quanto à capacidade de intervir e ajudar a resolver situações, mas foi precisamente essa a intenção dos criadores do jogo, como confessou Meg Jayanth em

“Forget Protagonists; Writing NPCs with Agency for 80 Days and Beyond”. O contexto dos videogames tem apostado em demasia na hipervalorização da figura do herói em detrimento da grande massa de personagens mais ou menos difusas que preenchem o mundo do jogo (NPCs), porque o utilizador prefere lidar com um protagonista (*player character*) com determinadas competências e capacidade para sair vitorioso dos desafios com que se depara. Por outras palavras, o enredo, as personagens e a mecânica do jogo são muitas vezes desenhados em função do que os utilizadores pretendem ter, de forma acrítica. Ora, em lugar do tradicional poder de agenciamento, *80 Days* propõe um outro modelo de agenciamento que se traduz na habilidade para interagir, de forma séria e responsável, com o mundo do jogo.

Mas, ainda que pontualmente se faça referência a outras obras com vista a confirmar a validade de determinados argumentos, o foco deste ensaio é o trabalho desenvolvido por Aaron A. Reed, nomeadamente *Blue Lacuna* (2009) e *The Ice-Bound Concordance* (2016).

Aaron Reed parte de uma conceção de *storygame* que pressupõe a existência de um “playable system” com unidades de narrativa (lexia), sendo que o entendimento dessas duas dimensões e a relação que se estabelece entre ambas é fundamental para o êxito da travessia. Reed tem procurado desenvolver, a vários níveis, o conceito de *ficção escultural* (“an aesthetic of sculptural fiction”), que define da seguinte forma: “a mode of interactive narrative that centers building a story graph, rather than traversing an existing one” (Reed, 2017: 101). Na origem dessa proposta esteve a convicção de que o modelo de histórias criadas a partir de ‘gráficos de escolha’ (“choice graphs”) – que tem sido o modelo dominante no campo dos “story-based games” – apresentava limitações: era demasiado rígido, prevenido antecipadamente um conjunto restrito de caminhos possíveis, sem estimular de modo ativo o envolvimento e a criatividade do utilizador.

Procura, em primeiro lugar, apontar a diferença que existe entre ilusão de agenciamento e compreensão do agenciamento. A ilusão de agenciamento lida com a familiaridade que o jogador tem com as lógicas narrativas mais comuns. De modo distinto, um jogo que permite (e convida a) uma consideração mais profunda das suas lógicas narrativas oferece novas possibilidades. À medida que o jogador, através do ato de jogar e da repetição, chega a compreender a lógica narrativa e a estrutura lúdica do *storygame*, alcança um entendimento mais profundo do seu plano narrativo e de como se articula com esses processos expressivos. Em todo o caso, existe uma tensão entre a satisfação proporcionada pela imersão numa narrativa interativa (Murray, 1997) e o prazer de chegar a compreender essa dinâmica de narrativas possíveis através da repetição e da reflexão (Mateas, 2004), que exige um ponto de vista mais distanciado e compromete o potencial de imersão.

Ora, a ficção escultural procura resolver essas insuficiências atribuindo ao jogador um papel diferente. Em vez de articular o ato de navegação através de um sistema fixo de pontos nodais, o foco primordial será o ato de explorar o espaço de possíveis conexões. Com base na mecânica que permite ligar e desligar nós, o jogador constrói a história em lugar de navegar apenas através de uma estrutura previamente existente. Assim, o autor deixa de lado a hipótese de um gráfico multicursal estático com muitos nós interligados para conceber um conjunto menor e mais flexível de nós com regras sobre o modo como podem ser interligados em histórias unicursais.

A ficção escultural implica também um ponto de vista mais abrangente (elevado) sobre a história. A partir do momento em que se pode acrescentar ou suprimir peças em qualquer ponto, o jogador está a considerar a história a partir de uma perspectiva mais distanciada, o que cria uma tensão entre o seu grau de envolvimento na narrativa e a compreensão que tem da sua estrutura.

Com a ficção interativa *The Ice-Bound Concordance* (2016), desenvolvida em parceria com Jacob Garbe, Reed pretendia utilizar (e testar) muitos dos conceitos que associava à noção de ficção escultural: decisões simples e reversíveis por parte do interator; uma exploração expressiva de possíveis histórias; um sistema que destaca potenciais complementos com interesse; e um ponto de vista privilegiado sobre toda a história.

O projeto *Ice-Bound* combina um jogo digital com um livro de artista impresso que permitem contar, no seu conjunto, uma história constituída por várias camadas. A ação principal gira em torno do escritor Kristopher Holmquist que deixou inacabado um manuscrito em que estava a trabalhar e que viria depois a ser publicado postumamente, alcançando um êxito notável. Décadas mais tarde, uma casa editorial manda construir um simulacro de Holmquist com recurso a inteligência artificial – o KRIS – com o propósito de completar essa narrativa fragmentada que se desenrola numa misteriosa base polar chamada Carina Station. Como essa base está a afundar-se no gelo, cada novo proprietário vai construindo camadas em cima das já existentes e a narrativa de Holmquist explora esse facto dando conta de uma série de acontecimentos.

Ao funcionar como narrativa combinatória, *Ice-Bound* permite ao jogador explorar as permutações dessas várias histórias enquanto vai dialogando com KRIS, o dispositivo de IA que surge implementado no jogo como um sistema de árvore de diálogo desencadeado por evento. Sempre que o jogador estabelece um encadeamento da história que seja do seu agrado, deve convencer KRIS de que era assim que o autor original teria conduzido a ação. Para isso, aquele deve mostrar o livro impresso (contendo rascunhos, imagens, fragmentos dos relatos de Holmquist) diante da câmara *web* do computador que permitirá reconhecer, mediante tecnologia de Realidade Aumentada, novas camadas de informação nas 80 páginas que o compõem. Na

verdade, uma parte significativa da interação com o mundo do jogo está ligada à utilização do livro impresso *Compendium*, pois cada página aparece com marcações temáticas (*tags*) de um conjunto de conceitos ligados à narrativa de Holmquist, que também surgem associados aos fragmentos narrativos do jogo. Daqui resulta que o livro funciona como um controlador de jogo de alto nível para a narrativa, orientando o desenvolvimento da ação numa linha mais próxima aos interesses do interator.

Cada história de *Ice-Bound* é construída em torno de um mapa com um conjunto de tomadas inicialmente não preenchidas. Quando se constrói a história pela primeira vez, cada tomada é preenchida com material de uma biblioteca de símbolos, lexias com metadados associados, especificando o tipo de tomadas em que se podem encaixar. O conjunto de símbolos escolhidos para completar as tomadas é aleatório em parte, mas também se torna cada vez mais personalizado à medida que aumenta o registo das preferências de cada jogador na sua interação com as várias camadas narrativas. Cada símbolo corresponde a um elemento nuclear da história, introduzindo uma característica da personagem ou configurando uma dada situação narrativa. Além dos símbolos, o sistema também possui uma biblioteca de eventos e de lexias finais com conteúdo textual semelhante, mas com uma restrição adicional de pré-condições especificando em que circunstâncias podem aparecer.

Algumas tomadas, que estabelecem os parâmetros fundamentais de uma história ou personagem, têm uma natureza fixa e não permitem qualquer alteração por parte do jogador. A título de exemplo, a personagem Katrin, que aparece na segunda história de *Ice-Bound*, traz sempre o traço distintivo “determinada”, uma vez que faz parte do núcleo duro da sua caracterização e não pode ser modificado pelo jogador. Assim, a combinação de tomadas fixas com outras de sentido aberto permite criar uma estrutura narrativa fixa, mas dá ao

jogador espaço de manobra para explorar variações no seu interior. Se no momento de construção da primeira história do jogo, os símbolos são atribuídos aleatoriamente às tomadas, à medida que o jogo avança a seleção começa a favorecer a lexia marcada com temas em que o jogador manifestou interesse.

Sempre que uma lexia é adicionada à história, o sistema avalia-a com base nas personagens que aí aparecem. Uma determinada lexia específica sempre o tipo de personagem que pode ser mais apropriado: se não houver informação definida significa que qualquer uma pode preencher a função; pode ser solicitada uma personagem com determinado perfil ou uma personagem que esteja associada a outra lexia. A lexia pode ser redefinida, se necessário, à medida que o jogador reconfigura o nível, o que permite criar um efeito de aparente continuidade a nível de caracterização das personagens.

O outro projeto de Aaron Reed, *Blue Lacuna* (2009), é tido como um dos mais ambiciosos no campo da Ficção Interativa, quer pela sua extensão (cerca de 400.000 palavras), quer pela complexidade dos procedimentos técnicos. À data do seu lançamento, distinguia-se da dimensão média do tempo de jogo exigido por outros trabalhos, pois uma travessia completa requeria no mínimo cerca de 15 a 20 horas, aproximando-se por isso mais da experiência de leitura de um romance do que de um conto ou novela. A própria estrutura narrativa aponta nesse sentido de maior complexificação do universo ficcional, pois lida com múltiplos temas e personagens distribuídos por distintos cenários espaciais e temporais.

Num *postmortem* escrito sobre esta obra e cujo título é revelador – “*Blue Lacuna: Lessons Learned Writing the World’s Longest Interactive Fiction*” –, Reed (2010) reconhecia que o principal propósito do seu projeto consistia em criar uma narrativa em que o interator não se limitasse apenas a escolher e a ver um de entre vários textos estáticos disponíveis, mas que pudesse funcionar quase como

um coautor, ou seja, com responsabilidade no próprio processo de narração. Nesse sentido, definiu logo no início, em 2006, três objetivos estratégicos: i) criar um modelo de NPC (*non-player character*) com quem o jogador pudesse interagir de modo próximo durante a travessia e cujo arco de evolução fosse determinado pela natureza desta interação; ii) construir uma história que tivesse em conta a capacidade de o jogador tomar decisões com repercussões sérias no andamento da narrativa; iii) estabelecer uma interface mais acessível para os utilizadores que não exigisse uma aprendizagem tão complexa como acontecia noutras obras.

À semelhança do que sucede com outras propostas inovadoras no campo da Ficção Interativa, um dos pontos nucleares deste projeto consiste em utilizar de modo mais sofisticado a figura do NPC, sobretudo através da exploração da dimensão conversacional e da modelação da personagem segundo as interações que esta estabelece com o jogador ao longo das setenta cenas possíveis que compõem os dez capítulos da história. Para o que aqui nos interessa, importa ter em conta que Progue é sobrevivente do naufrágio de um navio, com um passado trágico e que está convencido de que o jogador é o produto de uma alucinação quando ambos se encontram pela primeira vez. A relação deste complexo NPC com o interator pode evoluir em várias direções no decorrer da narrativa – amizade, rivalidade, relacionamento amoroso ou de acordo com qualquer um dos outros nove modelos arquetípicos que estão definidos – e influenciar decisivamente o desenlace final, a curva evolutiva da personagem e o quadro narrativo global.

A capacidade de agenciamento do interator e a relevância estratégica das opções que tem ao seu dispor têm sido muito valorizadas por parte do público e da crítica especializada nas apreciações feitas sobre *Blue Lacuna*. Assim, mediante uma série de comandos aquele tem a possibilidade de definir, logo no início, vários parâmetros da confi-

guração da personagem do jogador (PC), mas em vários pontos da história é possível acrescentar ainda outras informações mais detalhadas. Por outro lado, com a progressão da história, vai-se definindo um perfil próprio de cada interator que será registado e integrado na narrativa (p. ex. determinadas decisões podem influenciar o elenco de opções disponíveis nos capítulos posteriores). A caminhar para a parte final da obra e tendo em conta todo esse comportamento prévio do interator, o sistema procura definir a figura (de um lote de três personagens centrais) que este considera mais relevante em toda a narrativa: Progue, a personagem do jogador (PC) ou Rume (que só tinha aparecido no primeiro capítulo). O último capítulo e, por conseguinte, o desenlace serão diferentes consoante a escolha dessa específica figura, numa tentativa de conferir retroativamente sentido ao encadeamento narrativo que foi delineado e de garantir o efeito de completude. Portanto, a cada nova experiência da obra pode corresponder um protagonista distinto, mas sem que a flexibilidade de conteúdo ponha em causa a coesão narrativa.

Uma outra dimensão forte do projeto de Reed diz respeito à implementação de um sistema de diálogo ou sistema com capacidade conversacional que permite interagir com personagens não jogáveis. O interator pode selecionar tópicos de modo a encaminhar a discussão num certo sentido, mas o aproveitamento de cada um deles está sujeito a um número determinado de falas com vista a assegurar maior dinamismo. Por outro lado, momentos de silêncio do interator podem ser usados por parte das personagens não jogáveis para alterar o rumo da conversação. Para além disso, o interator tem a possibilidade de realizar certas ações físicas durante a conversação, que surgem organizadas em função de quatro categorias básicas (bater, empurrar, tocar e beijar).

A modelação da personagem Progue foi objeto de particular atenção, pelo que o seu grau de adaptabilidade a distintas circunstân-

cias faz-se sentir não só a nível restrito, como se pode ver pela seleção mais sofisticada de palavras e frases em situações de diálogo com o interator, mas também numa escala mais alargada que interfere com a sua trajetória evolutiva enquanto personagem. Assim, à medida que a narrativa avança, Progue vai passando por seis estados psicológicos diferentes – negação, medo, supressão, incerteza, emotividade e fuga – em função do aparecimento do interator (ou da entidade que o representa) na sua ilha. Cada um desses estados psicológicos influencia o comportamento da personagem e oferece um determinado conjunto de cenários possíveis de conversação. Ora, daqui resulta uma experiência única de interação com esta personagem e de perceção geral da história, uma vez que o contexto e o alcance de cada situação de diálogo serão sempre diferentes.

Em suma, é importante sublinhar que a existência em *Blue Lacuna* desta gama alargada de mecanismos à disposição do interator para lhe permitir configurar o tipo de relação que pretende manter com a personagem Progue contribui para reforçar a sensação de agenciamento e o poder de moldar a história à sua maneira, ainda que tendo em conta certas restrições impostas pelo sistema de jogo. No citado *postmortem* de Reed, dá-se especial relevo ao grau de complexidade que esta personagem alcançou, pois por aí passa em grande medida o sucesso do jogo (e também as dificuldades que o autor teve a nível de código):

Progue's functional role by the end of the story (hero, villain, love interest, goofy sidekick) is entirely determined by the player's interactions with him throughout. The resolution of his character arc is also dependent on player actions: depending on his archetype and the way the final scene plays out, Progue can be murdered or exonerated, commit suicide or fight for his ideals, or one of eight other endgame scenarios. (Reed, 2010: 3)

Esta citação condensa em si o núcleo fundamental da pesquisa que procurei levar a cabo, na medida em que tem subjacente a noção de personagem de videogame enquanto constructo intersubjetivo e um modelo de jogador que surge envolvido na história quase como coautor. Tomo aqui a referida noção de personagem de videogame enquanto constructo intersubjetivo tal como foi definida por Felix Schröter e Jan-Noël Thon no ensaio “Video Game Characters: Theory and Analysis” (2014), pois aí se procura desenvolver um método de análise baseado na exploração teórica dos modos de representação específicos do meio (*medium-specific modes of representation*) e nos processos mentais envolvidos na sua construção intersubjetiva por parte dos jogadores.

A ontologia da personagem, ou seja, o seu modo de existência, tem sido objeto de um longo debate e a forma como é discutida depende muito do quadro teórico escolhido. No estudo introdutório a *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (2010) identificavam quatro paradigmas principais no âmbito da teoria da personagem: a) abordagens hermenêuticas que tendem a considerar as personagens primordialmente como representações de seres humanos, tendo em consideração o específico contexto histórico e cultural dessas personagens e dos seus criadores; b) abordagens psicanalíticas que têm por base modelos psicodinâmicos de personalidade (na linha de Freud e Lacan) e que ajudariam a explicar a vida interior das personagens, assim como as reações de espetadores, utilizadores ou leitores; c) abordagens estruturalistas e semióticas que sublinham as diferenças existentes entre personagens e seres humanos, considerando aquelas como conjuntos de significantes e estruturas textuais; d) finalmente, teorias cognitivas, que ganharam maior fôlego a partir da década de 80 e que procuram explorar as operações cognitivas e afetivas de

processamento da informação e de envolvimento emocional com as personagens.

Considerando agora esta problemática a partir dos videogames e da Ficção Interativa, percebe-se a presença dos quatro paradigmas no campo de análise da personagem, mas se as abordagens hermenêuticas e psicanalíticas têm vindo a diminuir nos últimos anos, já o paradigma estruturalista e semiótico ganhou um maior dinamismo. Isto pode ser explicado quer pela maior proximidade face às abordagens tipicamente ‘narratológicas’, que aparecem logo na fase inicial de consolidação do campo dos Game Studies, quer pela adequação dos pressupostos estruturalistas às abordagens ditas ‘ludológicas’ que analisam as personagens enquanto funções, como acontece com as ontologias do jogo (Aarseth) ou a retórica procedimental (Bogost). Estas propostas contribuíram para revelar a dupla natureza da personagem de videogame, quer como criatura ficcional, quer como conjunto de técnicas e possibilidades relacionadas com a mecânica do jogo.

Ora, já em *Rules of Play: Game Design Fundamentals*, Katie Salen e Eric Zimmerman consideravam que a experiência de interação com um jogo de computador obedecia a um esquema tripartido: “[a] three-fold framing of player consciousness – as *character* in a simulated world, as a *player* in a game, and as a *person* in a larger social setting...” (2004:454), o que significa que se deve ter em conta três vertentes: a narrativa (reconhecimento da existência de seres ficcionais; construção de modelos mentais a respeito de suas propriedades físicas, psicológicas e sociais; determinados modelos de eventos diégeticos), a ludológica (personagens como elementos constituintes da mecânica do jogo: competências e habilidades; extensão do poder de *agency* do jogador) e a social (representação do jogador; interação com o mundo real). A forma como as personagens são percebidas pelos jogadores é de grande relevância para uma análise mais

consistente, na medida em que a sua condição de artefactos comunicativos depende da constituição de modelos mentais de personagem por parte desses mesmos jogadores.

4. Em jeito de conclusão, cabe lembrar que a Ficção Interativa é uma forma de experiência digital em que os interatores influenciam a configuração narrativa mediante as suas ações. Contudo, nos últimos anos o poder transformativo de tecnologias emergentes (bastaria pensar na aplicação de técnicas de Inteligência Artificial como aprendizagem automática e algoritmos genéticos ou nos dispositivos de Realidade Aumentada) veio trazer novas oportunidades ao campo do *storytelling*, sobretudo em termos de modelação de personagens. Aprofunda-se cada vez mais a sua natureza altamente configurável através da exploração das possibilidades da estrutura narrativa não-linear e da valorização do estatuto que têm como peças de um jogo.

Boa parte do trabalho criativo e da carreira de Aaron A. Reed está ligada ao núcleo de pesquisa da Universidade da Califórnia – Santa Cruz coordenado por Noah Wardrip-Fruin e Michael Mateas. Ora, este último foi responsável (juntamente com Andrew Stern) pela criação do drama interativo *Façade* (2005), uma combinação de videojogo e elementos teatrais que decorre em tempo real, com alta variabilidade em termos de ordenação dos nós de argumento e visão de jogador em primeira pessoa. O dispositivo de Inteligência Artificial que foi designado sob a forma de “Gestor de Drama” permite seleccionar os eventos de modo coerente em articulação com a intervenção do jogador e tirar o máximo partido da tensão narrativa, mas o projeto também se destaca pela produção de atos de fala em linguagem natural (em 2006, a obra passou a ter uma versão em Realidade Aumentada – *AR Façade* – permitindo ao jogador habitar o mesmo espaço físico/virtual das personagens do drama). Mais recentemente, Aaron Reed passou a integrar um

projeto multidisciplinar – o SpiritAI<sup>1</sup> – que se propõe revolucionar a conceptualização da personagem de videogame através da criação de um dispositivo: o “Character Engine”. O objetivo consiste em tirar o máximo partido do espaço intersticial entre a intenção do autor para uma determinada personagem e o elemento de novidade trazido pelo jogador.

Ora, o ponto nuclear deste género de projetos de Ficção Interativa (e, por conseguinte, uma das linhas de desenvolvimento mais produtivas nos próximos tempos) diz respeito à criação de personagens com perfis diferenciados, capazes de mostrar emoção e de responder dinamicamente às ações do jogador. Nesse sentido, o recurso a sistemas de geração e processamento de linguagem natural, que permitem converter informação de bancos de dados em linguagem passível de ser compreendida por agentes humanos, e a *machine learning* está a transformar o universo dos jogos, não só pela possibilidade de criar personagens mais ricas e complexas, mas também pela mudança de paradigma que implica em termos da forma como interagimos com esses artefactos. Estamos, pois, a caminhar em direção a um horizonte em que as personagens vivem e interagem com os jogadores através de um espectro alargado de interfaces dinâmicas que vai do texto às redes sociais.

#### REFERÊNCIAS

- AARSETH, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- AARSETH, E. (2003). “Playing Research: Methodological Approaches to Game Analysis”, *Fifth Annual Digital Arts and Culture Conference*. Melbourne DAC, May: 19-23.

1 <http://spiritai.com/product/character-engine/>

- AARSETH, E. (2007). "Doors and perception: Fiction vs. simulation in games". *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, (9): 35-44.
- ATKINS, Barry (2003). *More than a game. The computer game as fictional form*. Manchester: Manchester University Press.
- BELL, Alice *et al.* (2010). "A [S]creed for Digital Fiction". *Electronic Book Review*. March 7, disponível em <https://electronicbookreview.com/essay/a-screed-for-digital-fiction/> (consultado em 11/2019).
- BOGOST, Ian (2017). "Video games are better without stories". *The Atlantic*. Apr. 25, disponível em <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2017/04/video-gamesstories/524148/> (consultado em 11/2019).
- CICCORICCO, David (2007). *Reading Network Fiction*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press.
- CRAWFORD, C. (2005). *On Interactive Storytelling*. United States of America: New Riders.
- EDER, Jens, Fotis JANNIDIS e Ralf SCHNEIDER (2010). *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: De Gruyter.
- ENSSLIN, Astrid (2007). *Canonizing Hypertext: Explorations and Constructions*. London: Continuum.
- ENSSLIN, Astrid (2010). "From Revisi(tati)on to Retro-intentionalisation: Hermeneutics, Multimodality and Corporeality in Hypertext, Hypermedia and Cybertext", in R. Simanowski, P. Gendolla, J. Schaefer (eds.), *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching*.
- ENSSLIN, Astrid (2014). *Literary Gaming*. Cambridge: MIT Press.
- ENSSLIN, Astrid (2015). "Video Games as Unnatural Narratives", in Mathias Fuchs (ed.) *Diversity of Play*: 41-70, meson press, Hybrid

- Publishing Lab, Centre for Digital Cultures, Leuphana University of Lüneburg.
- HAYLES, N. Katherine (2002). *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press.
- JAYANTH, Meg, “Leading players astray: 80 Days and Unexpected Stories”, disponível em <http://www.gdcvault.com/play/1022101/Leading-Players-Astray-80-Days> (consultado em 11/2019).
- JAYANTH, Meg, “Forget Protagonists; Writing NPCs with Agency for 80 Days and Beyond”, disponível em <https://medium.com/@betterthemask/forget-protagonists-writing-npcs-with-agency-for-80-days-and-beyond-703201a2309> (consultado em 11/2019).
- JENKINS, Henry (2004). “Game design as narrative architecture”. In Noah Wardrip-Fruin, and Pat Harrigan (eds), *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*. Cambridge, MA: MIT Press. 118-130.
- JUUL, Jesper (2001). “Games Telling Stories? A Brief Note on Games and Narratives”. *Game Studies* 1 (1), disponível em <http://www.gamestudies.org/0101/juul-gts/> (consultado em 11/2019).
- JUUL, Jesper (2003). “The Game, a Player, the World: Looking for the Heart of Gameness”. In M. Copier and Joost Raessens (eds.), *Level Up: Digital Games Research Conference* (November 4-6), Utrecht: Utrecht University. 30-45.
- MATEAS, M. (2004). “A preliminary poetics for interactive drama and games. *Digital Creativity*. 12, 140-152 (2001), disponível em <https://users.soe.ucsc.edu/~michaelm/publications/mateas-dc-2001.pdf> (consultado em 11/2019).
- MONFORT, Nick (2003). *Twisty little passages: an approach to interactive fiction*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- MONFORT, Nick (2004). “Interactive fiction as ‘story,’ ‘game,’ ‘storygame,’ ‘novel,’ ‘world,’ ‘literature,’ ‘puzzle,’ ‘problem,’ ‘riddle,’ and ‘machine’”. In N. Wardrip-Fruin and P. Harrigan (eds.), *First person: New media as story, performance, and game*. Cambridge: MIT Press. 310-317.

- MONFORT, Nick (2008). “Fretting the Player Character”. *Electronic Book Review*, Feb. 27, disponível em <https://electronicbookreview.com/essay/fretting-the-player-character/> (consultado em 11/2019).
- MURRAY, Janet (1997). *Hamlet on the Holodeck. The Future of narrative in Cyberspace*. New York: The Free Press.
- MURRAY, Janet (2017). “Who’s Afraid of the Holodeck? Facing the Future of Digital Narrative without Ludoparanoia”, disponível em <https://inventingthemedium.com/2017/08/24/whos-afraid-of-the-holodeck/> (consultado em 10/2019).
- REED, Aaron A. (2010). “Blue Lacuna: Lessons learned writing the world’s longest interactive fiction”. In *Electronic Literature Organization*. Providence, RI, disponível em <http://aaronreed.net/overview-paper-elo.pdf> (consultado em 11/2019).
- REED, Aaron A. (2017). *Changeful Tales: Design-Driven Approaches Toward More Expressive Storygames*. University of California – Santa Cruz, disponível em <https://escholarship.org/uc/item/8838j82v> (consultado em 11/2019).
- RUSTAD, Hans Kristian (2012). “A Short History of Electronic Literature and Communities in the Nordic Countries”. *Dichtung Digital* 41, disponível em <http://www.dichtung-digital.org/2012/41/rustad.htm> (consultado em 11/2019).
- SALEN, Katie, e Eric Zimmerman (2004). *Rules of Play: Game Design Fundamentals*. Cambridge, MA: MIT Press.
- SCHRÖTER, Felix e Jan-Noël THON (2014). “Video Game Characters. Theory and Analysis”, *Diegesis. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, 3, H. 1., disponível em <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/151/200> (consultado em 11/2019).
- ZIMMERMAN, E. (2004). “Narrative, Interactivity, Play and Games: Four Naughty Concepts in Need of Discipline”. In Noah Wardrip-Fruin e

Pat Harrigan (eds), *First Person Shooter: New media as story, performance, and game*. Cambridge, MA: The MIT Press. 154-164.

WARDRIP-FRUIIN, Noah e Pat HARRIGAN (2004). *First Person: New Media as Story, Performance and Game*. Cambridge. MA/London: MIT Press.

#### LUDOGRAFIA

*Blue Lacuna*. Aaron A. Reed. Inform7/Glulx. 2009, disponível em <https://blue-lacuna.textories.com/>

*Façade*. Michael Mateas and Andrew Stern. Procedural Arts. Windows/Mac OS X. 2005, disponível em <https://www.playablstudios.com/faceade>

*The Ice-Bound Concordance*. Jacob Garbe and Aaron A. Reed. Down to the Wire. iPad/Windows. 2016, disponível em <https://www.ice-bound.com/>

*80 Days*. Joseph Humfrey, Jon Ingold, and Meg Jayanth. Inkle. iOS. 2014, disponível em <http://www.inklestudios.com/80days/>

(Página deixada propositadamente em branco)

PARTE V

**EPISTEMOLOGIAS**

(Página deixada propositadamente em branco)

# FRANCO EN COIMBRA O LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO OFICIAL EN LA CULTURA ESPAÑOLA

FRANCO EM COIMBRA OU A CONSTRUÇÃO DO RELATO OFICIAL NA CULTURA ESPANHOLA

FRANCO IN COIMBRA OR THE CONSTRUCTION OF THE OFFICIAL REPORT IN SPANISH CULTURE

*Antonio Sáez Delgado*

Centro de Estudos Comparatistas FLUL

Universidade de Évora

## RESUMEN

En el mes de octubre de 1949, el caudillo Francisco Franco hizo un viaje a Portugal, única visita oficial que realizó a otro país durante su dictadura. En el curso de ese viaje, recibió el Doctorado *honoris causa* en Derecho por la Universidad de Coimbra en un acto lleno de simbolismos, en el que estuvo acompañado por un importante trío de escritores españoles afines al régimen: Eugenio Montes, Wenceslao Fernández Flórez y Ernesto Giménez Caballero. Ellos contribuyeron notablemente a la construcción del relato oficial de aquella visita, en un interesante proceso de legitimación histórica del general español ante la opinión pública internacional, construido en un tiempo en el que España estaba aislada políticamente.

*Palabras clave:* literatura española, Francisco Franco, Portugal, Universidad de Coimbra

## RESUMO

No mês de outubro de 1949, o caudilho Francisco Franco fez uma viagem a Portugal, única visita oficial que realizou a outro país durante a sua ditadura. No percurso dessa viagem, o espanhol recebeu o Doutoramento *honoris causa* em Direito pela Universidade de Coimbra, num ato cheio de simbolismos, em que esteve acompanhado por um importante trio de escritores

espanhóis afins ao regime: Eugenio Montes, Wenceslao Fernández Flórez e Ernesto Giménez Caballero. Eles contribuíram notavelmente à construção da narrativa oficial daquela visita, num interessante processo de legitimação histórica do general espanhol perante a opinião pública internacional, construído num tempo em que Espanha estava isolada politicamente.

*Palavras-chave:* literatura espanhola, Francisco Franco, Portugal, Universidade de Coimbra

#### ABSTRACT

In October 1949, the fascist leader Francisco Franco made a trip to Portugal, the only official visit he made to another country during his dictatorship. During this trip, the Spaniard received an *honoris causa* doctorate in Law from the University of Coimbra, in an act full of symbolism, in which he was accompanied by an important trio of Spanish writers related to the regime: Eugenio Montes, Wenceslao Fernández Flórez and Ernesto Giménez Caballero. They contributed remarkably to the construction of the official narrative of that visit, in an interesting process of legitimating support for the Spanish general vis-à-vis the international public opinion, at a time when Spain was politically isolated.

*Keywords:* Spanish Literature, Francisco Franco, Portugal, University of Coimbra

Entre los días 22 y 27 de octubre de 1949 Francisco Franco realizó un viaje a Portugal que alcanzaría un notable eco, dentro y fuera de la Península Ibérica. La verdadera magnitud de ese periplo institucional por el país vecino del jefe del gobierno y generalísimo de los ejércitos españoles, la define una circunstancia concreta y palmaria: fue la única visita de Estado que Franco realizó durante todo su mandato. Nunca más se desplazaría a otro país en viaje

oficial, poniendo involuntariamente de evidencia, tras una cortina de patriótico casticismo, el aislamiento internacional que España sufrió durante muchos años.

Franco desembarcaba en el Terreiro do Paço lisboeta el 22 de octubre, a donde había llegado a bordo de una fragata con nombre significativo, “Miguel de Cervantes”, a la sazón el mejor navío de guerra español del momento. El punto de partida había sido Vigo, en su Galicia natal, de donde salió hacia Lisboa escoltado por otros dos buques con nombres memorables: “Galicia” y “Almirante Cervera”. La llegada del dictador a la plaza abarrotada de público, así como todo el monumental despliegue de medios oficiales dispuesto por el gobierno portugués para dar la bienvenida a su vecino ibérico, fueron ampliamente recogidos por los medios de comunicación del momento en los dos países, con lugar destacado para la prensa española, en la que diarios cercanos al poder, como *Arriba* o *ABC*, o revistas ilustradas como *Mundo Hispánico* hicieron un seguimiento extraordinario de aquel trascendental momento. Incluso en el archivo histórico de la filmoteca de Radiotelevisión Española se conserva un magnífico documento gráfico del evento en forma de imágenes documentales,<sup>1</sup> en las que se pone de manifiesto todo el aparato oficial al servicio de la recepción a Franco, así como la adhesión que los lisboetas prestaron al acto, llenando las calles de la ciudad y poblando sus balcones de banderas españolas.

1 Las imágenes citadas, con una duración de 5:33 minutos, están disponibles en la web de Radiotelevisión Española: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/visita-del-general-franco-portugal-boda-salesas-madrid-desfile-militar-internacional-sevilla-homenaje-pelotari-atano-iii-visita-ministros-obras-publicas-informacion-turismo-marina-obras-constr/2933106/>.



FIGURA 1 – *Mundo Hispánico*. Suplemento especial. Madrid, noviembre de 1949.

La visita de Estado no se limitó a Lisboa, sino que llevó al caudillo a un importante conjunto de lugares significativos de la geografía portuguesa. Durante los seis intensos días del viaje, Franco tuvo la oportunidad de conocer Mafra, Sintra, Estoril, Bussaco, Coimbra, Fátima, Leiria, Batalha y Alcobaça, todos ellos “lugares de memoria” con gran contenido histórico y simbólico (Sanz Hernando y Cabrera, 2019: 192). En muchos de ellos, como correspondía a la ocasión, se sucedieron las recepciones y los discursos públicos de homenaje al ilustre visitante, constituyendo las bases visibles de una concordia ibérica en la que se manifestaba la doble vertiente esencial del destino

común de ambos países y de sus mandatarios, preocupados por combatir la amenaza comunista y por preservar con celo los valores más tradicionales del catolicismo. Así, hábilmente, a los lugares de alto voltaje histórico –con Batalha en primer plano– se unieron otros de notable contenido espiritual –Fátima– o cultural –Coimbra–, hasta constituir a través de una geografía real el mosaico exacto del contenido no solo de naturaleza histórica, sino también moral y ética, que los organizadores de la visita (controlada desde el punto de vista mediático por António Ferro y Luis Ortiz) querían otorgar al acontecimiento.

Los gobiernos de Portugal y España escenificaban, a través de toda la simbología inherente al evento, una política de aproximación interna y de complicidad internacional, abrazados en la causa común de la epopeya anticomunista. No hay que olvidar que el gobierno portugués había sido uno de los apoyos externos fundamentales del régimen de Franco, gracias a la temprana quiebra de relaciones con el Madrid republicano (en octubre de 1936) y al reconocimiento formal del gobierno insurrecto (en abril de 1938). Las relaciones entre ambos países, bajo el control de Salazar y Franco, respondieron, en efecto, a códigos de cordialidad y cierta complicidad desde el comienzo de la Guerra Civil (a pesar de ciertos recelos que nunca llegaron a desaparecer), y se plasmaron en el papel en marzo de 1939, con la firma del Tratado de Amistad y No Agresión rubricado por Salazar y Nicolás Franco, hermano del caudillo y flamante embajador en Portugal, como muestra inequívoca de la importancia concedida por el régimen español a la política ibérica. A esta firma siguió, en 1942, ya en pleno contexto bélico internacional, la del conocido Pacto Ibérico que derivaría en la constitución del Bloque Ibérico, resuelto por Franco y Salazar en la ciudad de Sevilla sin otro aparato público de propaganda que el ensalzamiento del general español (Almuíña, 1995; 124). A través de este pacto, España pretendía,

fundamentalmente, en el marco de una estrategia cautelosa, servirse de Portugal para protagonizar un acercamiento a los aliados, cuya finalidad última era afianzar el discurso externo de su neutralidad en el conflicto. El Bloque Ibérico, de esta forma, definido en aras de una amistad mutua y una paz duradera, servía para serenar a Inglaterra en su desconfianza creciente de una alianza española con Alemania (Vicente, 1994: 27), así como para proclamar la Península como espacio neutral, reserva de los valores eternos de la civilización cristiana (Jiménez Redondo, 1996: 54).

El segundo lustro de los años cuarenta fue especialmente dramático en lo que respecta al aislamiento de España. La Carta de Naciones Unidas firmada en San Francisco en junio de 1945, que dejaba a España fuera del acuerdo entre Estados, tuvo como consecuencia la retirada de embajadores internacionales de Madrid, relegando al país a un oscuro periodo de ostracismo. La representación internacional en la capital española se restringía al Nuncio Apostólico, a los embajadores de Portugal y Argentina y a un mínimo puñado de ministros plenipotenciarios. Sin duda, la situación del régimen era crítica, y Portugal se configuraba como la única alternativa posible en el tablero de juego de los acuerdos y complicidades internacionales.

Exactamente en ese contexto de aislamiento internacional, y ya en un año, 1949, en que empezaban a verse algunos tímidos brotes verdes en el horizonte español, se fraguó la visita de Franco a Portugal. Se trataba de una astuta maniobra de supervivencia internacional, realizada pocos meses después de la firma, en abril del mismo año, de la Alianza Atlántica, que dejó fuera a España, y en cuyo seno Portugal podría convertirse en un aliado para favorecer la futura entrada del vecino peninsular. La guerra fría era una realidad y, de algún modo, la supervivencia de ambos Estados ibéricos necesitaba mostrar síntomas de una cierta complicidad ideológica. Así, el viaje del dictador español tendría como objetivo esencial, en definitiva, poner

en evidencia ante la prensa internacional el significado y función que el Bloque Ibérico podría desempeñar en el contexto del Tratado del Atlántico Norte, a través del desarrollo de un baluarte conjunto de defensa contra el comunismo, situación ante la cual España podría ser vista con mejores ojos por los organismos internacionales.

Estamos, pues, ante un gran acontecimiento con una evidente finalidad propagandística, que contó con un monumental despliegue mediático y con una orquestada arquitectura oficial, en la cual, muy significativamente, sin embargo, Salazar se mantuvo siempre, con gran habilidad, en un segundo plano. Habían pasado diez años desde la conclusión de la Guerra Civil española y la firma del Tratado de No Agresión, así como veinte de la visita del mariscal Carmona a Madrid y Barcelona, circunstancia esta última presentada desde el relato oficial como motivo fundamental, en términos de retribución, del viaje de Franco.



FIGURA 2 – Salazar y Franco, en el Palacio de Ajuda.  
*Mundo Hispánico. Suplemento especial*, p. 5.

La prensa española más cercana al oficialismo no dudó en ofrecer una visión interesada del acontecimiento, siempre desde la manifestación del más alto orgullo centralista español, como una llamada de atención al supuestamente distraído contexto internacional. Así, el periódico *ABC*, por medio de su enviado especial, Luis Calvo, definió el viaje del caudillo como “un acontecimiento capital en la política peninsular”, para añadir a renglón seguido que se trataba de “un hecho muy relevante para aquellos que pretenden reconstruir el mundo sin la colaboración de unos pueblos que están obstinados en vivir libres de tutelas humillantes, humillantes hasta la degradación.” (Calvo, 1949: 21). Sin duda, en medio de una escenificación de estas características, se hacía necesario echar mano de todo el “arsenal mitológico” (Sanz Hernando y Cabrera, 2019: 188) a favor de Franco, encabezado por la manifestación explícita del apoyo evidente que Portugal dio a la España falangista desde poco después de la sublevación. Usando como bandera el frecuente tópico franquista de la “cruzada de liberación”, el diario *Arriba* expuso claramente, como preámbulo perfecto para la visita, el apoyo portugués en la guerra española como antecedente inmediato, una década antes, de la visita de gratitud del caudillo:

Al trasladarse Franco a tierras lusitanas, queda testimoniado con honda huella el precio que España entera siente por el país vecino. Fresca está en la memoria Hispana nuestra cruzada de liberación. Si desde el comienzo de nuestra guerra contamos con un flanco amigo, este no fue otro que el de la dilatada frontera portuguesa. Desde Portugal llegaron alimentos y medicinas a la zona nacional y, en fin, sangre portugués y se mezcló heroicamente con sangre española en los campos de batalla. Este generoso apoyo a nuestra lucha armada contra el comunismo evidenció a los ojos del mundo una firme comunidad de ideales (...) Viejos y ultrapasados prejuicios históricos han caído desechos ante

firμες y tangibles garantías de respeto de las recíprocas soberanías”.  
(*Arriba*, 30/09/1949; *apud* Vicente, 1994: 45)

El terreno estaba, por tanto, perfectamente abonado para el éxito mediático y propagandístico del viaje, del que se hizo eco buena parte de la prensa internacional, a pesar del malestar producido en la diplomacia inglesa y estadounidense residente en Portugal, que intentó minimizar al máximo la importancia de la visita, llevándose incluso a sus embajadores fuera del país durante los días que duró la misma. Sin embargo, un viaje de estas características, desarrollado en un contexto como el descrito, necesitaba para alcanzar su objetivo realizar una permanente evocación del glorioso pasado común de ambos pueblos ibéricos, y no podía prescindir de ninguna herramienta de propaganda para llegar a todos los estratos sociales. Para ensalzar la figura de Franco y ofrecer una imagen clara de amistad peninsular en el frente anticomunista, no solo era preciso visitar los lugares de la memoria histórica y espiritual, sino que, además, cobraba un valor fundamental la presencia del dictador en Coimbra y, más en concreto, en su prestigiosa universidad, para recibir un doctorado *honoris causa*. El contenido simbólico de este acto no parece ofrecer dudas: a través de la concesión de este grado académico a Franco, significativamente en la especialidad de Derecho, se legitimaba en el discurso oficial la actuación del caudillo y su papel en la historia española, a la vez que se ponía sobre su persona el foco que reclamaba una mayor atención externa. El generalísimo saldría, así, de la Sala dos Capelos investido no solo con las insignias académicas, sino con el reconocimiento de una institución y un país plenamente respetados en el medio político internacional.

Evidentemente, el control del medio cultural fue uno de los proyectos a los que se entregó con más fuerza la causa falangista, para ofrecer un relato oficial que lograrse, a través de la creación de

una cortina de humo, dificultar la visión de un país que, en términos culturales, tras el asesinato o exilio de un enorme número de sus cabezas más consagradas, vivía momentos de “pura bancarrota” (Gracia, 2004: 51). Y es justo señalar que, en medio de ese proceso, como parte estructurante del mismo, también se contó con la aproximación oficialista a Portugal como un elemento clave. Un importante conjunto de intelectuales españoles favorables al régimen o conniventes con él aprovecharon la presencia e interés de António Ferro al frente del SPN para promover no solo la relación cultural entre ambos países, sino, también, una clara presencia de publicaciones y actos para favorecer la exaltación de Salazar en territorio español.

Estas actividades, cuya expresión más importante se desarrolló en el medio editorial, tuvieron como antecedente la edición española, en 1930, de *La alianza peninsular*, de António Sardinha, prologada por el noventayochista Ramiro de Maeztu, que se convirtió en una de las referencias más importantes de *Acción Española* y de buena parte de la doctrina del nacionalcatolicismo dominante durante la dictadura de Franco, como una alternativa válida ante el federalismo ibérico propugnado en algunos cenáculos republicanos. Cinco años después, en 1935, apareció la traducción española del más célebre libro de Ferro sobre Salazar, *Oliveira Salazar. El hombre y su obra*, con prólogo del prestigioso autor catalán, que se afiliaría al bando falangista, Eugenio d’Ors. Con este título comenzaba, en primera línea cultural de la España falangista, una proyectada labor de edificación de la figura de Oliveira Salazar en el país vecino, que contó con no pocos momentos fundamentales. En ese prólogo d’Ors, lusitanista convencido, defendía la existencia en Europa de tan solo “dos únicos cuerpos simples: Grecia y Portugal. El simple de lo clásico y el simple de lo barroco” (d’Ors, 1935: VIII). Se trata de un texto sumamente interesante, en el cual conviene detenernos por

un momento. En él, anteponiendo el eufemismo “política de misión” al término “dictadura”, y haciendo referencia al prólogo que Paul Valéry había escrito para la edición francesa del mismo libro en 1933, Eugenio d’Ors escribe estas palabras escalofrantes por su carácter profético, que no dejan lugar a dudas del ambiente que se respiraba por entonces en España:

Lo que importaba es sólo una alusión al porqué, aun sometido voluntariamente a estas contradicciones, un filósofo español, ante el hecho de la presencia en Portugal de un régimen de gobierno cuyas particularidades es probable vengan a imponerse, más o menos pronto, quiérase o no, a la política del propio país, no puede encastillarse en las abstenciones de juicio a que ha recurrido M. Paul Valery, en coyuntura análoga... *De te fabula narratur*, diráse aquel, sin emplear siquiera la atenuación del *mutata mutandis*. No sólo por lo de las barbas del vecino, de que habla el grosero dicho vulgar; sino porque, en la ocasión, de la peladura de las barbas del vecino sangra nuestra piel. (d’Ors, 1935: X)

Ya en pleno conflicto bélico, en 1937, apareció *Oliveira Salazar y el Nuevo Portugal*, de Léon de Poncins, y un año después lo hicieron *El Estado Nuevo portugués*, de Félix Correa, y *El pensamiento de la revolución nacional*, del propio Salazar, con un significativo prólogo de José María Gil-Robles. Ambos títulos precedieron a la publicación, en 1940, del libro de Luiz Teixeira *Perfil de Salazar. Elementos para la historia de su vida y de su tiempo*, prologado en esta ocasión por otra figura fundamental de la cultura franquista, el escritor gallego Wenceslao Fernández Flórez. En esas páginas, en las que califica el libro de Teixeira como una “biografía del espíritu” (Fernández Flórez, 1950 [1940]: 8), se refiere a la irrupción de Salazar en la vida política portuguesa con palabras que rozan la épica y que bien pudiera haber escrito para definir la trayectoria de Franco:

Pero a la Humanidad, como a la Hidra, le renacen las cabezas cortadas, si no en mayor número, con más vigor. Y así, cuando parecía que el pueblo portugués estaba decapitado por una democracia turbia, codiciosa, ineficaz, siempre en revuelta, surgió –incontenible, luminoso y benéfico, como el sol de una aurora– un cerebro cúspide: el de Oliveira Salazar. (Fernández Flórez, 1950 [1940]: 6)

Fernández Flórez fue invitado por el SPN a visitar Lisboa en 1938, para promover la causa franquista a través de dos conferencias en que fue presentado por Ferro, “O terror vermelho” y “A mulher na revolução española”. En el verano de ese mismo año, escribió 15 crónicas para el *Diário de Notícias* sobre su huida de Madrid al comenzar la Guerra Civil, y la prensa portuguesa lo recibió como “uno de los más insignes intelectuales españoles supervivientes al genocidio del gobierno republicano” (Pena Rodríguez, 2017: 347-8). Su presencia en los medios escritos portugueses del momento no estuvo, de hecho, aislada, pues surgía acompañada por un importante conjunto de nombres de la misma ideología, que frecuentaron las páginas de cabeceras como *Diário de Notícias*, *Diário da Manhã*, *Comércio do Porto* o *Alma Nacional*, y entre los cuales aparecen el Marqués de Quintanar, Eugenio Montes (director del Instituto Español de Lisboa entre 1937 y 1953), Julio Camba o Álvaro de las Casas. Al otro lado de la frontera, en los años cuarenta, cumpliendo un papel semejante, António Ferro fue un habitual en el diario *ABC*, en el que se multiplicaban las noticias sobre su frenética actividad luso-española, entre la que debemos destacar, por su significado en el contexto que describimos, la conferencia que pronunció en Madrid el día 4 de febrero de 1944, amparado por la revista poética más oficialista del momento, *Escorial*, que tuvo como título “Oliveira Salazar, íntimo” y contó con presentación de Eugenio Montes.

En ese mismo año de 1938 en que Fernández Flórez divulgaba por tierras portuguesas la figura del generalísimo español, otros dos eventos sirvieron también para sentar las bases del eje ideológico-cultural al que perteneció el doctorado de Franco de 1949, y lo hacían de forma plenamente significativa, pues ambos se desarrollaron también en la Universidad de Coimbra. El primero de ellos fue el homenaje que la academia española en territorio franquista dedicó al poeta Eugénio de Castro, el lírico portugués más divulgado en España en toda la primera mitad del siglo XX y, por añadidura, director de la Facultad de Letras. El acto tuvo lugar el día 11 de mayo en su propia institución, con la participación del Rector de la Universidad, João Duarte de Oliveira, y de una representación de la inteligencia española afiliada a Falange, con lugar destacado para Eugenio d'Ors, que dedicó su intervención a explicar y justificar el “nacionalismo” español implícito en el mensaje franquista. En ese acto participó, además, José María Pemán, uno de los poetas oficiales del régimen, que leyó el poema “Salutación y mensaje a Eugenio de Castro”, reproducido cuatro días después en las páginas de *ABC*. El segundo de los eventos referido fue el doctorado *honoris causa* que recibió, el 11 de diciembre del mismo año, Eugenio d'Ors, actor principal, como ya hemos visto, en este escenario. Los trajes falangistas volvieron a verse en la Sala dos Capelos, oficiando como padrino del escritor nada menos que el embajador español Nicolás Franco. Sin duda, la Universidad de Coimbra se convertía en un lugar con alto contenido simbólico para el proceso de legitimación académica del fascismo español, escenificando la complicidad entre los dos estados peninsulares.

Con todos estos antecedentes, que construyeron un clima de plena colaboración al más alto nivel de la oficialidad peninsular, regresamos a 1949, y en concreto al día 25 de octubre, fecha señalada para la entrada de Francisco Franco en el claustro de doctores de la

Universidad de Coimbra. La comitiva se había instalado en el Palace Hotel de Bussaco, de donde partió al inicio de la tarde en un Rolls cedido por el Estado portugués, que aparcó junto a la Porta Férrea, lugar desde el cual salió Franco para visitar la Capilla y la Biblioteca, punto de formación del cortejo que le acompañaría hasta la Sala dos Capelos. En las reuniones previas, preparatorias de la visita, se habían barajado tres nombres como posibles padrinos de Franco en el acto académico: el Presidente de la República, el Presidente del Consejo o el Cardenal Patriarca, resultando al fin ser este último el elegido.



FIGURA 3 – Franco atravesando la Via Latina.  
*Mundo Hispánico. Suplemento especial*, p. 9.

Las intervenciones del más alto nivel académico se siguieron en la Sala dos Capelos ante la presencia de un selecto grupo de nombres que acompañaban al caudillo, entre los cuales no faltaron tres escritores de primera línea en el panorama de la literatura oficial: los ya citados Wenceslao Fernández Flórez (que acompañó a Franco en su viaje desde Galicia, convirtiéndose en algo así como cronista de todo el periplo: “Sobre la estela del Cervantes”, titula su primera

crónica para *ABC*, publicada el 23 de octubre), Eugenio Montes (que representaba, desde su atalaya lisboeta, un lugar semejante al de un todopoderoso embajador cultural) y Ernesto Giménez Caballero, el que fuera entre 1927 y 1932 director de *La Gaceta Literaria*, una de las publicaciones más importantes de la Edad de Plata de la cultura española, de amplio —y polémico— aliento iberoamericano. La revista de Giménez Caballero, de hecho, publicó durante un tiempo un suplemento llamado *Gaceta Portuguesa*, nutrido en buena medida de textos aparecidos en *Presença* (los vínculos entre ambos grupos alrededor de la “poesía pura” los ha estudiado recientemente García, 2018), aunque las relaciones entre ambas cabeceras terminasen mal, debido a la deriva ideológica del escritor español, pudiendo concluirse que, a pesar de esta relación bilateral, “não se pode dizer que se tenha alterado substancialmente a situação de desconhecimento recíproco das literaturas expressas nas duas maiores línguas peninsulares” (Lourenço, 2010: 351).



Figura 4. Franco en la Sala dos Capelos, con el cardenal patriarca de Lisboa.  
*Mundo Hispánico. Suplemento especial*, p. 9.

La ceremonia de imposición del grado de Doctor *honoris causa* al caudillo contó con las intervenciones de los profesores Eduardo Henriques da Silva Correia, que realizó el elogio del cardenal patriarca de Lisboa, y de Guilherme Braga da Cruz, que haría lo propio con la figura de Franco. Estos discursos, así como la inmensa mayoría de los pronunciados por las diferentes autoridades políticas o sociales durante los días que duró la visita, fueron reproducidos o glosados en la prensa de los dos países y, para mayor gloria del homenajeado, traducidos todos al español y publicados en un volumen conjunto, *Franco en Portugal. Actos y discursos*, editado a finales de 1949 en Madrid. Las intervenciones del acto académico, recogidas en su lengua original por António Pedro Vicente (1994: 59-66), incidieron sobre “o significado e a missão cristãs da civilização ibérica” (*apud* Vicente, 1994: 60), en palabras de Eduardo Correia, y sobre la común política del espíritu que conducía al “sentir unânime da universidade portuguesa” de “tributar ao homem, a cujas mãos se deve a salvaguarda da civilização e da cultura espanholas” (*apud* Vicente, 1994: 62), en las de Braga da Cruz. El acto ganaba, con estas expresiones, una clara dimensión cultural y académica, alejándose de una perspectiva puramente política, como había sucedido en los días precedentes. En este sentido deben interpretarse, además, las ausencias del Mariscal Carmona y de Salazar al acto académico, dejando brillar a su invitado en el mismo corazón de la academia portuguesa. A la ceremonia le siguió una cena de gala en la que discursaron el Rector de la Universidad, Maximiliano Correia, y el generalísimo, en respuesta a todos los agasajos recibidos. El español, tras manifestar su honda emoción y comparar la Universidad de Coimbra con las de París, Oxford, Bolonia y Salamanca, declaró unir simbólicamente las letras a su espada de soldado y de gobernante, y no dudó en definir las universidades como “faros de luz que proyectaron

a Europa el espíritu de sus grandes teólogos y pensadores” (*Franco en Portugal*: 92).

Eugenio Montes, en las páginas de *Arriba*, había escrito el mismo día en que se iniciaba la visita un artículo de título esclarecedor, “La profecía cumplida”, en el que evocaba el valor de la fecha histórica que se iba a vivir, contraria a los malos augurios de Antero de Quental. En ese texto, el español valoraba la importancia del rito universitario que Franco viviría en Coimbra, al mismo tiempo que recordaba el papel desempeñado por los “Viriatos” en la guerra, invocaba la *Aliança peninsular* de Sardinha y promulgaba el destino común de ambos pueblos, unidos por la máxima concordia:

[Los Viriatos] no se movían ciertamente por esas paparruchadas de fascismo o antifascismo voceadas en la gritería europea. No. Los impulsaba la voz de la sangre (...), los impulsaba la idea justa de que la independencia, la paz, la libertad y el auge de Lusitania se jugaba con los bienes españoles en los campos batalladores de España.

En efecto; con una victoria roja, con un dominio bolchevique, sobre nuestra Patria, ¿hubiera podido seguir elevándose tranquilamente la dulce vida lusitana? (...) El triunfo de Franco, como aquellos Viriatos bien comprendieron, le permitió a Portugal permanecer en su incólume y provechosa paz, mejorando día a día, sin que le azotase el vendaval de hierro que destruyó a Europa. (...) El encuentro cordial de los Jefes de Estado en la universal ciudad que Lisboa ha vuelto a ser trasciende, no ya a las orillas del protocolo y la cortesía, sino a cualquier localización en el espacio. Ese encuentro en la ribera de los grandes triunfos ibéricos, en el río de los descubrimientos, le descubre al mundo una línea que irradia simbólica ejemplaridad. Y el acto que se prepara en el Aula magna de Coimbra le da rito merecido a esa significación.” (*apud* Almuíña, 1995: 160)

Montes, criado literariamente en las fuentes del Ultraísmo, y que bien pudiera ser el autor del discurso de Franco en Coimbra, fue uno de los escritores españoles encargados de realizar crónicas de la sesión académica, para adornar con su conocida firma aún más el acto universitario. Es el caso del texto “Franco en Coimbra”, que publicó en el suplemento especial que, con gran profusión de imágenes, dedicó al viaje a Portugal la publicación gráfica *Mundo Hispánico* en noviembre del mismo año de 1949. En unas páginas en las que también figuran, entre otros, Ernesto Giménez Caballero (“España, Portugal y el mundo hispánico”) y Wenceslao Fernández Flórez (“Una hora en Fátima”), todos ellos parte de la comitiva que acompañó en aquellos días al caudillo, Montes rememora los días en que visitó con José Antonio Primo de Rivera la Universidad de Heidelberg, y establece el paralelo con “la Coimbra, por cuyo Mondego reman los suspiros de Camoens, cuyas rúas pinas subía a saltitos, como un pájaro, el padre Suárez, y cuyas torres revuelan los versos de Antonio Nobre, o repican bronce en loor de Francisco Franco.” (Montes, 1949: 8) En unas páginas encendidas de fragor, el escritor ensalza el valor de la Universidad de Coimbra como elemento legitimador del caudillo fuera de toda sospecha:

Pero no todos los doctorados significan lo mismo. Coimbra tiene, merecidamente, la preeminencia porque su Universidad otorga realmente más sabiduría que Lisboa y Oporto, y requiere más encendida dedicación. Por eso, la Presidencia del Consejo, el Patriarcado, los ministros de Asuntos Exteriores, Hacienda, Educación Nacional, etc., etc., han salido de este claustro, alma máter del país. (...) Este claustro conimbricense, orgulloso de encarnar una tradición noble y viva, le confirió ayer su insignia al soldado y estadista que hizo posible la culta paz peninsular, cuyas leyes encarnan un nuevo ámbito del derecho y cuya obra le señala al mundo un camino de continuidad y de salvación. (...)

Justicia ha sido hecha. Hace trece años una monstruosa confabulación de sectarismos e ineptias le llamó a la noche día; al día, noche; luz a la sombra, sombra a la luz; (...) Ahora, espontánea y libremente, en su independencia altiva y su conciencia insobornable, la siete veces secular Universidad de Coimbra, depositaria de ilustres tradiciones y de la gran escuela jurídica cristiana, pone las cosas en su punto; le restituye a las palabras su sentido y lleva a su claustro a nuestro paladín. (Montes, 1949: 9)

Sin duda, no faltaba ningún componente en la crónica del acto, que otorgaba a la Universidad de Coimbra el papel de administradora independiente de justicia histórica en la persona de Franco. Montes, que había publicado en 1944 *Interpretación de Portugal*, incorporado en 1949 a *Elegías europeas*, se transformaba sin duda en uno de los más encendidos defensores de la causa académica y cultural del caudillo.

Una perspectiva semejante ofreció también en sus textos Giménez Caballero, el escritor de los citados hasta el momento que desempeñó un papel más activo en el curso de la cultura española, pues fue una de las voces más autorizadas de su modernidad. En el interesante artículo “España, Portugal y el mundo hispánico”, que abría el suplemento especial que *Mundo Hispánico* dedicó a la visita, Giménez Caballero crea las bases para la vinculación directa, en clave profética, entre literatura y política:

Pero para informar al “Mundo Hispánico” con justeza, me habrá de aceptar previamente estas tres afirmaciones: 1ª Que los Poetas de los Pueblos son los que preparan de antemano los acontecimientos políticos, siempre que esos escritores transmitan, con pureza y verdad, el genio de sus patrias. 2ª Que los Políticos sólo son Políticos —y grandes— cuando cumplen fielmente esos previos y genuinos vaticinios anteriores. 3ª Que entre el “Dicho” y el “Hecho” —en la Historia— hay tan gran “Trecho”,

que a veces pasa medio siglo. (...) El viaje de Franco a Portugal —y su éxito “prodigioso”, con apariencia de prodigio y de milagro— estaba ya “escrupulosamente previsto” hace un cuarto de siglo. Y si me apuráis, hasta de medio siglo. Y hasta casi tres cuartos de siglo. Por pensadores portugueses y por pensadores españoles. (Giménez Caballero, 1949a: 3)

A partir de aquí, expone los nombres de los “verdaderos profetas de la Alianza Peninsular”, que no son otros que Oliveira Martins, Monis Barreto y António Sardinha, “de cuyas doctrinas procedería la llamada Escuela Integralista y el Grupo de Coimbra, del cual habría de proceder a su vez el realizador silencioso de esos sueños: el Dr. Antonio de Oliveira Salazar”, para concluir que “lo ocurrido en octubre de 1949 entre Portugal y España no es sino el cumplimiento prodigioso de las Profecías” (Giménez Caballero, 1949a: 3). A continuación, el que fuera director de *La Gaceta Literaria* enarbola la bandera del Hispanismo en detrimento del Iberismo, vinculado a republicanos y masones, y culmina su texto citando extensamente a Sardinha, verdadero profeta de la “acogida ‘prodigiosa’ —casi mística— de Portugal a Franco” (Giménez Caballero, 1949a: 4).

Giménez Caballero publicó también, antes de finalizar el año 1949, un interesante volumen que tiene como título *Amor a Portugal*, enmarcado en un amplio conjunto de obras que dedicó a la exaltación de diferentes países iberoamericanos, entre los cuales constaban en aquel momento *Genio de España* (1932), *España nuestra* (1939), *¡Hay Pirineos!* (1939), *La infantería española* (1941), *Amor a Cataluña* (1942), *Amor a Andalucía* (1943), *Madrid nuestro* (1944), *Amor a Galicia* (1947) y *Amor a México* (1947). En el primer fragmento de ese libro, cuyo título evoca a Camões (“Amor es un fuego que arde sin verse”), Giménez Caballero incidía sobre la relación entre poesía y política, y defendía que “sólo los poetas son capaces de visión política. El poeta es el macho de la Historia: el verdadero engendrador de

Pueblos.” (Giménez Caballero, 1949b: 8). A partir de ahí, en esa clave conceptual y teórica, comienza la primera parte del volumen, titulada “Portugal, en visión política”, la más breve de las tres que componen la obra, y que es, en suma, la crónica por extenso del viaje de Franco a Portugal. En el relato del doctorado *honoris causa*, Giménez Caballero elige de nuevo el tono mesiánico, evocando una vez más a Sardinha como profeta de la alianza espiritual entre la España de Franco y el Portugal de Salazar:

Ahora, 1949, aquel augurio lejano del poeta se había, decisivamente, convertido en realidad. Haciendo posible que un nuevo caudillo español fuese aclamado por Juventudes universitarias, por profesores, por todo el pueblo portugués. Con músicas y campanas. Había sucedido que, desde siglos, podía otra vez un español “tener Razón en Coimbra”. Sin distinguo alguno. En forma simbólica de Capelo o doctoral birrete. Jamás he visto a Franco más emocionado, más estremecido que, en ese momento histórico. Consciente de su responsabilidad. Más que un Doctor parecía un místico. (Giménez Caballero, 1949b: 41)



Figura 5. Francisco Franco, investido Doctor *honoris causa*  
*Mundo Hispánico. Suplemento especial*, pp. 8-9.

“Mística” fue, para el autor, la acogida del pueblo portugués a Franco, y “místico” era el aspecto del generalísimo tras recibir el grado doctoral, es decir, tras fundirse con la ilustre academia de Coimbra. El objetivo estaba cumplido. El rito universitario vestía y revestía a Franco con las insignias de la academia, y servía para legitimar su figura en el mundo de la intelectualidad y la cultura, precisamente uno de los frentes donde la masacre de la guerra y la posguerra había causado más heridas. Era, de algún modo, la culminación, por medio de un acto con gran contenido simbólico, de su trayectoria militar y política, el encumbramiento definitivo que presentar como pasaporte en las esferas internacionales que le negaban el paso. No es, así, de extrañar que António Ferro, bruñidor entre bastidores de la visita, recibiera tan solo dos meses después, en diciembre de 1949, la Gran Cruz de la Orden de Cisneros, concedida por el dictador, ni que a Salazar le entregaran, tres años más tarde, el 26 de marzo de 1952, el Doctorado *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid. El relato oficial, amparado en la literatura, había resonado en la prensa internacional como el eco de un gran acontecimiento histórico, uno de los más importantes de las relaciones entre los dos Estados ibéricos hasta la feliz llegada de las democracias a ambos países. Se escribía, así, una página más del “labirinto de labirintos” con el que Carlos Reis (2005) ha definido el amplio espectro de relaciones históricas y culturales entre Portugal y España.

#### REFERÊNCIAS

- ALMUIÑA, Celso (1995). “Franco y Salazar, dos dictadores a la búsqueda de reconocimiento (1942-1949)”, in *I Encontro Internacional. Relações Portugal-Espanha, Cooperação e Identidades*. Zamora/Porto: Fundação R.A. Henriques. 123-164.
- CALVO, Luis (1949). “Significación de la visita”. *ABC*. Madrid: 23/10/1949.

- D'ORS, Eugenio (1935). "Prólogo", in António Ferro, *Oliveira Salazar. El hombre y su obra*. Madrid: Ediciones Fax. VII-XX.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1950 [1940]). "Prólogo", in Luiz Teixeira, *Perfil de Salazar. Su vida y su tiempo*. Madrid: Biblioteca Hispano-Portuguesa. 5-9.
- FRANCO EN PORTUGAL. ACTOS Y DISCURSOS (1949). Madrid: Publicaciones Españolas.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1949a). "España, Portugal y el mundo hispánico". *Mundo Hispánico. Suplemento especial – noviembre 1949*. Madrid: Ed. Mundo Hispánico: 2-5.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1949b). *Amor a Portugal*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2018). "La poesía pura en el segundo modernismo portugués: sincronías y simetrías con el grupo español del 27". *Revista de Letras*, vol. 58, n° 1: 143-162.
- GRACIA, Jordi (2004). *La resistencia silenciosa*. Barcelona: Anagrama.
- PENA RODRÍGUEZ, Alberto (2017). *Salazar y Franco. La alianza del fascismo ibérico contra la España republicana: diplomacia, prensa y propaganda*. Madrid: Trea.
- JIMÉNEZ REDONDO, Juan Carlos (1994). *Franco e Salazar. As relações luso-espanholas durante a guerra fria*. Lisboa: Assírio&Alvim.
- LOURENÇO, António Apolinário (2010). "A geração de 27 e o segundo modernismo português", in Antonio Sáez Delgado y Luís Manuel Gaspar (eds.), *Suroeste. Relaciones literarias y artísticas entre Portugal y España (1890-1936)*, 2 vols. Badajoz/Lisboa: MEIAC/Ministerio de Cultura/ Assírio&Alvim. 345-354.
- MONTES, Eugenio (1949). "Franco en Coimbra". *Mundo Hispánico. Suplemento especial – noviembre 1949*. Madrid: Ed. Mundo Hispánico: 8-9.

- REIS, Carlos (2005). “Espanha e Portugal: labirinto de labirintos”, in Tobias Brandenberger & Henry Thorau (orgs.), *Portugal und Spanien: Probleme (k)einer Beziehung*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 175-190.
- SANZ HERNANDO, Clara y CABRERA, Ana (2019). “Franco en Portugal: la revitalización de los mitos franquistas para romper el cerco internacional”. *Trípodos*. 44: 187-201.
- VICENTE, António Pedro (1994). “Franco em Portugal. O seu doutoramento *Honoris Causa* na Universidade de Coimbra – 1949”. *Revista de História das Ideias*, Coimbra: Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, N.º 16 – *Do Estado Novo ao 25 de Abril*: 19-75.

# POSVERDAD Y DISTOPÍA

PÓS-VERDADE E DISTOPIA

POST-TRUTH AND DYSTOPIA

*Darío Villanueva*

Real Academia Española

Universidad de Santiago de Compostela

## RESUMEN

En nuestra sociedad posmoderna ha surgido con fuerza un nuevo concepto: la posverdad. Para el diccionario Oxford, *post-truth* es un adjetivo referido a circunstancias que denotan que los hechos objetivos influyen menos en la formación de la opinión pública que los llamamientos a la emoción y las creencias personales.

No parece muy probable que Donald Trump haya sido lector de filósofos como Jacques Derrida o Michel Foucault. Pero es evidente la conexión entre la posverdad y un clima de pensamiento posmoderno por ellos propiciado. Aparte de los bulos de Trump y los *brexiteers*, no deja de denunciarse la intensificación de campañas desinformativas en otros países como Rusia, Hungría o Turquía. Y en España hay que reparar simplemente en el llamado *procés* en Cataluña.

El género novelístico de las distopías cuenta ya con un cumplido corpus. Este asunto de la posverdad encuentra su primera fundamentación distópica en la novela *1984* de George Orwell, publicada en 1949, aunque la primera obra de la serie fue *Nosotros* de Evgueni Zamiatin, de 1924. Entre ambas distopías, Aldous Huxley había publicado *Brave New World*, de 1932, cuyo título tomado de Shakespeare sugiere una tiranía aparentemente amable. Pero en ella funciona ya, asimismo, la posverdad.

*Palavras-clave:* Postmodernismo, posverdad, distopía, bulo, desconstrucción, neolengua

#### RESUMO

Na nossa sociedade pós-moderna, um novo conceito surgiu com força: o de pós-verdade. Segundo o Dicionário Oxford, *post-truth* é um adjetivo que qualifica circunstâncias que denotam que os factos objetivos têm muito menos influência na formação da opinião pública do que os apelos à emoção e às crenças pessoais.

Não parece plausível que Donald Trump tenha sido leitor de filósofos como Jacques Derrida ou Michel Foucault. É, contudo, evidente a ligação entre a pós-verdade e um clima de pensamento pós-moderno por eles propiciado. À parte os embustes de Trump e dos Brexiters, não deixa de denunciar-se a intensificação de campanhas desinformativas noutros países como a Rússia, Hungria ou Turquia. E em Espanha, olhe-se para o chamado processo em Catalunha.

O género romanescos das distopias conta já com um *corpus* considerável. Este assunto da pós-verdade encontra a sua primeira fundamentação distópica no romance *1984* de George Orwell, publicado em 1949, embora a primeira obra da série tenha sido *Nós* de Evgueni Zamiatin, de 1924. Entre ambas as distopias, Aldous Huxley tinha publicado *Admirável Mundo Novo*, de 1932, cujo título, tomado de Shakespeare, sugere uma tirania aparentemente amável. Porém, nela funciona já a pós-verdade.

*Palavras-chave:* Pós-modernismo, pós-verdade, distopia, embuste, desconstrução, novilíngua

#### ABSTRACT

In our post-modern society a new concept has emerged significantly: *post-truth*. For the *Oxford English Dictionary*, the adjective *post-truth* refers to circumstances that indicate that objective facts have less influence on the formation of public opinion than emotional appeals and personal beliefs. It does not seem very likely that Donald Trump has read philosophers such

as Jacques Derrida or Michel Foucault, however the connection, fostered by them, between post-truth and an atmosphere of post-modern thought, is clear.

Aside from Trump's unfounded fake-news and the Brexiters, the intensification of misleading campaigns in other countries such as Russia, Hungary or Turkey continues to be denounced. Also, in Spain we must notice the so-called 'procés' in Catalonia.

The novelistic genre of dystopia has already a broad corpus. The post-truth issue finds its first dystopian basis in the novel 1984 by George Orwell, published in 1949, although the first book in the series was *We* by Yevgueni Zamiatin, in 1924. Between both dystopias, Aldous Huxley published *Brave New World*, in 1932, whose title taken from Shakespeare suggests a seemingly kind tyranny, but in it post-truth also appears.

*Keywords:* Postmodernism, post-truth, dystopia, fake news, deconstruction, newspeak

Desde el último tercio del siglo XX está viva la definición de nuestra época bajo el rubro de la *posmodernidad*, que algunos filósofos como Rosa María Rodríguez Magda (2004) prefieren ya denominar *transmodernidad*. Se difunde a la vez la noción de *posthumanismo*, como obligada superación del humanocentrismo que marcó nuestra civilización a partir del Renacimiento y tuvo su fecunda continuidad en la Ilustración, cuya impronta racionalista se está poniendo también en entredicho. De acuerdo con Zygmunt Bauman, nuestra *modernidad líquida* se nutre de una cultura del desapego, de la discontinuidad y del olvido. Y este escenario con acusados ribetes apocalípticos parece remitirnos inexorablemente a las profecías sociales negativas planteadas en las más logradas *distopías* que, en forma de novelas, fueron escritas y publicadas entre los años veinte y el medio siglo pasado. Con un sentido obviamente contrario al del

género literario positivo de las *utopías*, John Stuart Mill, el creador de este neologismo incluido por primera vez en un discurso de 1868 ante la Cámara de los Comunes del Parlamento británico, mejoraba considerablemente otra solución léxica aportada con anterioridad para expresar la misma noción por Jeremy Bentham: *cacotopía*.

En el contexto de nuestra sociedad post o transmoderna ha surgido con fuerza un nuevo concepto: la *postverdad*. De su considerable impacto sobre políticos e intelectuales, e incluso en el propio imaginario colectivo, da fe que el más prestigioso diccionario inglés lo distinguiese en 2016 con el título honorífico de palabra del año. Para el Oxford, *post-truth* es un adjetivo que se refiere a circunstancias que denotan que los hechos objetivos influyen menos en la formación de la opinión pública que los llamamientos a la emoción y a las creencias personales. En 2004, el periodista estadounidense Eric Alterman calificó como “presidencia de la posverdad” la de George W. Bush. Y siempre en esta clave política, se reaviva su vigencia gracias a muchos de los argumentos de los partidarios del llamado Brexit, y, sobre todo, de los tuits y peroratas de Donald Trump antes y después de su campaña presidencial.

*The New York Times* reveló en su día que los *twits* publicados por Trump en sus primeras semanas en la Casa Blanca, a partir de enero de 2017, en noventa y nueve casos propalaban falsedades. Por ejemplo, que él era el hombre que más veces había ocupado la portada de la revista *Time*. Mentía al decir que había sido en 14 o 15 ocasiones, cuando fueron exactamente once, cuando Nixon llegó a aparecer en 55 portadas. Y según el blog de verificación de datos de *The Washington Post*, en 466 días del despacho oval, el flamante presidente profirió 3.000 mentiras, todo un récord: una media de 6,5 afirmaciones diarias que no eran ciertas. Precisamente en su libro titulado escuetamente *Truth*, Hector Macdonald (2018) asegura que, para hacer frente a las posverdades, ya existen en 47 países más de

cien organizaciones de verificación de datos (“fact-checker sites” en internet).

Y no deja de resultarme muy significativo, a propósito de la conexión que establecíamos al principio de estas páginas en homenaje a Carlos Reis entre nuestra sociedad de hoy y las distopías novelísticas, el hecho de que uno de los más recientes y perspicaces ensayistas que se han ocupado de la posverdad, Lee McIntyre (2018), comience cinco de los siete capítulos de su libro con citas tomadas de George Orwell. La primera de las cuales es muy conocida: “In times of universal deceit, telling the truth will be a revolutionary act”.

Por suerte para los hispanoparlantes, la *post-truth* inglesa ha encontrado sin mayor problema una traducción impecable: *posverdad*. En las bases de datos de la Real Academia Española, de la que Carlos Reis es miembro correspondiente extranjero, aparece con testimonios que se remontan a 2003, cuando Luis Verdú hablaba ya de “la era de la posverdad”. La palabra se incorporó a finales de 2017 como neologismo en la primera actualización de nuestro *Diccionario de la lengua española* ofrecido gratuitamente en la red, que recibe una media mensual de sesenta millones de consultas procedentes de todo el mundo. Para definir *posverdad*, que en castellano no es adjetivo sino sustantivo, se partió de la idea de toda información o aseveración que no se basa en hechos objetivos, sino que apela a las emociones, creencias o deseos del público; como una distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales.

La *post-truth* se nutre básicamente de las llamadas *fake-news*, falsedades difundidas a propósito para desinformar a la ciudadanía con el designio de obtener réditos económicos o políticos. Eso es lo que con una precisión y economía lingüística admirables el español denomina *bulo*: “Noticia falsa propalada con algún fin”, según reza el diccionario académico.

Muy famoso se ha hecho, a este respecto, el argumento de una funcionaria de la Casa Blanca, que desautorizaba las críticas generalizadas que provocó la declaración del portavoz del Presidente Trump en el sentido de que su toma de posesión había sido la más concurrida de la historia. La asesora Conway adujo que, en contra de las fotografías, videos y crónicas, por ejemplo, de cuando Barak Obama accedió a la primera magistratura en olor de multitudes, su equipo de comunicación manejaba “hechos alternativos”. Alternativos a la verdad factual, se entiende. Verdaderas “fake-news”, noticias falsas —o mejor, “falseadas”—, bulos que inevitablemente nos hacen recordar a aquel genio malvado de la comunicación que fue el filólogo Joseph Goebbels, ministro de propaganda de Hitler, para quien el asunto era muy simple: una mentira repetida adecuadamente mil veces se convierte en verdad.

¿Resultará un tanto benévola la definición académica de *posverdad*? Probablemente sí, si la comparamos con la reflexión que el escritor Julio Llamazares formuló en el diario *El País* el 22 de abril de 2017: “La posverdad no es una forma de verdad, es la mentira de toda la vida”. Y la *mentira* forma parte de los recursos propios de la práctica política. Nicolás Maquiavelo es muy claro a este respecto en *Il Príncipe*. Allí no tiene empacho en afirmar que un gobernante prudente no puede ni debe mantener la palabra dada cuando tal cumplimiento redundaría en perjuicio propio y cuando han desaparecido ya los motivos que le obligaron a darla. No le faltarán, además, razones legítimas con las que disimular o justificar su inobservancia de lo prometido. El que manda debe ser un gran simulador y disimulador. Y concluye el florentino con una máxima que sigue siendo de plena aplicación hoy en día: las personas somos tan crédulas y estamos tan condicionadas por las urgencias cotidianas que el que quiera engañar encontrará siempre quien se deje engañar. En la misma línea, según Hannah Arendt el “estar en guerra con la

verdad” va implícito en la naturaleza de la política, definida ya en su día por Benjamin Disraeli como “el arte de gobernar a la humanidad mediante el engaño”.

Pero en términos de la Pragmática lingüística, aquella disciplina que trata del funcionamiento del discurso en relación tanto al que lo enuncia como al que lo recibe y al contexto de ambos, cuyo texto fundamental de referencia, el *Tractatus Logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein, tradujo al español Enrique Tierno Galván, otro político que se expresó en términos similares a Disraeli, la afirmación de Maquiavelo equivale a decir que los actos ilocutivos producidos, por ejemplo, en un mitin o en un tuit presidencial son aserciones exentas del requisito de la verificación.

No parece muy probable que Donald Trump haya sido asiduo lector de filósofos franceses como Jacques Derrida o Michel Foucault. Pero es evidente la conexión entre la posverdad y un clima de pensamiento posmoderno por ellos propiciado, que tuvo mayor arraigo en los campus universitarios norteamericanos que en Europa. La llamada *deconstrucción*, para mí un síntoma más de la sociedad líquida, dejó el terreno abonado para el triunfo de la posverdad, y a todo ello contribuye también el éxito de la llamada *inteligencia emocional* estudiada y promovida por Daniel Goleman, que, exacerbada y banalizada, puede conducir a la quiebra de la racionalidad.

*La mentira os hará libres* es el provocador título de un ensayo sobre la democracia actual publicado en 2012 por el politólogo español Fernando Vallespín. Y es fácil relacionar con el relativismo, el antielitismo intelectual y la inteligencia emocional su convencimiento de que “la «opinión» sobre lo que sea lo real ha acabado por suplir a la realidad en sí misma, que pierde así todo componente de «verdad» y queda al albur de lo que cada cual disponga que es” (Vallespín, 2012: 165). Las consecuencias políticas de estos posicionamientos

individuales son, en todo caso, muy graves: “ha dejado de funcionar la distinción entre verdadero o falso, esfumándose también la posibilidad de establecer un mínimo medio de control racional del discurso político mediante una pausada y reflexiva argumentación pública” (Ibidem).

Pero a la vez es cierto que la Deconstrucción viene a sugerir que la Literatura y, en general, el lenguaje pueden carecer de sentido, que son como una especie de algarabía de ecos en la que no hay voces genuinas, hasta el extremo de que el sentido se desdibuje o difumine por completo. Esto equivale a una manifestación radical en contra de una “hermenéutica positiva” como la representada por Schleiermacher, para la que, hiperbólicamente, el significado de un texto era exactamente el que el autor había querido darle. Semejante postura resulta también equivocada. El libro significa, asimismo, lo que el lector quiere que signifique, pero desde este relativismo hermenéutico, que la Fenomenología explica por la evidencia de que la obra literaria es un esquema que debe ser “rellenado” por el lector en sus “lugares de indeterminación”, todavía queda mucha distancia para llegar a una “hermenéutica negativa”, que niega a todo enunciado estable la capacidad retransmitir un sentido.

Quienes, sobre todo en el mundo anglosajón, se han venido ocupando de este asunto coinciden en destacar tres vectores que ayudan a comprenderlo mejor. El más importante, sin duda, ya lo hemos apuntado: el aprovechamiento económico o político de esas estrategias conducentes a la tergiversación sistemática de la verdad. Y es muy interesante constatar cómo los propios norteamericanos mencionan el precedente de la campaña “Remember the Maine” desencadenada por William Randolph Hearst desde su diario *The Morning Journal* a partir de 1890 para propiciar la guerra contra España. Y en la misma línea se sitúa el denominado “science denialism”: la negación programada de las evidencias aportadas

por los científicos acerca de que fumar producía cáncer, liderada desde 1953 por el *Tobacco Industry Research Committee*, y ya en el nuevo milenio, la controversia del calentamiento global y el cambio climático alimentada desde el *Heertland Institute*, generosamente financiado por Philip Morris, ExxonMobil y los hermanos Koch.

Un segundo vector, de enorme trascendencia, tiene que ver con la poderosa irrupción de inéditos medios de comunicación propiciados por las nuevas tecnologías, que han causado el declive de la prensa y las grandes cadenas de radio y televisión no solo en términos comerciales, sino también en cuanto a su credibilidad. El problema está en que estos nuevos canales y redes sociales influyen más, pero carecen del control profesional de la información, de objetividad y de toda deontología.

El poder demiúrgico de la palabra como creadora, más que reproductora, de la realidad, se fortaleció con la escritura, al proyectar aquel efecto desde el momento de su primera enunciación a través del tiempo y el espacio, pero también se vio incrementado con la segunda revolución tecnológica de la imprenta y lo está haciendo de forma redoblada con los avances de nuestra era de la comunicación audiovisual digitalizada y su propia Retórica.

Los medios audiovisuales tienen hoy en sus manos, con redoblada intensidad, la capacidad de crear realidades: guerras y paces, héroes y villanos, presencias y ausencias. Por ello no es del todo descabellada aquella pregunta formulada irónicamente hace años por algunos pensadores: ¿ustedes creen realmente que los astronautas norteamericanos llegaron a la luna?

Siendo como es este asunto tan antiguo como la Humanidad, adquiere no obstante nuevas y preocupantes dimensiones en la era posmoderna o transmoderna que vivimos, con su invención de la llamada realidad virtual. Cabe preguntarse si la tecnología audiovisual y las nuevas plataformas comunicativas podrán destruir

de una vez por todas nuestra facultad de discernir entre verdad y mentira, entre la historia y la fábula.

Finalmente, también se aducen para explicar el fenómeno complejo de la posverdad argumentos procedentes de la Psicología social, como la influencia de ciertos “cognitive biases”, de los prejuicios o predisposiciones que debemos admitir influyen en nosotros a la hora de encontrar explicación a todo lo que nos rodea, aunque nos revelen que somos menos racionales de lo que pensamos. Con la rara capacidad que los seres humanos tenemos de dejarnos engañar o de engañarnos a nosotros mismos contaba, según lo que hemos visto ya, el brillante y cínico pensador político Nicolás Maquiavelo; lo mismo que hacen, posmodernamente, los apóstoles de la posverdad, Donald Trump al frente (Fish, 2019; Kakutami, 2019; Wilber, 2018). Y todos, estoy seguro de que eran y son conscientes de una condición humana que hemos de admitir humildemente como constante: la estupidez (Moreno Castillo, 2018).

Aparte de los bulos característicos de Trump y de los “brexiters”, no deja de denunciarse constantemente la intensificación de las campañas desinformativas contra la ciudadanía en otros países como Hungría, Rusia o Turquía. Y entre nosotros, los españoles, hay que reparar simplemente en el llamado *procés*, que daría mucho que hablar a propósito de la posverdad. Lo es afirmar que una Cataluña independiente seguiría formando parte de la Unión Europea y de la OTAN, que sería inmediatamente reconocida por los Estados miembros de la ONU, que “España nos roba” o que la nueva República se convertiría en un emporio de riqueza donde proliferarían las empresas deseosas de radicarse en semejante paraíso. Y en esa sutil frontera que va de la posverdad a la pura mentira se encuentra la afirmación reiterada de que la aplicación del artículo 155 de la Constitución española de 1978, que autoriza al Ejecutivo, previa aprobación por mayoría absoluta en el Senado, a

tomar las medidas necesarias para restituir la legalidad democrática si una Comunidad Autónoma no cumpliera las obligaciones que la Constitución le impongan o actuare de forma que atente gravemente al interés general de España, constituye un golpe de Estado, o que es aplicable a Cataluña el derecho de autodeterminación, tan solo reconocido en la legislación internacional a países sojuzgados por una potencia colonialista.

El género novelístico contemporáneo de las *distopías* cuenta ya con un nutrido corpus que no cesa, ni cesará presumiblemente de crecer. Y en alguna de sus últimas realizaciones nos encontramos ya con fenómenos sociales como la *posverdad* que si bien hace decenios pudieron parecer fantasías más o menos aventuradas, hoy desafortunadamente son realidades pugnaces. Pienso, por caso, en títulos como *The Handmaid's Tale* (1985) y *The Testaments* (2019) de Margaret Atwood, o *Hazards of the Time Travel* (2018) de Joyce Carol Oates.

No se discute que el fundamento del género se encuentra en tres obras publicadas entre los años veinte y los cuarenta del pasado siglo. La primera de las cuales, *Mbi* (*We* en su traducción inglesa; *Nosotros* en la española), de Evgueni Zamiatin, fue prohibida por la censura rusa y hubo de aparecer en una traducción inglesa mutilada y no autorizada por el autor en 1924, y tres años después en una versión checa editada en Praga. En su lengua original no circularía hasta 1988, cuando ya era ampliamente reconocida –no sin alguna que otra polémica– su influencia patente en la muy famosa *Nineteen Eighty-Four*, publicada en 1949, poco antes de su muerte, por George Orwell.

*Nosotros* y *1984* coinciden en presentar una sociedad distópica brutalmente impositiva mediante una dictadura inspirada sobre todo en la establecida por la Unión Soviética bajo la férula de Stalin, aunque también con algunos atisbos del fascismo. Y ello, pese a que

sus respectivos autores habían combatido a favor de la revolución tanto en la Rusia zarista (Zamiatin) como en la España de la guerra civil (Orwell).

Entre ambas novelas distópicas, Aldous Huxley había alcanzado un gran éxito con su *Brave New World*, de 1932, cuyo título, procedente de Shakespeare (“O brave new world, / That has such people in’t”, *The Tempest*, acto V) sugiere, al contrario que en Zamiatin y luego en Orwell, una tiranía aparentemente amable, en la que la alienación del ser humano es total pero menos cruenta gracias a la manipulación genética, tecnológica y propagandística de la ciudadanía.

Resulta sumamente interesante, a los efectos de valorar en qué medida estos tres textos distópicos se relacionan entre sí y hasta qué punto adelantaron en su momento lo que hoy por hoy, setenta años después de la publicación de *Nineteen Eighty-Four*, forma parte de nuestra realidad, recurrir a otros dos importantes escritos de Aldous Huxley. Me refiero al prólogo que puso a la edición de su novela publicada en 1946 y, sobre todo, a su nuevo libro *Brave New World Revisited*, aparecido ya después del de Orwell, en 1958. Allí, no sin un punto de jactancia, Huxley (1994: 43) lanza una afirmación creo que irrefutable a la altura de 2019: “in the immediate future there is some reason to believe that the punitive methods of 1984 will give place to the reinforcements and manipulations of Brave New World”.

Esos “métodos punitivos” de la sociedad distópica en la novela de George Orwell son básicamente los mismos que Zamiatin había descrito ya un cuarto de siglo antes, y por la tanto la concomitancia entre *Nosotros* y *1984* resulta evidente. Aldous Huxley leyó atentamente la segunda de ellas, que está muy presente en su secuela de 1959 *Brave New World Revisited*. Pero existen al menos tres indudables inspiraciones de Zamiatin presentes también en *Brave New World*.

En *Nosotros* la religión de los “antiguos”, los seres humanos que vivían en “la época antediluviana de los Shakespeare, Dostoievski o como quiera que les llamaran” (Zamiatin, 2011: 138) “rendían culto a un Dios absurdo y desconocido”, mientras que, como escribe en primera persona el protagonista, identificado como D-503, “nosotros servimos a una divinidad racional (...) brindamos a nuestro Dios, el Estado Único” (Zamiatin, 2011: 140). Esta conceptualización religiosa confiere el papel de Mesías “al más genial de los antiguos (...) ese profeta que supo vislumbrar el futuro con diez siglos de adelanto” (Zamiatin, 2011: 129), que no es otro que Frederick Winslow Taylor, el ingeniero y economista norteamericano muerto en 1915 y fundador del movimiento de organización científica del trabajo. Su objetivo era crear un tipo nuevo de obrero, cabalmente plasmado en la tenebrosa factoría subterránea de la más destacada distopía cinematográfica, *Metrópolis* de Fritz Lang, estrenada en 1926 y por lo tanto rigurosamente coetánea de *Nosotros*.

Este título de Zamiatin apunta, en contra del propuesto por el escritor francés Jules Romains, hacia un *unanimismo* negativo y alienador de la individualidad humana que el taylorismo propició: “Observé: al ritmo que marcaba Taylor, con velocidad uniforme, los hombres de abajo se doblaban, enderezaban y giraban como bielas de una enorme máquina (...) Aquello era un único ser: máquinas humanizadas, convertidas en gente” (Zamiatin, 2011: 174-175). Esta visión tenebrosa de cómo la sociedad capitalista estaba evolucionando se generalizará en la literatura europea de esos mismos años, en la que destaca a este respecto la novela de la escritora chilena Rosa Arciniega *Mosko-strom. El torbellino de las grandes metrópolis*, publicada en Madrid en 1933: “Nada era individual. Ningún esfuerzo, por desarticulado, por desconectado, al parecer, de la gran máquina, era perdido. Todos colectivamente, iban apoyándose en un émbolo, en un pistón que, presionando así,

cedía, vencido, imprimiendo un movimiento rotatorio a la ingente máquina del Progreso” (Arciniega, 108).

El Taylorismo de Zamiatin encuentra su réplica en la “era fordiana” de Aldous Huxley. El calendario del Estado mundial de *Brave New World* tiene su inicio en 1908, cuando se fabricó el primer Ford modelo T, letra convertida en símbolo religioso que sustituye a la cruz cristiana. Y en las misas de la nueva religión, en las que se comulga con tabletas de una droga denominada soma, se canta un himno de solidaridad cuyos primeros versos dicen: “Ford, we are twelve; oh, make us one, / Like drops within the Social River” (Huxley, 1932: 70).

También relaciona a Huxley con Zamiatin el recurso a la alteración genética, biológica y anatómica de los seres humanos practicada en la sociedad distópica que ambos nos presentan. En *Nosotros* se recurre a la cirugía para extirpar la imaginación y la fantasía de los ciudadanos y *Brave New World* comienza con la visita de un grupo de estudiantes a un centro “de incubación y condicionamiento” en el que se aplica el método Bokanovsky, una sofisticada manipulación ovípara a partir de la extirpación de los ovarios a las donantes que recibían en contrapartida una prima equivalente al salario de seis meses. En vez de obtener de cada óvulo un embrión y un individuo, el método consistía en subdividirlo hasta lograr un máximo de noventa y seis seres humanos. Y el Director del *Central London Hatchery and conditioning centre* resume con toda claridad el extraordinario avance que esto representaba: “Bokanovsky’s Process is one of the major instruments of social stability (...) Standard men and women; in uniform batches. The whole of small factory staffed with the products of a single bokanovskified egg” (Huxley, 1932: 5). A tal condicionamiento genético, conducente al logro de la uniformidad humana, se añade el complemento de técnicas sofisticadas de hipnopedia que, desde niños, se aplican a los ciudadanos para

imbuirlos de las “suggestions from the State” (Huxley, 1932: 24), o la reiteración de determinados tratamientos a los bebés en las salas de condicionamiento neopauloviano de las guarderías infantiles.

Finalmente, el novelista ruso y su colega inglés coinciden asimismo en la presencia protectora en sus respectivas sociedades distópicas de un elemento arquitectónico que se convierte a la vez en un emblema cargado de simbolismo, y que es de inquietante actualidad en 2019. En *Nosotros*, el protagonista está convencido de que “los muros son la base de toda obra humana” (Zamiatin, 2011: 135) y por ello el Muro Verde erigido por el Estado Único “es, quizá, la más importante de nuestras invenciones. El hombre dejó de ser un animal salvaje cuando construyó el Muro, cuando gracias a él pudimos aislar nuestro perfecto mundo mecánico del irracional y grotesco mundo de los árboles, los pájaros y las bestias” (Zamiatin, 2011: 185).

Bestias que pueden ser, también, humanas: son el Otro, el desplazado, el migrante, los espaldas mojadas (*wetbacks*). Son los salvajes que en *Brave New World* pueblan la reserva del conocido como “the valley of Malpais”. Es de destacar el nombre de la reserva, que consta de varios *pueblos*, así mencionados también en español. El muro está representado, en este caso, por “the frontier that separated civilization from savagery” (Huxley, 1932: 90). Tras ella, confinados, perviven “repulsive habits and customs... marriage (...), families... no conditioning... monstrous superstitions... Christianity and totemism and ancestors worship... extinct languages, such as Zuni and Spanish” (Huxley, 1932: 89).

Aparte de su creatividad imaginativa y de su contrastada calidad literaria, nos siguen seduciendo los atisbos proféticos de estas obras, como si hubiesen sido escritas por verdaderas sibilas novelísticas. Y este reconocimiento, creo para mí, se mantiene con renovada fuerza en el siglo y milenio en el que vivimos, en el que la propia

evolución de las sociedades, determinada en gran medida por algo que ni Zamiatin, ni Huxley ni Orwell pudieron atisbar en toda su dimensión: las nuevas tecnologías digitales, nos plantea día a día nuevas interrogantes acerca del futuro de nuestra civilización y de la propia condición humana. El mundo feliz de Huxley vive en el “año de estabilidad” 632 después de Ford, lo que a partir de la fecha fundacional de la nueva era (1908) nos situaría en el 2540. Pero ya en su revisión de la novela (Huxley, 1958: 4) reconoce que “the prophecies made in 1931 are coming true much sooner than I thought they would”.

En cuanto a Orwell, no cabe duda de que se quedó corto, cuando en 1948 estaba escribiendo *Nineteen Eighty Four* al proyectar la sociedad que describía en ella tan solo treinta y seis años hacia adelante. Bien es cierto que, consciente de la cortedad de ese plazo proyectivo, en el apéndice que cierra su novela (Orwell, 1949: 312) demora hasta el año 2050, por ejemplo, la sustitución definitiva del “Oldspeak (or Standard English, as we should call it)”, por el *Newspeak*, la famosa *neolengua* orwelliana, asimismo de tanta actualidad hoy en día, por ejemplo en relación con la llamada corrección política (*political correctness*).

Nos resulta ciertamente difícil asimilar o encajar, por caso, las sorpresas e inquietudes que desde su toma de posesión como presidente de la hasta ahora más poderosa y avanzada nación del mundo está provocando ecuménicamente Donald Trump, quien había prometido ya como candidato construir un muro a lo largo de toda la frontera entre los más grandes países de América del Norte, adelantando además que su coste debería ser asumido por los Estados Unidos de México. Pero Donald Trump es un presidente elegido democráticamente en virtud de un sistema que lo encumbró a tan alta magistratura pese a que su oponente en las elecciones, la candidata Hillary Clinton, obtuviese varios millones más de votos populares.

Precisamente por estas circunstancias, nos parecen clarividentes, y a la vez inquietantes, algunas afirmaciones que Aldous Huxley (1958: 151-2) hacía al final de *Brave New World* refiriéndose precisamente a los Estados Unidos, potencia a la que ve como “the prophetic image of the rest of the urban-industrial world as it will be a few years from now”. Estima que los jóvenes norteamericanos menores de veinte años, los electores del mañana, no tienen ya fe en las instituciones democráticas, no creen en la posibilidad de un gobierno del pueblo por el pueblo, se sentirían plenamente satisfechos siendo gobernados “by an oligarchy of assorted experts” siempre que pudieran continuar viviendo “in the style to which the boom has accustomed them”, e, incluso, “see no objection to the censorship of unpopular ideas”, lo que constituye el fundamento de esa forma de censura perversa que llamamos corrección política, ya denunciada por Robert Hughes (1993) en un libro imprescindible: *Culture of Complaint. The Fraying of America*.

No encontramos en Zamiatin ningún atisbo del asunto fundamental que queremos relacionar con las distopías: la posverdad. Otra cosa sucede en el caso de las obras de Aldous Huxley, tanto en su novela de 1932 como en la revisión de los términos de la misma que él mismo publicó en 1959.

Frente a la ortodoxia oficial del Estado, “truth’s a menace, science is a public danger”, razón por la cual “Our Ford himself did a great deal to shift the emphasis from truth and beauty to confort and hapiness. Mass production demanded the shift. Universal hapiness keeps the wheels steadily turning; truth and beaty can’t” (Huxley, 1932: 200-1).

En relación a menciones anteriores que, al hilo de la posverdad, hemos hecho al pensamiento cínico de Maquiavello y a la incidencia que el sustrato académico y universitario de la deconstrucción ha

tenido en la irrupción posmoderna de la posverdad, encontramos al menos dos atisbos especialmente significativos en el Huxley de 1959.

Así, en efecto, en *Brave New World Revisited* se expresa un argumento demoledor. Se reconoce que en muchas esferas de la actividad humana, hemos aprendido a atenernos a la razón y a la verdad, pero no especialmente en lo que toca a la política, la religión y la ética. Pero, por desgracia, otro tanto sucede con la tendencia a la sinrazón y la falsedad, “particularly in those cases where the falsehood evokes some enjoyable emotion, of where the appeal to unreason strikes some answering chord in the primitive, subhuman depths of our being” (Huxley, 1959: 44). Preguntémonos hasta qué punto esta premonición huxleiana apunta a la entraña de la posverdad actual, definida en castellano como toda información o aseveración que no se basa en hechos objetivos, sino que apela a las emociones, creencias o deseos del público; como una distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales.

Por otra parte, el Estado totalitario en forma de verdadero Ogro filantrópico que nos ofrece Huxley logra inocular en sus súbditos un “instinctive hatred of books and flowers. Reflexes unalterably conditioned. They’ll be safe from books and botany all their lives” (Huxley, 1932: 17). Y de tal modo, en cuanto a un “tipo llamado Shakespeare” —al que tan despectivamente se alude en el capítulo III de *Brave New World*— su obra literaria merece, páginas adelante, la siguiente valoración: “it seemed to be full of nonsense, Uncivilized” (Huxley, 1932: 113). Igualmente, cuando se cita una frase shakesperiana, el personaje de Linda reacciona así: “For Ford’s sake, John, talk sense. I can’t understand a word you say” (Huxley, 1932: 168). Aquí puede estar la inspiración para lo que en otra distopía deudora de *Brave New World* como es *Fahrenheit 451*, publicada por Ray Bradbury en 1953, el jefe de los bomberos pirómanos de toda

literatura le explica a su subalterno, el protagonista Montag: que los libros no dicen nada. Nada que pueda enseñarse o creerse. Bizarra afirmación que podrían suscribir sin empacho Jacques Derrida y sus conmlitones deconstructivistas, inmediatos inspiradores de la posverdad.

Más allá de los antecedentes apuntados, este asunto central que nos ocupa encuentra su primera y convincente fundamentación distópica en *Nineteen Eighty-Four* de George Orwell.

A este respecto, fue determinante la experiencia que el escritor inglés vivió al comienzo de la guerra civil española, cuando en diciembre de 1936 se incorporó en Barcelona a las milicias del POUM, el Partido Obrero de Unificación Marxista de orientación trotskista, con las que combatió, y fue herido, en el frente de Aragón. Fue testigo también, en mayo de 1937, de los choques armados entre comunistas, anarquistas y trotskistas que tuvieron lugar en la ciudad condal. El testimonio de todo ello está en su libro de 1938 *Hommage to Catalonia*, en el que manifiesta reiteradamente su desazón por las tergiversaciones de la verdad urdidas por los diferentes partidos políticos que se difundían a través de la prensa española e internacional en contra de lo que él había visto en los frentes de batalla o en los enfrentamientos de Barcelona. Y en su ensayo titulado *Mi guerra civil española* (Orwell: 1988) llega a temer que la idea de verdad objetiva estuviese desapareciendo del mundo, y que la mentira acabase convirtiéndose en verdad.

El estado totalitario que se describe en *Nineteen Eighty-Four* rige una de las tres superpotencias en que está organizado el mundo: Oceanía. Y la gobierna un partido único, el Ingsoc, para el que los “sacred principles” son “newspeak, doublethink, the mutability of the past” (Orwell, 1949: 28), y sus lemas fundamentales “WAR IS PEACE. FREEDOM IS SLAVERY. IGNORANCE IS STRENGTH” (Orwell, 1949: 6).

El encargado de difundir de forma avasalladora semejantes mentiras es el Ministerio de la Verdad, en neolengua *Minitrue*, así como al Ministerio del Amor compete la represión, la tortura, la reeducación y la instigación al odio hacia las otras dos potencias, Eurasia y Asia Oriental. El Ministerio de la Paz se ocupa de mantener con ellas, alternativamente, un constante estado de guerra, y el Ministerio de la Abundancia (*Miniplenty*) controla una economía planificada que se basa en el racionamiento de todos los bienes.

La “neolengua”, a la que se dedica todo un apéndice al final de la novela (“The Principles of Newspeak”), es el resultado de la manipulación del inglés por parte del Ingsoc para empobrecerlo y desconectarlo totalmente de la conciencia de los hablantes, hasta imposibilitar cualquier forma de pensamiento que no coincidiese con la ideología del poder. Ello representaría, luego de la implantación definitiva del “newspeak” programada para el año 2050, la desaparición de toda la literatura inglesa, la prohibición de muchas palabras y expresiones, y la imposición de neologismos basados en el eufemismo, la paradoja, el oxímoron o la antífrasis.

Si en la distopía orwelliana encontramos una formulación inconfundible de lo que hoy denominamos posverdad, también está en ella, en esa “neolengua”, el fundamento cumplidamente desarrollado de otro gran asunto de máxima actualidad al que hemos aludido ya, pero que merecería un tratamiento monográfico independientemente: la corrección política. Porque la “political correctness” actual consiste también en la censura de la lengua común y de la imposición de un idioma sustitutivo que altere, incluso, las reglas fundamentales de la gramática por voluntad de un poder hasta cierto punto indefinido, pues no coincide con el del Estado, el Partido o la Iglesia.

En *Nineteen Eighty-Four*, por el contrario, es el Ingsoc el que persigue el control absoluto de la realidad mediante lo que en

neolengua se denomina *doublethink*. El protagonista de la novela, Winston Smith, trabaja como funcionario del Ministerio de la Verdad cuya misión es alterar todos los testimonios escritos de lo que una vez sucedió para hacerlos coincidir con la voluntad cambiante del Partido. Winston conoce la verdad de los hechos a través de esas fuentes inconvenientes –por ejemplo, los ejemplares del diario *Times* sobre los que trabaja constantemente–, pero este conocimiento solo habita “in his own consciousness”, que puede ser en cualquier momento aniquilada. En cambio, al modo de Joseph Goebbels, “if all others accepted the lie which the Party imposed –if all records told the same tale–then the lie passed into history and became truth”. La rentabilidad política, en términos de poder, que esto representa es evidente: “‘Who control the past’, ran the Party slogan, ‘controls the future: who controls the present controls the past’. And yet the past, though of its nature alterable, never had been altered. Whatever was true from everlasting to everlasting. It was quite simple” (Orwell, 1949: 37).

El mecanismo del *doublethink* que Winston consigue desmascarar con precisión ilustra muchas de las facetas, virtualidades y contradicciones de nuestra *posverdad* actual: “To know and not to know, to be conscious of complete truthfulness while telling carefully constructed lies, to hold simultaneously two opinions which cancelled out, knowing them to be contradictory and believing in both of them; to use logic against logic” (Orwell, 1949; 37).

Winston Smith, cuando descubre dicho mecanismo se incorpora a una Hermandad de resistentes que será finalmente traicionada por uno de sus líderes, un infiltrado, y esto precipita su autoderrota y su sumisión a la voluntad del Partido: “But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother” (Orwell, 1948: 310). Su fracaso final contradice los propósitos disidentes que le habían inducido a empezar

a escribir un diario “from the age of uniformity, from the age of solitude, from the age of Big Brother, from the age of doulethink” hacia un futuro más amable, “to a time when thought is free, when men are different from one another and do not live alone –to a time when truth exists and what is done cannot be undone” (Orwell, 1948: 30).

Futuro que desafortunadamente no podremos identificar con nuestra época actual en la medida en que siga creciendo en ella la posverdad.

#### REFERENCIAS

- D’ANCONA, Matthew (2019). *Posverdad. La nueva guerra contra la verdad y como combatirla*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARCINIEGA, Rosa (1933/2019). *Mosko-strom. El torbellino de las grandes metrópolis*. Edición de Inmaculada Lergo. Sevilla: Espuela de Plata.
- FISH, Stanley (2019). *The First. How to Think About Hate Speech, Campus Speech, Religious Speech, Fake News, Post-Truth, and Donald Trump*. New York: Simon & Schuster.
- HUGHES, Robert (1993). *Culture of Complaint. The Fraying of America*. New York: Oxford University Press.
- HUXLEY, Aldous (1932/1994). *Brave New World*. London: Vintage Books.
- HUXLEY, Aldous (1959/1994). *Brave New World Revisited*. London: Vintage Books.
- KAKUTAMI, Michico (2019). *La muerte de la verdad. Notas sobre la falsedad en la era Trump*. Traducción de Amelia Pérez Villar. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- KEYES, Ralph (2004). *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York: St. Martin’s.
- MACDONALD, Hector (2018). *Verdad*. Barcelona: Debate.
- MCINTYRE, Lee (2018). *Post-Truth*. Cambridge, MA: MIT.

- MORENO CASTILLO, Ricardo (2018). *Breve tratado sobre la estupidez humana*. Madrid: Fórcola.
- ORWELL, George (1949/2018). *Nineteen Eighty-Four*. London: Vintage Books.
- ORWELL, George (1988). *Mi guerra civil española*. Barcelona: Destino.
- RABIN-HAVT, Ari and Media Matters (2016). *Lies, Incorporated. The World of Post-Truth Politics*. New York: Anchor Books.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- VALLESPÍN, Fernando (2012). *La mentira os hará libres. Realidad y ficción en la democracia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VILLANUEVA, Darío (2019). *Corrección política, lengua y posverdad*. Madrid: Fundación Santillana.
- WILBER, Ken (2018). *Trump y la posverdad*. Barcelona: Kairós.
- ZAMIATIN, Evgueni Ivánovich (2011). *Nosotros*. Traducción española de Alfredo Hermosillo y Valeria Artemyeva. Madrid: Cátedra.

(Página deixada propositadamente em branco)

# POESIA, HISTÓRIA E A VOZ OUTRA

POETRY, HISTORY AND THE *OTHER* VOICE

*Dionísio Vila Maior*

Universidade Aberta

## RESUMO

Tendo em consideração a relação entre Poesia e História, procurar-se-á refletir sobre o impulso dialógico do discurso, bem como sobre a relação entre a essência instintiva e a abordagem intelectual do *fazer* poético, fatores conformadores da *verdade* do texto poético. Seguindo esse raciocínio, lembrar-se-á, no diálogo entre texto literário e o *outro* contextual, a problemática da *referência*, bem como a da dimensão gnosiológica e da medida simbólica intrínsecas ao texto literário, bases necessárias para (suportando a “compreensão responsiva” bakhtiniana) o acrescento do *eu-sujeito produtor* e do *outro-leitor* (Octavio Paz).

*Palavras-chave:* poesia, História, dialogismo, referência, amplificação significativa

## ABSTRACT

Considering the relationship between Poetry and History, we aim to reflect on the dialogical impulse of discourse, as well as on the relationship between the instinctive essence and the intellectual approach of *poetic making*, factors conforming to the *truth* of the poetic text. Following this reasoning, we will recall the dialogue between literary text and the contextual *other*, the problem of *reference*, as well as the gnosiological dimension and the

symbolic measure intrinsic to the literary text, necessary bases for (adhering to the Bakhtinian "responsive understanding") the addition of the *subject/creator* and the *other/reader* (Octavio Paz).

*Keywords:* poetry, History, dialogism, reference, significant amplification

1. Entre 1959 e 1961, Mikhail Bakhtine afirmava, em “Le problème du texte”: “Le mot [...] est interindividuel. Tout ce qui est dit, exprimé se situe hors de l’“âme”, hors du locuteur, ne lui appartient pas en exclusivité. On ne saurait abandonner la parole au seul locuteur” (1984: 331). Confirma, mais uma vez, Bakhtine, o que escrevera em 1934-1935, em “Du discours romanesque”, quando, referindo-se ao **impulso dialógico do discurso**, defendera: “Seul l’Adam mythique abondant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l’objet avec la parole d’autrui” (1978: 102).

O relevo a conceder a esta evocação de Bakhtine (considerado por Todorov o maior teorizador da literatura do século XX [Todorov, 1981: 7]) aponta para a obrigatoriedade de conceituarmos o dinamismo intrínseco da *palavra* – dinamismo esse que deve ser encarado com base em dois vetores primordiais: o que aponta para a circunstância de a sua ativação implicar naturalmente uma permuta entre um *eu* e um *outro* (condição subjacente, portanto, a qualquer *eu* criador); o que incide na consideração de que cada enunciado supõe sempre uma relação de diálogo com outros enunciados.

Ora, o âmbito de alcance destas considerações sobre uma das vertentes do *dialogismo* bakhtiniano (outras haveria a explorar, mas que, no presente contexto, não interessa desenvolver) tem que ver diretamente com a orientação social do *discurso*, enquanto prática

que não pode ser equacionada à margem de um diálogo através do espaço e do tempo históricos; e qualquer reflexão acerca da dimensão dialógica do discurso passa, portanto, segundo Bakhtine, pelo acentuar do seu carácter social, histórico, contextual, facto que obriga a considerar o pensamento e a linguagem como necessariamente intersubjetivos. Quando Bakhtine diz que um enunciado “présuppose toujours des énoncés qui l’ont précédé et qui lui succéderont; il n’est jamais le premier, jamais le dernier” (1984: 355), ou que o “eu” vive “dans l’univers des mots d’autrui” (*op. cit.*: 363), ou, ainda, que “le text ne vit qu’en contact avec un autre text (contexte)” (*op. cit.*: 384), ele mais não faz do que reafirmar a transação discursiva característica de qualquer enunciado linguístico.

2. Parece-nos, assim, que o que importa, acima de tudo, sublinhar nesta palavras é igualmente a impossibilidade de ler o **discurso literário**, o texto poético, como mensagem fechada em si mesma (negando-lhe, assim, o estatuto de entidade autotélica) e a absoluta urgência de o encarar como um processo de **assimilação da palavra outra**. Considerando assim esta problemática, deverá igualmente reforçar-se a noção segundo a qual a pluralidade (pelo convívio com as *vozes outras*) do sujeito criador do texto literário pode ser fecunda ao nível estético-literário, a partir do momento em que se tenha em conta o desenvolvimento de uma discursividade literária que, em última instância, procura assegurar a noção de plenitude estética desse sujeito criador.

Em função desta premissa, poderá, então, deduzir-se que, quando está em causa a categoria que constitui o *outro* em qualquer processo de **diálogo** (o encontro de uma pluralidade de *vozes* [do sujeito individual, da esfera social]), a liberdade discursiva do sujeito é condicionada e diminuída, em virtude, precisamente, de ele se inscrever no discurso do *outro*. Por outras palavras, pode

dizer-se que o sujeito criador, o poeta, deve ser encarado com uma postulação dicotômica: a que consiste na articulação entre a *voz* do próprio sujeito e a(s) *voz(es)* do(s) *outro(s)*, não podendo nenhum texto literário equacionar-se à margem daquele grande *outro* texto polifônico que constitui a literatura. Bakhtine, mas também Octavio Paz, afirmam-no, cada um a seu modo: Bakhtine, quando doutrina que “Tout membre d’une collectivité parlante trouve non pas des mots neutres “linguistiques”, libres des appréciations et des orientations d’autrui, mais des mots habités par des voix autres” (1970: 263). O sujeito torna-se, assim, *pluridiscursivo*, pois nele se concentra uma variedade e diversidade de vozes. Por sua vez, Octavio Paz, quando (na secção “Poesia e História”, d’*O Arco e a Lira*) esclarece que o poema, “ser de palavras, [...] não teria sentido [...] sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta”; e conclui, sublinhando que “as palavras do poeta” são “históricas”, porque “pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo; são algo datável” (1982: 225-226).

O processo de criação/produção literária, o processo de criação/produção poética, não revoga, assim, a presença de *mnemosine* – essa deusa da Antiguidade Grega, filha da terra e do céu, mãe das musas, que (como registou Hesíodo na sua *Teogonia* [1986: 133]), suporte identitário da comunidade (pela constante presentificação do passado e contínua pervivência da informação), conduz ao nascimento da *polis*. Para os Gregos, lembra Werner Jaeger, na sua *Paidéia*, “o *eu* está em íntima e viva conexão com a totalidade do mundo circundante, com a natureza e a sociedade humana” (1989: 103); por esse prisma, o poeta sempre se historiciza, porque nunca se encontra isolado de um contexto em que se inscreve.

3. Como quer que seja, e no que ao campo da produção literária diz respeito, estas afirmações reenviam-nos mediatamente para a con-

dição dual da **prática literária**, enquanto exercício, por um lado, radicado numa **essência ‘instintiva’** e, por outro lado, numa **abordagem intelectual**. E, neste contexto, o poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa (poema de 1931) (1986a: 314), torna-se referência axial, pelas virtualidades que o princípio da **alteridade** deixa antever no processo de produção poética, aí fundamentando Pessoa a relação entre veracidade artística e os conceitos de “**mentira**” e “**simulação**” – a mesma relação que o conduziu a defender em 1916 que o poeta, o artista, não se deve preocupar “com a veracidade do que escreve”, devendo, pelo contrário, “escrever um poema onde se violem todas as probabilidades” (1986c: 76). É certo que, na sua relação com o contexto que o envolve, o poeta não pode abolir o circunstancial (“A dor que deveras sente”); contudo, concretiza-o poeticamente (“finge que é dor”); a dor real é substituída pela dor estética, fingida; é essa dor estética que é então atingível pelo leitor (“E os que lêem o que escreve”), que não sente, assim, o verdadeiro sentimento fingido pelo poeta, mas apenas “lê” a dor puramente estética. Deste modo se poderá perceber a metáfora do comboio de corda com que o sujeito poético identifica o coração, por ela pretendendo reenviar para o cunho racional do processo de *produção* (e não *criação*, note-se) poética, pois a emoção é disciplinada pela “carris” da razão – as “calhas de roda”.

Assim, quando se tem em conta o processo de **representação estético-literária** (e, neste caso particular, de Pessoa), não se pretende dizer que devamos aceitar imediata e totalmente a convivência de uma matriz estética com critérios empíricos e pessoais. A representação artístico-literária da dor de não-ser – representação essa característica na obra pessoana (e que tantas vezes se corporiza em afirmações de dor, angústia e melancolia, desolação, ceticismo e desilusão, perturbação e intranquilidade, cansaço e solidão) – constitui-se ao longo de uma produtividade discursiva que obedece

a determinações estéticas próprias da representação literária, que, como é óbvio, condiciona e comanda genericamente a manifestação dessas afirmações.

Dessa maneira, compreenderemos melhor as palavras de Octavio Paz, quando (na secção “Poesia e História” d’*O Arco e a Lira*) ensina que “Sem a história [...] o poema não poderia nascer nem encarnar; e sem o poema tampouco haveria história, porque não haveria origem nem começo”; por essa ótica, continua, poder-se-ia concluir que “o poema é histórico de duas maneiras: a primeira, como produto social; a segunda, como criação que transcende o histórico, mas que, para ser efetivamente, precisa se encarnar de novo na história e se repetir entre os homens” (1982: 228).

Pode dizer-se, portanto, que o texto literário, que o **texto poético**, enuncia uma *verdade* particular, que lhe é inerente. Essa **verdade, estética**, pode dizer respeito tanto à verdade subjetiva do sujeito estético-literário, como ao mundo literariamente representado, como ainda às virtualidades estético-gnosiológicas (de ordem filosófica, sociológica, psicológica) que eventualmente se poderão deduzir do registo literário formulado por esse mesmo sujeito. Contudo, as circunstâncias empírico-factuais (a “história”) devem ser sempre encaradas de forma alteronímica, atitude que permitirá ao sujeito poético selecionar com a lucidez necessária as circunstâncias que lhe pareçam pertinentes à objetivação.

4. A este nível, como não lembrar a *Poética* de Aristóteles (sobretudo o capítulo 9), quando fala nas **relações entre literatura (ou poesia, como então se dizia) e história**? Pronunciando-se sobre a função do poeta e a função do historiador, diz que ao primeiro cabe dizer “não [...] aquilo que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, aquilo que é possível segundo o provável ou o necessário”; relativamente ao segundo, compete dizer “o que aconteceu” (Gazoni, 2006: 67);

insiste, portanto, Aristóteles numa coordenada importante – a “probabilidade” do texto poético –, coordenada que conferiria, aliás, “o pendor da poesia à universalidade” (Zilberman, 2012: 230).

O interesse destas considerações, note-se bem, reside no facto de (aceitando assim os princípios estético-literários formulados acerca da relação do *emissor/autor* com o *texto literário* e com a circunstância histórica) podermos pensar na possibilidade (ressumada em tantos textos literários consagrados) de se equacionar a notação dialógica do texto literário. Em tantos textos a literatura se apoderou da história: a *Odisseia*, de Homero; a *Eneida*, de Virgílio; a *Divina Comédia*, de Dante; *Os Lusíadas*, de Camões; o romance histórico romântico, onde os “objetos nativos” (os elementos exclusivamente ficcionais, os “événements” e as “personnages inventés”) convivem com os “objetos imigrantes” (elementos do real, os “événements” e as “personnages historiques”) (Parsons, 1980; Halsall, 1988: 271).

Como quer que seja, não esqueçamos que qualquer texto (ficcional ou não, literário ou não) faz **referência** – quer pela interação entre elementos de referência histórica e elementos de referência ficcional, quer pela alusão simbólica; de um modo ou de outro, está sempre presente a *referência* ao real (a esse *outro* de que nos falava Adorno), em função do qual a obra estético-literária existe. Referindo-se concretamente à obra de arte, diz Adorno: “O carácter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro” (s./d.: 13); e acrescenta, depois, ilustrando essa relação com a imagem do íman, quando afirma que a arte “comportar-se em relação ao seu Outro como um íman num campo de limalha de ferro” (Adorno, s./d.: 18).

5. Por outro lado, falar na relação texto literário-*factum* histórico, na relação poesia-história implica não esquecer o processo reflexivo intrínseco ao **fazer poético**. “Tem a arte, para nascer, que ser de

um indivíduo; para não morrer, que ser como estranha a ele”, escreveu Pessoa (1986b: 1211). Nunca deixando de reconhecer que poucos atingiram esse objetivo, ele procurou-o, compreendendo-se melhor essa busca nos desígnios que presidem aos seus procedimentos alteronímicos, em certos postulados teórico-programáticos de que se reclamam alguns *ismos* pessoanos, na demanda da perfeição literária... Residirá talvez aí uma das coordenadas que primordialmente o motivam na procura contínua de um ajustamento de si mesmo a uma certa ideia de *totalidade*, que procurou através do seu *fazer* poético, ato estético que repete o **fiat primordial**. “A percepção, a memória, a imaginação [...] são actos em nós idênticos ao acto criativo do mundo”, confessa ainda no texto ficcional *Contos de Pêro Botelho* (Pessoa, 1986b: 421).

Mais tarde, George Steiner referir-se-á, de forma semelhante, ao processo de produção estética: “Considero o acto estético, a concepção [...] como uma *imitatio*, uma repetição à sua escala própria, do inacessível primeiro *fiat* [...]” (1993: 180). E porque o sagrado é a manifestação da unidade, não se torna difícil perceber uma certa perturbação de Pessoa, quando se procura literariamente situar entre a realidade plural e essa unidade. Equacionado como entidade estética que, na razão direta da consciência de si e do mundo, se pluraliza, este sujeito, pelo recurso à manifestação estético-literária, acabará em definitivo por concretizar em si mesmo essa pluralidade, assumida hibridamente, como se sabe, sob diversas formas.

Com base nestas palavras, reconvoca-se a questão da autoconsciência do poeta. E, a este nível, a contrapartida que a consciência que o sujeito mostra ter de si – mediata ou imediatamente reforçada pela capacidade alteronímica (e também por isso dialógica) potenciada no processo estético-literário – pode obviamente situar-se ao nível do enriquecimento da compreensão de si próprio, devolvendo-se, assim, este problema à relação entre dois termos: **poesia e conhecimento**.

“A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono”, escreve Octavio Paz, logo no início d’*O Arco e a Lira*; e acrescenta logo a seguir: “Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro” (1982: 15). Como se pode ver, as palavras transcritas do poeta mexicano são muito claras no que concerne à consolidação das finalidades do texto poético. Nesse sentido, também a noção de que a arte, a poesia, “preenchem a vida” apontam para aquela ideia. Em último grau, isso significará que o sujeito estético poderá encontrar a base necessária para tomar consciência não só de si, mas também, mediatamente, de valores mais gerais que o conduzam a valorizar os aspetos mais significativos da sociedade e da vida.

6. Ora, é em sintonia com estas ideias (entendidas enquanto juízos que não podem ser vistos à margem de uma articulação entre desideratos de orientação injuntiva e o dinamismo comunicacional do texto literário) que, neste contexto, se torna legítimo lembrar a circunstância de nas primeiras décadas do século XX se ter intensificado a preocupação em explicar os processos de linguagem que caracterizam um poema. Como disse António Ramos Rosa, a “moderna consciência poética descobriu que o objeto que o poeta diz não é independente da linguagem que o formula” (1989: 32). E se é certo que a poesia se constrói sobre uma dimensão analógica e simbólica, sobre uma manifestação do saber percecionada intuitivamente, sobre uma tensão entre sujeito, objeto e linguagem, não menos certo é o facto de o texto poético se comprometer com uma relação entre o *ser* verbal e a consciência de algo, de um espaço, de uma ideia. Além disso, também não se pode ignorar que, num recinto operatório de incidência fundamentalmente gnosiológica e epistemológica, o envolvimento dessa *relação* se traduz numa dinâ-

mica *plural* de um sujeito produtor de sentido poético. Por aqui se poderá, então, perceber como o centralismo da figuralidade poética ultrapassa a simples relação entre significado e significante. Antes de se inscrever no universo da leitura (só assim obtendo o pleno estatuto de existencialidade), o texto poético já existia com o *telus* imprimido pelo autor, que o potenciara com a *palavra* e os significados que desejara; as palavras, escreveu Octavio Paz, “não estão nem dentro nem for a, [...] são nós mesmos, fazem parte de nosso ser. São nosso próprio ser” (1982: 217); ou ainda: “O ato de escrever encerra, como primeiro movimento, um desligar-se do mundo, algo como lançar-se no vazio” (1982: 215).

Entretanto, previne Bakhtine, o texto literário, o texto poético, “veut l’audition, la compréhension, la réponse, et il veut, à son tour, répondre à la réponse, et ainsi *ad infinitum*. Il entre dans un dialogue où le *sens* n’a pas de fin” (1984 : 337). Assim, para além de um texto (literário, ou não), um poema, um enunciado, *representarem* a consciência individual, única, do poeta, produtor acrescido de sentidos, e de nunca serem uma afirmação pura e única, mas sempre uma resposta, uma réplica a um enunciado anterior, nele se deve valorizar igualmente a solicitação, em termos futurantes, a um contexto posterior: “La compréhension complète un texte”, lembra ainda Bakhtine; “[...] elle s’exerce d’une façon active et créative. Une compréhension créative prolonge l’acte créateur, multiplie les richesses artistiques de l’humanité. Co-créativité du comprennant” (s./d.: 362).

E porque essa “**compreensão responsiva**” (s./d.: 336) é a manifestação do *outro*, e esse *outro* se confronta dialogicamente com o texto poético, não se torna difícil perceber uma certa perturbação do *outro*, na razão direta da consciência de si e do objeto poético – confirmando-se, nesse momento, o **acrescento** do *outro*-leitor, na relação gnosiológica que estabelece com o objeto poético que é o texto. De facto, a poesia (ou qualquer produto artístico e/ou literá-

rio) exige uma resposta, uma compreensão; e o leitor, procurando compreendê-la, modifica-se.

Contudo, nessa relação entre sujeito e objeto, entra um terceiro elemento: a linguagem, que impede o intervalo entre o que se nomeia e o próprio ato de nomear. Através dela, o registo poético encontra-se vinculado à metáfora, ao símbolo, às figurações que se afastam do registo e conhecimento científicos. E se vincularmos a poesia ao pensamento analógico e simbólico, à representação das formas sensíveis e espirituais do imaginário, à revelação intuitiva do saber, então o conhecimento propiciado pela palavra poética acontecerá não apenas no momento criativo – em que o *eu se reescreve* e ao *outro* –, mas também sempre que ocorrer uma *modificação* do sujeito-produtor, ou do recetor-leitor, na relação consigo mesmo e com o *outro* – modificação essa que os levará a interrogar-se, a interrogar o mundo, a interrogar, no fundo, a própria poesia, sempre com base numa dinâmica *dialogica*.

7. Em última instância, é esta mesma circunstância permitida pela **“outridade constitutiva” do poeta**, na relação que, pela palavra, estabelece consigo mesmo e com o *outro*, que faculta ao texto poético poder ser encarado como um lugar de concentração de sentidos, sentidos esses que, ao mesmo tempo, pertencem ao poeta e dele se desligam; se a **palavra poética** deve ser entendida numa relação imediata com o ato de **“autorreferência”**, não menos ela se deve integrar num processo de **“exo-referência”**; a **palavra do poeta** é sua, mas é igualmente do *outro*, já que são os sentidos nela e por ela concebidos os fatores de ativação de uma produtividade discursiva que não pode ser encarada à margem de uma **zona inter-individual** (como noutros termos lembrou Bakhtine). Por aqui se poderá, então, perceber como o centralismo da figuralidade poética ultrapassa a simples relação entre significado e significante, já que reenvia para

a **medida simbólica da poesia**, encontrando-se esta no encontro entre o *eu* e o *outro*, entre o particular e o universal. E por isso se pode concluir, com Octavio Paz: “A palavra poética é a revelação de nossa condição original porque por ela o homem, na realidade, se nomeia outro, e assim ele é ao mesmo tempo este e aquele, ele mesmo e o outro” (1982: 217).

#### REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund (s./d.). *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Éditions du Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- GAZONI, Fernando Maciel (2006). *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. Tese de Pós-Graduação em Filosofia. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- HALSALL, A. W. (1988). *L’art de convaincre. Le récit pragmatique: rhétorique, idéologie, propagande*. Toronto: Les Éditions Paratexte.
- HESÍODO (1986). *Teogonia*. Rio de Janeiro: K&K.
- PARSONS, T. (1980). *Non existent objects*. New Haven/London: Yale University Press.
- PAZ, Octavio (1982). *O Arco e a Lira*. 2.<sup>a</sup> ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- PESSOA, Fernando (1986a). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. I.
- PESSOA, Fernando (1986b). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. II.

- PESSOA, Fernando (1986c). *Obras de Fernando Pessoa* [Introduções, organização, biobibliografia e notas de António Quadros], Porto: Lello & Irmão Editores, Vol. III.
- Rosa, António Ramos (1989). “A alteridade na poesia moderna”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 14 de fevereiro: 32
- STEINER, George (1993). *Presenças Reais. As Artes do Sentido*. Lisboa: Editorial Presença.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique suivi de Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Éditions du Seuil.
- VILA MAIOR, Dionísio (2012). “Bakhtinian Dialogism and the Adding of Meaning”, in, Lénia Marques, Maria Sofia Pimentel Biscaia e Glória Bastos (eds.), *Intercultural Crossings. Conflict, Memory and Identity*, Bruxelles: Peter Lang International Academic Publishers.189-204.
- ZILBERMAN, Regina (2012). “Poesia e História: caminhos que se cruzam e se bifurcam”. *Muitas Vozes*, V.1, n.º 2: 229-236.

(Página deixada propositadamente em branco)

# O ABSCÔNDO DA MENTIRA

THE (UN)VEILING OF LIES

*Fernando Catroga*

Universidade de Coimbra

## RESUMO

Tendo como pano de fundo as transformações histórico-conceituais sofridas pelo conceito de “mentira”, bem como a sua relação com o de “verdade” e, sobretudo, com o de “veracidade”, pretende-se salientar que a mendacidade, sobretudo na sua versão mais intencional, só será desconstruída se, entretanto, for comprovadamente *des-mentida* pela confissão do mentiroso, ou pelo juízo crítico e investigador de outros, e sublinhar que a história entre ambas é indissociável dos conflitos que nasceram (e nascem) do viver em comum e da linguagem que o institui. Simultaneamente, também se procurará mostrar que, ao nível dos *efeitos públicos*, a luta pela veracidade (incluindo pela verdade de facto) é bem mais difícil do que a adesão pística à mentira travestida de verdade.

*Palavras-chave:* convencimento, credulidade, fantasia, falsificabilidade, liberdade, erro, imaginação, jogos de linguagem, mentira, mendacidade, opinião, verdade, veracidade

## ABSTRACT

Drawing from the conceptual-historical transformations endured by the concept of the “lie”, as well as its relationship with that of “truth” and especially with that of “veracity”, this article aims to examine the construction

of lying as a relevant, historiographic act, especially in its more intentional version, that will only be deconstructed if it is dully *belied* by the confession of the mendacious, or by the investigating and critical judgement of others. Furthermore, we will emphasize that the history of both is indissociable from the conflicts that have arisen (and are still arising) due to communal living and languages that institute it. Simultaneously, this article will aim to disclose that, in regard to the *public effects*, the struggle for veracity (in fact, including the struggle for truth) is much more difficult than the attachment to lie disguised as truth.

*Keywords:* convincingness, credulity, fantasy, falsifiability, freedom, mistake, imagination, language games, lies, mendacity, opinion, truth, veracity

A verdade e a mentira não têm fronteiras fixas, o que torna difícil demarcar as suas relações (S. Bok, 1978). Porém, já no século VII a.C., encontramos em Hesíodo (*Teogonia*, 27-28) as Musas, filhas de Zeus, a proclamarem-se entidades *aléticas*, isto é, luminosas, porque não só podiam lembrar, aos humanos, coisas verdadeiras tiradas do esquecimento, como também contar-lhes muitas mentiras:

Sabemos muitas mentiras dizer semelhantes a coisas autênticas,  
E sabemos, quando queremos, verdades proclamar.

Com este aviso, prova-se que à mentira cedo foi atribuída uma origem mítica comum à da verdade. No entanto, a sua revelação aparece num contexto em que o saber prévio e o propósito deliberado subordinam o ato de mentir, tópico que irá marcar, durante séculos, o debate sobre os elos entre ambas. Mas ele não sinalizará, igualmente, a raiz antropológica da própria mentira (Catalán, 2014)?

O que é a mentira? O que é mentir? Como ensinam os dicionários, estas duas palavras derivam do radical indo-europeu “mens”, que indica, em oposição a *corpus*, o “princípio pensante”, a “atividade do pensamento”, incluindo a da memória. Do verbo “mentior” derivou “mentir”, hoje definido como sendo a arte de “forjar na mente e exprimir, seja de que modo for, uma ideia ou um facto, contrários à verdade conhecida como tal”. É certo que existem aceções em que o uso de compostos, como a palavra *polymentis*, qualificava alguém com muita inteligência (*métis*) ou astúcia (como Ulisses), ou insinuava a ideia de “invenção”. O verbo *mentior* também ganhou conotações negativas, como a de “não dizer a verdade”, e foi recebendo aplicações particulares (*pseudomai*) para nomear substantivos como “mentira”, “erro”, “ficção”, ou verbos como “imaginar”, “fingir”, ou vocábulos que convocam a inventiva humana para “fabricar efigies, imagens” (Platão, *República*, 414 c).

#### A MENTIRA COMO INTENÇÃO CONSCIENTE DE NÃO DIZER A VERDADE

Contra a opinião de muitos dos primeiros padres da Igreja, como Cassiano, Clemente de Alexandria, Orígenes e João Crisóstomo, ganhou força a tese que vê a mentira como o resultado de uma ação consciente e voluntária, corrente que, vindo de Santo Agostinho, passou, entre outros, por Rousseau, Montaigne, Kant, Jacques Derrida. A sua primeira grande teorização foi feita pelo Bispo de Hipona (*De mendacio*, 395; *Contra mendacium*, 420). Na sua linha, muitos teólogos cristãos posteriores começaram a distinguir, a partir de noções como “alma interior” e “livre vontade pessoal”, o erro puramente involuntário daquele que fala do que não é, do erro voluntário, praticado por aquele que fala *contra mentem*. Explica-se, assim, a célebre definição de mentira avançada por Agostinho: “A mentira é um dizer com a vontade de dizer algo falso” (*Mendacium*

*est enuntiatio cum voluntate falsum enuntiandi*) (Santo Agostinho, *De mendacio*: IV.4). Portanto, nela existe “uma significação falsa unida à vontade de enganar” (*fallendi cupiditas, voluntas fallendi*), pelo que “não se mente ao enunciar-se uma asserção falsa que acreditamos ser verdadeira...; antes, mente-se, ao enunciar-se uma asserção como verdadeira que cremos ser falsa. É, pois, pela *intenção* que se deve julgar a modalidade dos atos” (Santo Agostinho, *De mendacio*, III, 03).

Por sua vez, não se pode confundir o *mentiroso* com o *embusteiro* (*mentiens*) e ter-se-á de lembrar que, no mendaz, habita uma espécie de “duplo coração: aquele que sabe ou opina que é verdade e cala-se; e um outro que diz pensando ou sabendo que é falso. Pode afirmar-se um erro sem mentir, se quem o anuncia pensa que é como disse, e pode dizer-se uma verdade mentindo, se quem a expressa pensa que é uma falsidade e quer fazer passá-la por verdade, ainda que efetivamente não seja” (Santo Agostinho, *De mendacio*: III, 03).

Muitos séculos depois, Kant reafirmará a mentira, não a partir de fundamentos teológicos, mas, sobretudo, à luz de uma ética autónoma e tendo em vista, sobretudo, o campo judicial. Colocando o problema numa perspetiva secularizada e transcendental, afirmou, nos seus *Princípios metafísicos da doutrina da virtude* (1797), que um indivíduo que não acredita no que diz ao outro “tem menos valor do que uma coisa”, pois dizer-se a outrem o contrário daquilo que se está a pensar “constitui um fim diretamente oposto à natural conformidade a fins da faculdade do falante de comunicar os seus pensamentos e constitui, assim, uma renúncia por parte dele à sua personalidade”; pelo que um tal falante é “uma mera aparência enganosa de um ser humano, não um ser humano ele próprio” (*apud* Puentes, 2002: 61). E, no pequeno ensaio *Sobre o suposto direito de mentir por amor aos homens* (1797), o pensador alemão, talvez inspirado na proposta agostiniana dos “dois corações”, reafirmou que o contrário da mentira

não é a verdade, nem a realidade, mas a veracidade, isto é, o *incondicional e imperativo* dever de dizer a verdade.

Como resposta à valorização do condicionalismo no ato de mentir feita por Benjamin Constant, a ideia kantiana sobre a mentira está ancorada no universalismo apodítico do imperativo categórico, patamar só alcançável quando o *eu*, desinteressadamente, se eleva à compreensão transcendental da sua correlação com os outros *eus*. Ser-se verídico é, portanto, obedecer interiormente a “um mandamento sagrado da razão em todas as declarações”, base moderna do “dever de testemunho” que dita que a veracidade emane do “dever formal do homem em relação a cada um, por maior que possa ser o dano daí resultante para ele ou para outro” (Kant, 2002: 2). Daí que, no horizonte transcendental do idealismo crítico de Kant, a incondicionalidade tenha de dispensar qualquer intermediação de cariz subjetivo ou histórico, agindo como se a *veracitas* fosse um dever formal absoluto.

#### A ANTERIORIDADE DA MENTIRA FACE À VERDADE: A LINGUAGEM COMO JOGO

Numa visão diferente, para muitos outros pensadores, a mentira é anterior à verdade, ou melhor, à veracidade, ao dizer a verdade. E, para justificarem psicofisiologicamente a sua tese, alguns salientam que, de acordo com a psicologia genética, a criança só pode recorrer à mentira intencional depois da fase do “faz-de-conta”, isto é, dos 7-8 anos de idade, dado que essa capacidade está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da aptidão para fazer julgamentos morais (Piaget, 1977).

Nas últimas décadas do século XIX, Nietzsche já tinha avançado com grandes objeções aos excessos deste iluminismo racionalista, ao revalorizar o papel do jogo, incluído o do mentir, como uma atividade constitutiva da própria estrutura dialógica da linguagem. Para

ele, “a fera que há em nós precisa que se lhe minta” (Nietzsche: 1996, 66) e, seja por inatismo ou devido ao adquirido, o ser humano mente porque foi “mentido”. A “*aspiração à verdade* é uma aquisição infinitamente tardia da humanidade” (Nietzsche, 2007: 63), que só irrompe quando ela já está *pré-ocupada* pelo jogo comunicacional e de “fingimento” próprio da linguagem, o grande motor da socialização. É certo que Santo Agostinho não menosprezou o peso desta mediação, mas fê-lo para enaltecer a função natural da linguagem e denunciar o cariz pecaminoso da mentira.

Neste ludismo de *dissimulações* e de *simulações*, mesmo a verdade ingênua é, em última análise, a mentira que se esqueceu que é mentira, ou o hábito sedimentado pelo fazer e pelo pensar que se revela como linguagem, a qual, por sua vez, é uma convenção. A esta luz, ganham sentido as perguntas (e a resposta) que Wittgenstein formulou nas suas *Investigações filosóficas*: “Somos, talvez, precipitados ao supor que o sorriso de um bebé é uma dissimulação? E sobre que experiência se baseia a nossa suposição? (A mentira é um jogo de linguagem a ser aprendido como qualquer outro) (Wittgenstein, *Investigações filosóficas*, §§ 247, 668). Não surpreende, assim, que Umberto Eco tenha definido a Semiótica, ciência dos signos, como uma teoria que estuda tudo o que pode ser utilizado para mentir, pois “toda a vez que se manifesta uma possibilidade de mentir, achamo-nos em presença de uma função signica”. Ora, como é signo “tudo o que possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer”, se algo não pode ser usado para mentir, também não poderá ser prestável para dizer a verdade (Eco, 1975: 49). Em resumo, sendo uma arte de persuasão e de convencimento, a linguagem também terá sido criada pelo homem “para ele ocultar os seus pensamentos” (Talleyrand).

## O PARADOXO DO MENTIR A SI MESMO

Diz-se: o ser humano mente tanto que até mente a si mesmo. Será assim? Derrida assinalou que será sempre difícil provar que alguém, em sentido estrito, mentiu conscientemente a si mesmo, embora possa ser provado que ele não disse a verdade; isto é, não se pode atacar alguém que simplesmente diga: “eu enganei-me, mas não quis enganar ninguém, estou de boa-fé”; ou que declare: “eu disse isso, mas não é o que eu queria dizer, pois, de boa-fé, no meu foro íntimo, essa não era a minha intenção, houve um mal-entendido”. Para o filósofo francês, em diálogo com Santo Agostinho, a mendacidade não é um facto, ou um estado; é um ato intencional, é um *mentir* que implica uma atitude mental de alteridade, porque, em última análise, o seu enunciador dirige-se a si mesmo como se o seu *eu* fosse simultaneamente um *outrem*; pelo que não se pode mentir a si mesmo, a não ser a si mesmo enquanto *outro* (Derrida, 1996: 9, e 2012)

Os atos intencionais são destinados a *outro*, ou a *outros*, com o intuito de os enganar, de os fazer crer naquilo que é dito ou escrito, numa relação comunicacional em que o mentiroso, seja por compromisso explícito, por juramento ou por promessa implícita, simula que diz a verdade e só a verdade. Nesta ótica, ninguém pode mentir a si mesmo, pelo que os *embusteiros* devem ser destrinçados dos *mentirosos*. Àqueles, no próprio ato do embuste, “acomete-os a crença em si próprios” (Nietzsche, 1996: 74), enquanto o mendaz nega a *veritas* apenas para os outros. E também não se pode confundir o “mentir verdadeiro” – exemplarmente objetivado no “fingir” das obras de ficção – com o “verdadeiro mentir”, ou melhor, com o “mentir intencional” travestido de verdade.

Como defendeu Platão, o pensamento é um diálogo interior e silencioso do filósofo, “cuja existência depende de uma relação constantemente articulada consigo mesmo”, logo, “de uma cisão em dois do um que ele no entanto *é*”. Por conseguinte, cada indivíduo tem de

preservar o jogo interior que resulta de se pensar como um *outro*, sob pena de perder, “por completo, a capacidade de pensar”. Destarte, se, ao nível psicológico, a crença na asserção age, mesmo inconscientemente, como instância que desculpabiliza, ela também é falaciosa em termos epistêmicos. Como no interior de cada indivíduo coabita um “parceiro” de quem nunca nos poderemos livrar, será do interesse de todos “não viver na companhia de um assassino ou de um mentiroso” (Arendt, 1995: 34). Pelo que o “*si*”, *para salvar a sua identidade, tem de excluir o mentir a si mesmo*. Como lembrou Dostoiévski em *Os irmãos Karamazov*, “quem mente para si mesmo e dá ouvidos à própria mentira chega a um ponto em que não distingue nenhuma verdade nem em si, nem nos outros” (Dostoiévski, 1963: 527). E uma comunidade política só formada por mentirosos é uma impossibilidade ontológica (e política); pelo que a recíproca vigilância entre os que mentem e os que procuram provar a veracidade do que dizem é vital para a construção e defesa da paz civil e para a realização do bom viver em comum.

Importa igualmente esclarecer que, não obstante, no velho grego, a palavra “pseúdos” ser usada para designar tanto o “erro” como a “mentira”, já para Platão, mentir não era errar, pois dirige-se mais à crença e à opinião (*doxa*) do que ao conhecimento. Como o homem crédulo, e não o homem como *ζῷον λογικόν*, “é precisamente aquele que não pensa” (Koyré, 1943), a história da mentira não pode ser confundida com a história do erro (Derrida, 2012): a mentira defronta a veracidade, da qual é o oposto ou a negação, da mesma forma que a noção de falso se contrapõe à de verdadeiro. E só a história do verdadeiro pode dizer algo sobre o porquê de quem mente e, ao nível da receção, de quem acreditou na mentira como verdade.

## A MENTIRA COMO CRIADORA DE MUNDOS

O mentiroso é mais ampla e arbitrariamente livre do que aquele que age sob os imperativos morais e deontológicos de provar o que afirma. Nas palavras sábias de Nietzsche, “a mentira exige invenção, dissimulação e memória” (Nietzsche, 1996: 76) e provoca este inevitável efeito, assinalado por Swift. “Quem conta uma mentira raramente se apercebe do pesado fardo que toma sobre si; é que, para manter uma mentira, tem de inventar outras vinte” (*apud* Nietzsche, 1996: 76). Explica-se, porque o poder de articular a negação dos factos através da mentira com a capacidade humana para a ação tem a mesma fonte – a imaginação. E a marca distintiva da verdade de facto “está em que o seu contrário não é nem o erro nem a ilusão, nem a opinião, nenhuma delas tendo a ver com a boa-fé pessoal, mas a falsidade deliberada ou a mentira” (Arendt, 1995: 40)

Esta pretende abrir brechas na rotina das visões do mundo que faz esquecer que este é sempre imprevisível e um campo de possibilidades. E, como “tudo o que é efetivamente produzido no domínio dos assuntos humanos teria podido acontecer de modo diferente, as possibilidades de mentir são ilimitadas” (Arendt, 1995: 51). Porém, a sua afinidade com a mudança também acaba por erguer limitações ao mentiroso, quer devido à “própria natureza das coisas que estão abertas à faculdade humana da ação” (Arendt, 1995: 52), quer pela circunstância de aquele ser um falso transformador da ordem existente: em última análise, ele visa esconder, negar, manipular, e não emancipar a humanidade. Pelo menos ao nível da sua concretização empírica, “a natureza instrumental da mentira justifica-se no imediato, não através de uma iconoclástica apologia exibicionista (indiscriminada e por atacado), mas pela necessidade de tomar em mão, e de orientar em proveito próprio, os ‘ventos da fortuna’, o intrincado das situações, as contraditórias paixões e móbeis dos humanos” (Moura, 2007: 162). E, recorde-se, a mentira é, igualmente, o

resultado de uma aprendizagem social e é, também, uma “técnica”. (Girolamo Cardano, filósofo e cientista italiano do século XVI, deu, durante a sua vida e com sucesso, pormenorizados conselhos acerca das diversas maneiras de como se deve mentir, enganar, simular e dissimular. No entanto, na sua autobiografia, afiançou que nunca tinha mentido.)

Em síntese, o mendaz é um hábil explorador da fragilidade e da contingência da *praxis*, um exímio explorador do desfasamento que sempre existe entre aquilo que a realidade é e aquilo que poderia ter sido e que sabe “utilizar as designações pertinentes para parecer real o que é irreal” (Nietzsche, 2007: 10). Seja como for, daqui resulta este paradoxo irónico: “a nossa capacidade para mentir – mas não necessariamente a nossa capacidade para dizer a verdade – faz parte dos dados manifestos e demonstráveis que confirmam a liberdade humana” (Arendt, 1995: 41). Neste quadro, ter-se-á de aceitar que o dizer a verdade, por causa dos requisitos, explícitos ou implícitos, da sua comprovação, está sujeito a mais limitações do que o mentir. Mas, mesmo numa sociedade em que toda a gente mentisse sobre tudo, aquele que diz a verdade, quer o saiba ou não, começa a agir e a dar “um primeiro passo para a mudança do mundo” (Arendt, 1995: 42), prova de que ambas as atitudes, por caminhos contrários, são opções cruciais para o bem ou para o mau viver em comum (Jankélévitch, 1940: 37-61).

#### A MASSIFICAÇÃO DA MENTIRA

Para além das “mentiras piedosas” e das inerentes ao jogo social, quais são os modos-tipo do mentir deliberado? Pode-se mentir: por *supressão*, ao fazer-se acreditar que não existe algo que existe, ou algo que existe quando não existe; por *adição* ou *adições*, quando se faz acreditar que existem coisas irreais; ou ainda por *deformação*, quando se apresenta algo que existe de um modo falacioso, errático, deformado (Catalán, 2014).

Em qualquer dos casos, para produzir efeitos que, em última análise, têm por finalidade compaginar os “factos” com os interesses do recetor, o mentiroso tem de ser ativo e hábil, não tanto na demonstração e na prova, submetendo-se às regras da crítica (externa e interna) e ao contraditório, mas, sobretudo, no manejo de narrativas que, falando sempre em nome da verdade, têm em vista levar a opinião pública a confundir as verdades de facto com a mera opinião. Esta prática acentuou-se nas sociedades contemporâneas, mesmo nas mais democráticas, onde, crescentemente, se assiste à criação e à propagação mediática da chamada “mentira organizada”. Mais do que em qualquer outra das suas modalidades, esta tenta fazer da crença um facto e da narrativa dos factos uma mera opinião, esquecendo-se, porém, de “que a liberdade de opinião é uma farsa se a informação sobre os factos não estiver garantida e se não forem os próprios factos o objeto do debate” (Arendt, 1995: 24).

A história da mentira não pode ser descrita como um desfile em que, paulatinamente, ela vai sendo derrotada; ela não é a *parusia* de uma Verdade absoluta que, definitivamente, acabará por construir a plena translucidez do mundo. O seu percurso é traçado por uma luta sempre inconclusa, em que podem ser surpreendidas as metamorfoses das formas, das motivações, das técnicas, das vias e dos efeitos que plasmam as necessidades subjetivas e sociais do mentir. Histórica e sociologicamente falando, a mendacidade não é unívoca nos seus modos de expressão, e a pele que veste não é homogênea e inseparável dos campos e níveis em que se manifesta. Um bom exemplo encontra-se na evolução da mentira política, desde a prática do segredo de Estado até à da dissimulação mais moderna, arte que Cavour – o grande negociador da construção, nos meados do século XIX, da unidade de Itália – sintetizou nesta frase que já pertence à sabedoria das nações: “Descobri como se enganam todos os diplomatas: digo-lhes a verdade e nunca acreditam em mim.”

Nos dias de hoje, porém, o jeito moderno de mentir, sobretudo no que toca à mentira política, não é tanto a *dissimulação* que encobre *simulando* a verdade, mas é, cada vez mais, a destruição de sinais, isto é, de todo o *arquivo original* que, com o alargamento tecnológico de retenção e de deteção de *traços*, pode testemunhar ou fornecer provas capazes de desdizer a não-verdade transmitida pela mentira (ou pelas meias-verdades). Por isso, hoje, ao nível dos negócios políticos, externos e internos, a diferença entre a “mentira tradicional” e a “mentira moderna” equivale, na maior parte das vezes, à “diferença entre o “esconder” e o “destruir” (Arendt, 1995: 43-53).

#### A MENTIRA E A IDEOLOGIA DOS FACTOS

Para estudar as implicações deste fenómeno, H. Arendt recorreu à diferença que existe entre a verdade racional (matemática, ciências) e a verdade de facto. Como os acontecimentos constituem a verdadeira textura do campo político (e, portanto, histórico) e como a mentira não almeja convencer pela prova, convém submeter à heurística e à hermenêutica a análise dos vestígios da *praxis* humana, quaisquer que sejam os seus suportes. É que os “factos” não são uma matéria bruta, mas uma matéria-prima que, direta ou indiretamente, acaba por conferir referencialidade à verdade racional. E, uma vez certificados, eles tornam-se mais inquestionáveis, conquanto a sua evidência possua uma ontologia frágil. A unicidade e a fugacidade do facto levam a que só o “olhar” *mediado* e *mediato* da retrospectiva (sublinhe-se que o *factum* remete para uma ausência, isto é, para “o já feito”) possa colmatar a irreversível fluxo dos acontecimentos que ele, concetualmente, sintetiza. Daí que tenham de ir a apreciação crítica os traços que os *eventos* deixaram quando ocorreram, a fim de os organizar em “factos” (um facto é sempre uma síntese de múltiplos acontecimentos) e de os transformar, através de provas testificadoras e certificadoras, na matéria-prima de interpretações compartilháveis,

antes de todos, pelos recetores mais preparados para as submeter a um contraditório sustentado (Catroga, 2016: 105-134).

Fora das obras de ficção, o “facto” é, de certa maneira, uma construção sintetizadora e ordenadora, cronológica e interpretativamente, do aparecer caótico dos *événements*. Em si, não possuem autossuficiência ôntica que baste para serem, ou melhor, para terem sido o que foram; podiam ter sido outros, ou ter irrompido espaciotemporalmente de outras maneiras. Todavia, quando são pensados como “factos” devidamente comprovados, pouca margem de manobra haverá para os confinar ao mundo da *doxa*, ainda que a sua interpretação, nascida da sua correlação com outros “factos,” abra a porta a necessários conflitos de interpretação. Por isso, não se pode cair na versão retórica da sua imediata evidência, propagandeada pela hodierna *ideologia da factualidade*, e, seguindo H. Arendt, tem de se alertar para esta consequência: com as atuais tentativas para se fundir as verdades de facto e até as verdades de razão com a opinião, se está a adubar, com intenção ou por ignorância, as ervas daninhas da mentira.

Dito de outro modo, o “facto” é um *construto*, uma realidade linguística, cuja objetividade, para ser reconhecida, requer provas e amplos consensos (Habermas) que só no respeito pela livre discussão podem ser conquistados. Com efeito, eles são “a matéria das opiniões, e as opiniões, inspiradas por diferentes interesses e diferentes paixões, podem diferir largamente e permanecer legítimas enquanto respeitarem a verdade de facto” (Arendt, 1995: 24). Mas ter-se-á de atentar que, neste combate, o apagamento da demarcação entre a verdade de facto e a opinião é uma das formas pela quais o mentir mais se insinua como *praxis*.

No campo político, a contemporânea hegemonia comunicacional já não se confina ao uso e abuso da palavra, e nela a explosão da *imagem* e da sua plasticidade veio dar novas armas para a produção

massificada da mentira. Agora, o que está em jogo diz sobretudo respeito ao estatuto substitutivo de um substituto, em que este já não funciona como um *substituto-representante-referente*, mas *re-presenta* como se o recetor acreditasse que o significante é o próprio significado (Derrida, 1996). Neste plano, “todo o facto conhecido e estabelecido pode ser negado ou secundarizado se for suscetível de atentar contra essas imagens; porque à diferença do que se passava com um retrato à moda antiga, não se espera que uma imagem torne mais agradável a realidade, mas que dela ofereça um substituto completo. E esse substituto, devido às técnicas modernas e dos *mass media* é, certamente, muito mais acessível do que alguma vez o foi o original” (Arendt, 1995: 43-44).

#### O ENUNCIADOR E O RECETOR

Sem vigilância crítica, o “facto” mal se diferencia da *opinião*, como se tudo fosse redutível à singularidade atomista e ao não-contraditório, mistura ampliada pela sedução e pelo exagero comunicacional dos nossos dias. Assim, será útil trazer a terreiro esta lição oferecida pela história da mentira: uma mentira, acreditada, pelos outros, como verdade, produz efeitos históricos, como se de uma verdade verdadeira se tratasse. E é útil ter presente que aquela explora a mais-valia do prestígio epistémico da verdade (e do verosímil) e que esta, ironicamente, encontra o seu último refúgio na mente do próprio mentiroso (Arendt, 1995: 47).

Assim, não se podem dissociar os efeitos da mentira do grau de credulidade dos seus recetores. Estes são uma realidade não-homogénea (tal como a dos mendazes), onde se incluem os descrentes ou aqueles outros em quem a mentira desperta uma *desconfiança metódica* que incita à prática da falsificação da verdade anunciada pela mentira. Isto é, por analogia com o que K. Popper (2002) ensinou, só as teorias que podem ser sujeitas a refutação e que são passíveis

de falsificabilidade conseguem provar que são científicas. Mostra-o o desenvolvimento das ciências, afinal, um processo, sempre inconclusivo, de eliminação de erros e de falsificações, bem como de problemas mal postos.

Ao contrário, a pretensa verdade da mentira apela, sobretudo, para o convencimento e para a credulidade. Porém, como o desmentir é sempre posterior à vida da mentira, ela provoca, igualmente, efeitos sociais pertinentes, numa proporção direta com o poder persuasivo do mentiroso e com a disponibilidade que os recetores terão para aceitar a mentira como verdade; pelo que será limitado colocar a discussão dos liames existentes entre ambas exclusivamente ao nível da *intenção* do *enunciador*, ou na atitude do *recetor*.

A mentira é uma das faces mais elaboradas do engano (Catalán, 2014) e existem vários modos de reação ao mentir. Interessa-nos frisar um deles, já sublinhado por Terêncio, no século II a.C., quando alertou para o facto, aparentemente inexplicável, de ser a verdade, e não tanto a falsidade, a desencadear o ódio na maioria das pessoas. É que, por um lado, os seres humanos “fogem menos da mentira do que do prejuízo provocado por uma mentira. Fundamentalmente, não detestam tanto as ilusões, mas as consequências deploráveis e nefastas de certos tipos de ilusão. É apenas nesse sentido que o homem quer a verdade” (Nietzsche, 2007: 10). Demais, “como o mentiroso é livre de acomodar os seus ‘factos’ ao benefício do público, e ao prazer, ou mesmo às simples esperanças do seu público, pode apostar-se que será mais convincente do que aquele que diz a verdade” (Arendt, 1995: 43).

Neste horizonte de possibilidades, o debate sobre a aspiração a dizer a verdade e a vontade de a esconder não podem ser cingidos a um problema epistemológico. A escolha entre ambas tem de ser sobredeterminada por uma ética da responsabilidade e da alteridade. A prática mendaz degrada quem mente e minoriza quem é mentido,

ao mesmo tempo que mina, sofisticadamente ou por meio de instrumentos ainda mais manipuladores, os alicerces dialógicos em que toda a *polis*, que se queira politicamente organizada, deve assentar. Portanto, é esta mesma relação de alteridade que tem de ser chamada à colação para surpreender, abscondita, a verdade refugiada na reserva mental do mentiroso.

Bem vistas as coisas, uma mentira (intencional) só será desconstruída se, entretanto, for comprovadamente *des-mentida* pela confissão do mentiroso, ou pelo juízo crítico e investigador de outros, e ambas são indissociáveis dos conflitos que nascem do viver em comum e da linguagem que o institui. No entanto, no domínio dos *efeitos públicos*, a luta pela veracidade (incluindo pela verdade de facto) é bem mais difícil do que a adesão pística à mentira vestida de verdade. E, como nos alertou Eça, só a desconstrução crítica (e, portanto, *irónica*) das visões do mundo, que, como nos nossos dias, reduzem o aparecer às aparências, poderá ver, “sobre a nudez forte da Verdade”, “o manto diáfano da fantasia”.

#### REFERÊNCIAS

- ARENDT, H. (1995). *Verdade e política*. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água.
- BOK, S. (1978). *Lying. Moral choice in public and private life*. New York: Random House.
- CATALÁN, Miguel (2014). *Antropología de la mentira. Seudología II*. Madrid: Verbum.
- CATROGA, F. (2016). *Os passos do homem como restolho do tempo. Memória e fim do fim da história*. 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra: Almedina.
- DERRIDA, Jacques (1996). “História da mentira. Prolegômenos”. *Estudos Avançados*, v. 10, maio/agosto.
- DERRIDA, Jacques (2012). *Histoire du mensonge. Prologomènes*. Paris: Galilée.

- DOSTOIÉVSKI, F. (1963). *Os irmãos Karamazov*. Trad. Natália Nunes e Óscar Mendes. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar.
- ECO, Umberto (1975). *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- HESÍODO (2014). *Teogonia/Trabalhos e dias*. Introd., trad. e notas Ana Elías Pereira e José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1940). “Le mensonge”. *Revue de Métaphysique et de Morale*, v. 47, n.º 1, janvier: 37-61.
- KANT, Immanuel (2002). “Sobre um pretensão direito de mentir por amor aos homens”. Trad. Theresa Calvet de Magalhães e Fernando Rey Puente, in Fernando Rey Puente (org.), *Os Filósofos e a mentira*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~tcalvet/Kant%20Sobre%20um%20pretensao%20direito%20de%20mentir.pdf> (consultado em 2/11/2019).
- KOYRÉ, Alexandre (1943). “Réflexions sur le mensonge”, disponível em [http://aejcpp.free.fr/articles/koyre\\_mensonge.htm](http://aejcpp.free.fr/articles/koyre_mensonge.htm) (consultado em 30/07/2019).
- MOURA, José Barata (2007). *Da mentira. Um ensaio transbordante de erros*. Lisboa: Ed. Caminho.
- NIETZSCHE, F. (1996). *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Círculo de Leitores.
- NIETZSCHE, F. (2001). “Sobre a verdade e a mentira em sentido não moral”. Trad., apresent. e notas Noéli Correia de Melo Sobrinho. *Comum*, v. 16, n.º 17, julho/dezembro.
- PIAGET, Jean (1977). *O julgamento moral da criança*. São Paulo: Ed. Mestre Jou.
- PLATÃO (2010). *República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira, 12.ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- POPPER, K. (2002). *The logic of scientific discovery*. London: Routledge.
- PUNTE, Fernando (org.) (2002). *Os filósofos e a mentira*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen/Investigações filosóficas*. Trad. João José R. L. Almeida, disponível em [psicanalisee-filosofia.com.br/textos/InvestigaçõesFilosoficas.pdf](http://psicanalisee-filosofia.com.br/textos/InvestigaçõesFilosoficas.pdf) (consultado em 8/01/2019).

# EL TESTIMONIO COMO GÉNERO LITERARIO O DEL SENTIDO A LA SENSIBILIDAD (UN CAPÍTULO DE POÉTICA POLÍTICA)

O TESTEMUNHO COMO GÉNERO LITERÁRIO OU DO SENTIDO À SENSIBILIDADE (UM CAPÍTULO DE POÉTICA POLÍTICA)

THE TESTIMONIAL AS A LITERARY GENRE OR FROM SENSE TO SENSIBILITY (A CHAPTER IN POLITICAL POETICS)

*Jorge Urrutia*

Universidad Carlos III de Madrid

## RESUMEN

A partir de la Revolución cubana aparecen en Iberoamérica numerosos libros testimoniales. Después sucede lo mismo en otros países. Es comprensible según la evolución literaria. Pero este nuevo testimonio cuestiona el modo y la función de la literatura.

*Palabras clave:* testimonio, función de la literatura, sujeto

## RESUMO

A partir da Revolução cubana, numerosos livros de testemunhos aparecem na América Latina, sucedendo o mesmo em outros países. Este facto é compreensível à luz da evolução literária. Porém, este novo testemunho põe em questão a forma e a função da literatura.

*Palavras-chave:* testemunho, função da literatura, sujeito

## ABSTRACT

After the Cuban Revolution, numerous testimonial books emerged in Hispanic America. Shortly after other countries also saw the appearance of testimonial texts. This is understandable given the development of

literature. However, this new form of testimonial writing questions the mode and the function of literature.

*Keywords:* testimonials, function of literature, literary subject

El profesor Carlos Reis, en su libro *Por una semiótica da ideología*, explica que la crítica marxista considera la literatura como “una forma de conciencia social, no alejada del contexto en que se integra”. Líneas más adelante avisa del peligro de que “Una opción metodológica demasiado radical y estéticamente reductora tendería a valorizar, sobre todo, los textos en los que la proyección [social] es más evidente, o sea, aquellos cuya intención documental es inequívoca” (Reis, 1987, 81 y 82). Ahora bien, si atendemos “a la mediación de los códigos literarios”, una lectura bien hecha podrá hallar “los vestigios del sustrato” social incluso en los textos en los que éste “se encuentra desvanecido”. Se deduce que la literatura puede valorarse por sí misma, sin necesidad de certificación alguna efectuada fuera del enunciado. Esto lo advierte Carlos Reis al declarar impropio “un discurso de verificación” (Reis, 1987, 189), una suerte de comparación del *dentro* con el *fuera*, cuando la obra literaria sólo puede justificarse por su coherencia interna.

Esta conjunción de la crítica marxista tradicional con los planteamientos de origen estructuralista y semiótico, que representaba gallardamente el profesor Reis, viene a ser cuestionada por la práctica actual del testimonio (e incluso de la autoficción) y las dudas sobre su “literariedad”, bien que los defensores de este aparente nuevo género, que parece volver a escribirse modernamente, no lleven a cabo ninguna reflexión sobre los límites de la literatura.

En la historia del discurso literario se registra una serie de rupturas que construye una periodización. La fecha en la que

el recorrido moderno de la literatura parece iniciarse es la que corresponde a la Revolución Francesa (1789), con los antecedentes que van construyéndola ideológicamente: la limitada revolución inglesa (1643-1684), la independencia de los Estados Unidos (1783) y la reflexión filosófica de la Ilustración.

El descubrimiento o la construcción del ciudadano (según quiera entenderse), frente al anterior concepto de súbdito, desarrolla en la literatura, no tanto la narración en primera persona, presente en la novela picaresca española o en la novela inglesa de Daniel Defoe, como la exhibición de la individualidad que se materializa en el Romanticismo. El Realismo, luego, busca entender y explicar cómo es la realidad social. El Naturalismo muestra la cara oculta de la luna — si se me permite la expresión—, las relaciones y verdades escondidas, lo que permite otorgar voz a los sin voz en la literatura obrera, dar posibilidad de expresión a quienes sólo la intrahistoria tiene en cuenta (los defensores del “sujeto subalterno” creen, erróneamente, que se trata de una apertura exclusiva de la posmodernidad).

La primera guerra mundial implica directamente al narrador en los hechos (se cuenta en primera persona, se describe detenidamente la experiencia sufrida: *Le feu*, 1916, de Henri Barbusse, *Im westen Nichts Neues*, 1929, de Eric Maria Remarque, y otros muchos libros), como tuve ocasión de estudiar en otro lugar (Urrutia, 2015). Cuando se haya empezado a publicar la obra que será modélica para el realismo socialista, *El Don apacible*, de Shólojov, la novela social y la paraproletaria de los años treinta y siguientes pretenderán, no ya comprender la realidad social, sino actuar contra ella (recuérdense novelas prototípicas como *Jews Without Money*, 1930, de Michael Gold, o *Le pain quotidien*, 1931, de Henry Poulaille). Y de nuevo se busca la cara oculta, que explicará lo impensado e imprevisto de la vida real, en Iberoamérica a través del realismo fantástico y del realismo mágico, desde Jorge Luis Borges a Miguel Ángel

Asturias y, pronto, a Gabriel García Márquez. Pero entonces, 1959, triunfa la Revolución cubana. Pido perdón por este resumen casi caricaturesco de la evolución literaria y vuelvo el rostro hacia Jane Austen.

Tal vez la mejor novela de Jane Austen sea *Pride and Prejudice* (1813), pero la más conocida hoy debe de ser *Sense and Sensibility* (1811). En el enfrentamiento, tan bien resumido en el título, entre el sentido (*sense*), la razón, y la sensibilidad (*sensibility*), el sentimiento, se encierra la dialéctica de la literatura moderna (y de la política). Mi generación siente plenamente esa tirantez: nos educaron bajo el imperio de la razón, que aún defendemos, y vivimos en una sociedad dominada ahora por la sensibilidad. En términos políticos, es la enorme distancia que existe entre el comunismo, que razona la sensibilidad, que va de ésta a aquélla, y las agrupaciones populistas contemporáneas que, a la inversa, sensibilizan la razón y dan simplemente por bueno el sentimiento.

La literatura realista o naturalista que pretendía ser reflejo más o menos exacto y científico de la sociedad, empezó a entenderse pronto como denuncia; exigió la prueba fehaciente de su verdad y surgió el concepto de testimonio. El testimonio aparece ligado al relato de las guerras decimonónicas o revolucionarias, aunque los novelistas no fueran combatientes. Curiosamente, es la Baronesa Bertha von Suttner (1843-1914), autora de la novela pacifista *Die Waffen nieder!* (1889), la que parece más próxima a lo descrito en sus páginas. Después vendrá la literatura testimonial en primera persona emanada de la guerra del catorce, a la que ya me he referido.

Existen varios tópicos retóricos para justificar la autenticidad de la narración. Alexandre Dumas, hijo, empieza con uno de ellos *La dame aux camelias* (1848), cuando asegura que, como aún es demasiado joven para inventar, se contentará con contar una historia real cuyos personajes, salvo la heroína, viven aún. Y advierte: “Il y a à Paris des

témoins de la plupart des faits que je recueille ici, et qui pourraient les confirmer”. Por lo tanto, si viven aún tantos testigos, cómo iba el autor a atreverse a faltar a la verdad.

Fueron las guerras, y especialmente la cruel contienda del catorce, como hemos visto, las que despertaron la necesidad de una literatura de la experiencia vivida, sin que faltase en ella el sentimiento de clase. Pero es que la revolución soviética, la fermentación social anterior y sus efectos inmediatos fueron coetáneos de aquella Gran Guerra. El concepto de testimonio fue descrito por Jean Norton Cru en un libro de 1930, *Du témoignage*.<sup>1</sup> Insiste este estudioso en algo extremadamente importante, que no suele decirse, y es que el testigo puede olvidar y puede mentir. Si se conformase con la pérdida del recuerdo exacto no sería demasiado grave, pero sucede que la memoria lo engaña y, a la vez que olvida sin percatarse siempre de ello, lleva a cabo una creación que nunca es acorde con la exactitud de los hechos.

El novelista colombiano Óscar Collazos, cuando estuvo ligado a la institución cubana Casa de las Américas, se atrevió a enlazar, en un artículo de 1969, el testimonio con una suerte de noción unitaria continental iberoamericana. Entendía que era preciso el “acercamiento a una manera de concebir la literatura como ejercicio autónomo del contexto cultural y político” de Latinoamérica, que él veía necesariamente testimonial. Esta preocupación por dar un paso más allá del realismo para insistir en la idea de testimonio requiere explicarse. Se trataba, no tanto de expresar la realidad (con la incorporación de las “gentes sin historia” que hiciera la novela

1 Es versión resumida del libro de 1929 *Témoins: essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*.

realista y naturalista), como de expresar al pueblo y, además, de definir al pueblo real.

La literatura iberoamericana, desde 1950, que había estado preocupada los treinta años anteriores por llevar a cabo el retrato de la sociedad vista desde el prisma paraproletario, transmitiendo la imagen de un pueblo inocente y sufrido (según se aprecia en las novelas de plantación, como la famosa *Mamita Yunai* (1940), de Carlos Luis Fallas). Había abandonado esa preocupación primera, sin que el primer empuje de la Revolución cubana lograra frenarla, para emprender el camino de los llamados realismo fantástico o realismo mágico. De hecho, el año 1969, ve publicarse unos libros importantes sobre la nueva novela, de los que conviene destacar la reedición ampliada de la antología de ensayos preparada por Juan Loveluck, en 1962, titulada *La novela hispanoamericana*, o *La nueva novela hispanoamericana*, de Carlos Fuentes. Loveluck se alegra de que la novela americana se haya universalizado, perdiendo un carácter provinciano. Fuentes, por su parte, también prefiere entender la nueva novela, no en el territorio continental sino, como años después diría, en el “territorio de La Mancha”, es decir: el campo de una lengua única para Hispanoamérica y España. Fijémonos en que ambos autores optan por el término “Hispanoamérica”, frente a “Latinoamérica”. Ese año también aparece una nueva edición ampliada del libro que, en 1966, publicase Luis Harss bajo el título *Los nuestros*, una serie de entrevistas con los que se consideraba la plana mayor de la narrativa americana de lengua española: Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, João Guimarães Rosa, precisamente los autores que habían liquidado la novela social. Cabe preguntarse si el cambio se produjo cuando los autores se dieron cuenta o intuyeron que la novela realista paraproletaria o proletaria, la novela del realismo concebido como

transparencia, no reflejaba tanto la realidad como la ideología que motivaba su escritura.

No puedo dejar de recordar que la despolitización del arte y de la literatura, su autonomía, fue defendida insistentemente por la crítica norteamericana en los años de la llamada guerra fría. Era una oposición directa, no sólo al realismo socialista soviético, sino también a la literatura comprometida.

El universalismo y la libertad en abstracto eran valores difundidos por las publicaciones financiadas por la CIA contra la irrestricta teleología de la revolución, tras la cual se escondía el proyecto nacional soviético. (...) En el propio Estados Unidos, el giro del arte público al expresionismo abstracto, de una *avant-garde* politizada a una arte de vanguardia despolitizado, [...] se basó en la exigencia de la autonomía artística. (Franco, 2003, 13)

A primeros de aquel año 1966, se celebró en Casa de las Américas, de La Habana, un ciclo de conferencias bajo el título *Actual narrativa latinoamericana*. Visto desde fuera de Cuba, el libro a que dio pie aquel ciclo se sumaba a los que hemos citado, pero debió de dejar algunas dudas. Noé Jitrik ridiculizaba allí, por anacrónica, la división de forma y contenido, pues lo literario es “esa transparencia que se realiza en el nivel de la sintaxis narrativa”, descubriendo “nuevos niveles de inteligibilidad fundamental”. Tanto él como Ángel Rama propugnaban la necesaria absorción de las estéticas y formas europeas y norteamericanas (el crítico mexicano José Luis Martínez (1955, 203) afirmó en 1953 que consideraba la literatura hispanoamericana en una situación de “insularidad”). Rama, a quien se le acusó luego en alguna ocasión de haberse inclinado hacia la cercanía de los propósitos estadounidenses, defendía como progresista la revista colombiana *Mito* que, a Óscar Collazos, también

participante, le parecía contradictoria y desorientada frente a lo que debería ser una latinoamericanización ideológica. Aprovechando la conferencia que David Viñas, el autor de una significativa novela hoy casi olvidada, *Hombres a caballo* (1968), dio sobre Julio Cortázar, Collazos observó en el coloquio que, con una posición romántica de teórico acercamiento al pueblo, se pretendía ofrecer la imagen de una literatura que, en el fondo viene a decir: “ustedes no conocen esto, me tomo (...) el privilegio de conocer estas cosas. Ustedes rómpanse la cabeza con estas cosas”. Es decir: atribuía a la llamada “generación del *boom*” el sentimiento y el propósito clasista de los autores de las primeras vanguardias históricas, lo que tal vez deje entrever la velada acusación de que aquella estética se aproximaba peligrosamente de lo que el vecino del norte defendía en la guerra fría.

No podemos dudar que se estaba poniendo distancia con la literatura de Jorge Luis Borges y la de Julio Cortázar. Aquel mismo año, Óscar Collazos —que cobra temporalmente un curioso protagonismo teórico al margen de su hacer de novelista—, el 29 de agosto (algo más de siete meses después de que concluyera el ciclo citado de Casa de las Américas), publicó en la revista *Marcha*, de Montevideo, un artículo titulado “Encrucijada del lenguaje”. Se basaba en la idea de que el eco de la novela latinoamericana radicaba en la “comunidad íntima de la realidad con el producto literario”, porque una novela obtenía importancia por el “reconocimiento que el lector hallaba entre su realidad y el producto literario”. Consideraba la trascendencia de la novela iberoamericana como “un hecho de identificación, de expresión, de estrecha correspondencia con la realidad”. Pero nunca se preguntó por qué sea la realidad y cómo ésta se integra en el ser diacrónico. Lo más curioso del artículo publicado en *Marcha* es que muy pronto, según se avanza en la lectura, descubrimos que está escrito contra Julio Cortázar porque éste defendía una “escisión del ser político y del ser literario” y, así, puede también enfrentarse a

Mario Vargas Llosa y a Carlos Fuentes. Concluye el artículo que “se trata de lograr nuestra propia identidad”. ¿Cuál sería el modelo para la literatura identitaria? Lo había dejado dicho páginas atrás:

En los discursos de Fidel Castro, por ejemplo, se traduce una manera de decir, un discurso literario, un ordenamiento y una reiteración verbal, una modelación de la palabra [...] que [...] podría ser la fuente de este tipo de literatura [...]. O, para complementar, se podría pensar [...] cómo la tradición oral, esa zona oculta y subterránea, menospreciada, se presenta como posibilidad de creación. (Collazos, Cortázar y Vargas Llosa 1970, 17)

Collazos deja caer que el primero en poner a Fidel como ejemplo literario fue Edmundo Desnoes, el autor de *Memorias del subdesarrollo* (1965), la novela que con guion suyo fue llevada al cine con gran éxito, dos años más tarde, por Tomás Gutiérrez Alea. Incluso después de exiliarse en 1979, Desnoes incluyó a Castro en la antología de la literatura cubana durante el período revolucionario *Los dispositivos en la flor* (1981). En ella, un texto de Fidel Castro trata de su infancia como niño privilegiado, hijo de una familia rica: “Me acostumbré [...] a vivir de una manera que era diferente a la forma de todos los muchachos con los cuales nosotros jugábamos. [...] Con la diferencia de que nosotros teníamos zapatos y ellos estaban descalzos” (Desnoes 1981, 66). Las referencias al líder y su inclusión en la antología no son, en cualquier caso, fruto de la casualidad, sino afirmación política, aunque tal vez sinceras. Roberto Fernández Retamar, un crítico tan influyente, en un artículo publicado en 1972, pero que él confiesa en nota que se escribió en 1969 (¡de nuevo 1969!), defiende el estudio literario de los discursos de Fidel: “Cometeríamos un grave error retórico [...] si decretásemos superficialmente que la literatura es otra cosa” (Fernández Retamar 2013, 184).

Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa no dejaron de contestar a Óscar Collazos. Los ensayos de los tres se reunieron en 1970 en un librito titulado *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Lo que planteaba la Revolución cubana a través de Óscar Collazos había sido ya discutido muchas veces y tanto Julio Cortázar como Mario Vargas Llosa estaban, como se dice, al cabo de la calle. Después de la segunda guerra mundial fue el tema del día entre los escritores (aguijoneados por algunos ensayos no siempre bien entendidos de Jean-Paul Sartre) y se cerró con la reconsideración del ser y la función de la literatura que llevó a cabo Roland Barthes y su concepto de la muerte del autor. En Cuba se hacía, por lo tanto, un claro ejercicio de creacionismo con una cuestión conocida y casi retrógrada. En un artículo muy citado de inicios de los años cuarenta, que dio título a un libro, *A time to speak*, el poeta norteamericano Archibald MacLeish había escrito que los artistas no salvan al mundo, sino que cultivan su arte, porque sus obligaciones son para su arte.

Jean-Paul Sartre, por su parte, también defendía que el único compromiso del escritor era con el lenguaje y a través de él. De hecho, eliminaba todo compromiso social de la labor del poeta y, en cambio, la entendía trabajo del prosista que hacía de la palabra un instrumento de designación. La teoría sartriana de la literatura era muy elemental (de ahí que se escape del estudio literario por los márgenes vitales en sus libros sobre Baudelaire y sobre Flaubert). Para Sartre, escribir es equivalente a actuar y esto conlleva la responsabilidad social del individuo. Pero esa responsabilidad, que va estrechamente unida a la libertad, implica una relación con el lenguaje de que las otras actividades humanas carecen. No es lo mismo ser escritor que, por ejemplo, cirujano, porque la palabra arrastra implicaciones sociales que van más allá de las relaciones con el paciente, con el lector. El territorio para la disputa no radica en la materialidad del enunciado, sino en el concepto. MacLeish

también lo dejó claro en 1934: El verdadero problema no consiste en si el poeta debería conocer y explotar el mundo de su tiempo, sino en si debería hacerlo como artista o como miembro de un partido político.

Naturalmente, el poeta norteamericano y el filósofo francés respondían a una preocupación de época, acelerada por el nazismo, la guerra de España (aunque esto mucho menos en Sartre, que nunca se preocupó por ella), el holocausto y la guerra mundial. Ellos y otros autores resolvieron la cuestión. Era una cuestión liquidada y a la que Iberoamérica había dejado de prestarle atención, una vez que la escritura en la línea de Jorge Luis Borges y de Miguel Ángel Asturias había ya reconsiderado los modos del realismo. Después de *El hacedor* (1960), de Borges, libro en el que encontramos un texto como “Borges y yo”, que cuestiona el ser de la primera persona y que termina con la frase “No sé cuál de los dos escribe esta página”, replantearse la cuestión del compromiso y del testimonio podría resultar de una inocencia casi enternecedora. Pero es que la inteligencia de los servicios culturales de la agencia de información de los Estados Unidos, la CIA, había sido llevar la discusión política al terreno de la estética, ante lo cual la reacción de la revolución castrista tuvo que ser tomar la postura inversa: trasladar la discusión estética al terreno de la política.

Por eso, no es posible aceptar los escritos cubanos de 1969 como una reflexión seria desde la teoría literaria. La reflexión de Óscar Collazos, hecha al año siguiente de que Roland Barthes publicase su trascendental ensayo “La muerte del autor” (Barthes 1984), no se hacía desde la literatura, sino desde la política para ver cómo someter la literatura a sus propios intereses. Invertía, pues, los términos de Sartre, para quien el imperativo estético implica un imperativo ético, y no al revés. Recordemos que la literatura paraproletaria o proletaria testimonia más su ideología que la posible realidad. Se pretendía

supeditar la estética a la ética (entendiendo por tal la política), cuando Sartre buscaba una estética de la ética.

La transparencia carecía ya de función literaria, pues Asturias había reconducido la novelística de plantación, Borges situado la relación del escritor con su obra en un nuevo plano, Cortázar descubierto la magia de la vida cotidiana, tras las huellas de Felisberto Hernández, Martín Santos refundado la literatura crítica, Juan Goytisolo ajustado cuentas con la burguesía rompiendo su lenguaje y García Márquez, con quien Collazos no se atreve, probablemente por su relación estrecha con el régimen cubano, levantado la alfombra de los viejos mitos locales y familiares. Tampoco alcanza su negación a José Lezama Lima, que en 1966 había publicado en La Habana *Paradiso*, y que era un intelectual respetado por el régimen.

Sin duda el ensayo de Collazos cumplía con obligaciones de consigna, según demuestra la coincidencia de fechas en torno a 1969. Tanto él como Fernández Retamar volvían a poner en circulación e internacionalizar los planteamientos revolucionarios de Fidel Castro y de su discurso de clausura de las Reuniones con los Intelectuales Cubanos, pronunciado el 30 de junio de 1961.<sup>2</sup> El Comandante distinguió la libertad para la construcción de la obra literaria, la “libertad formal”, de la libertad de lo que se quiera tratar en ella, la “libertad de contenido” (recordemos que Noé Jitrik, en el coloquio de Casa de las Américas de principios del 69 se había burlado de esta distinción). Después afirmó Fidel que ningún revolucionario podía dudar de los actos de la Revolución,

2 Se recoge en el tomo I de las *Obras escogidas de Fidel Castro*, 1976: 135-174, de donde citaré, pero puede consultarse en red.

porque el revolucionario pone algo por encima [...] de su propio espíritu creador: pone la Revolución por encima de todo lo demás. Y el artista más revolucionario sería aquel que estuviera dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución. [...] Nosotros somos o creemos ser hombres revolucionarios; quien sea más artista que revolucionario no puede pensar exactamente igual que nosotros.

El discurso es de una claridad meridiana. El Comandante responde a los problemas y lamentaciones que, durante las jornadas, los escritores habían podido plantear. La libertad y la función de la censura fueron, sin duda, temas presentes.

Quiere decir – se preguntaba retóricamente – que le vamos a decir aquí a la gente lo que tiene que escribir? No. Que cada uno escriba lo que quiera. [...] Nosotros no le prohibimos a nadie escribir sobre el tema que quiera escribir. [...] Nosotros apreciaremos su creación siempre a través del prisma y del cristal revolucionario: ese también es un derecho del Gobierno Revolucionario, tan respetable como el derecho de cada cual a expresar lo que desee expresar.

Y resumió Fidel Castro: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho”. Hacia el final del discurso, el Primer Ministro del Gobierno Revolucionario y Secretario del PURSC, narró una anécdota:

En días recientes nosotros tuvimos la experiencia de encontrarnos con una anciana de 106 años que había acabado de aprender a leer y a escribir, y nosotros le propusimos que escribiera un libro. Había sido esclava, y nosotros queríamos saber cómo un esclavo vio el mundo cuando era esclavo, cuáles fueron sus primeras impresiones de la vida,

de sus amos, de sus compañeros. Creo que puede escribir una cosa tan interesante que ninguno de nosotros la podemos escribir. [...] ¿Quién puede escribir mejor que ella lo que vivió el esclavo? [...] Si a un hombre de la generación venidera le dicen que un escritor, que un intelectual [...] de esta época vivió en la Revolución indiferente a ella y no expresó la Revolución [...] será difícil que lo comprenda nadie. ¿Y quién puede escribir mejor que ustedes el presente?

Fidel Castro lanza, por lo tanto, la idea, que se convierte en consigna, de escribir el testimonio revolucionario. Miguel Barnet lo seguirá en 1966, publicando *Biografía de un cimarrón*, con el relato que de su vida le hace un antiguo esclavo. La institución Casa de las Américas creó un premio de testimonio, que obtuvo por vez primera un libro de carácter periodístico sobre *La guerrilla tupamara* (1970), de María Esther Gilio<sup>3</sup>. Con esos antecedentes, seguirán durante los siguientes decenios y en distintos países de América un serie de libros sobre las actividades guerrilleras, como *Los días de la selva* (1981), de Mario Payeras, o *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), de Omar Cabezas, en los que pudiera haber influencia de un libro como *De Hué al paralelo 17* (1967), del vietnamita Tran Mai Nam, que tradujeron las Ediciones en Lenguas Extranjeras de Hanoi.

En 1979, la norteamericana Margaret Randall impartió un cursillo en Nicaragua sobre cómo hacer un testimonio; el texto teórico difundido por distintos procedimientos fue recuperado en el número 36 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, de Lima, en 1992. Randall había ya publicado algunos libros como *Mujeres en la Revolución* y *No se puede hacer la revolución sin nosotras* (1978), en la línea (aunque no lo reconozca, sino que lo desprecie por “idealista”,

3 Puede seguir la evolución de la novela revolucionaria en Menton, 1982.

de *Los hijos de Sánchez* (1961) y otros libros de Oscar Lewis). Volvía Randall a la idea de oralidad que estaba en los textos de Ernesto Guevara y de Fidel Castro y potenciaba, casi como invención suya, la escritura de libros en los que un intermediario transcribiera el discurso de quienes se entendía que habían carecido de eco para su voz. El más famoso de esos libros fue el de Elisabeth Burgos: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), que llevó a la Menchú hasta el Premio Nobel de la Paz. Randall prescindía también de antecedentes como *la noche de Tlatelolco* (1971) y, sobre todo, *Hasta no verte Jesús mío* (1969), con su informadora de origen indígena, libros ambos de la mexicana Elena Poniatowska. En los Estados Unidos existían libros como *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de James Agee con fotografías de Walker Evans, o *Hiroshima* (1946), de John Hersey.

Como la práctica jurídica demuestra, el problema del testimonio radica en que exige una labor de verificación externa al texto, cuando, como decía Carlos Reis, ese ejercicio no era procedente con la literatura. De hecho, David Stool publicó, tras una laboriosa investigación, *Rigoberta Menchú y la historia de todos los guatemaltecos pobres* (2007), obra en la que cuestiona la veracidad del enunciado de Menchú y plantea serios problemas sobre la autoría. La propia Elisabeth Burgos aparece ya distanciada de la premio nobel por distintas razones. Una porque tiene dudas sobre algunos episodios que ella le contó y se siente utilizada. Otra porque ambas discuten la autoría (y los derechos) del libro, al fin y al cabo seleccionado, ordenado y redactado por Burgos. Pero lo que tiene que hacer pensar es que, cuando el profesor Stool forzó un encuentro con Rigoberta y le preguntó por las posibles inexactitudes de su libro, ésta le contestó que cada uno tenía que hacer sus cosas y ella sabía bien lo que tenía que hacer, lo que debe interpretarse como una distinción entre el trabajo histórico y el político. De hecho, “públicamente aceptó haber

incorporado en su narración elementos de experiencias y de historias contadas por otras personas” (Beverley, 2010: 87), pues tenía una finalidad no tanto individual como colectiva.

Pero, además, la literatura llamada de testimonio no se limitaba a dar voz a miembros de las clases sociales proletarias o campesinas, sino que destacaba sujetos de origen indio o mestizo, en la voluntaria confusión entre proletario e indio. Esto permitía entrar en el terreno de la defensa de lo indígena y su cultura que tenía amplísimo eco entre la intelectualidad norteamericana. Así lo demuestra la repercusión que el libro de Burgos/Menchú en las universidades de los Estados Unidos.

El problema grave del testimonio radica, precisamente, en otorgar fuerza jurídica, valor de verdad, a un relato construido según normas argumentativas y para cumplir una función social o política. Así hay que considerar también los libros escritos sobre las torturas en los regímenes totalitarios, tanto en Argentina como en Chile, pero antes en la Alemania, la España y el Portugal fascistas y otros países. Pero también, en libros hoy de más o menos actualidad: los de Studs Terkel (que curiosamente ha influido en autores chinos como Zhang Xinxin y Dang Ye, autores de *El hombre de Pekín*, 1985),<sup>4</sup> los de Gitta Sereny, o los de Svetlana Alexiévich, cuyo Premio Nobel

4 Cuando se despolitiza el enunciado de testimonio, según sucede en *El hombre de Pekín*, el resultado es absolutamente inane. Uno de los dos autores de este libro chino, Sang Ye, en posfacio a la traducción francesa (1991), confiesa: “Tout au niveau de la forme que du contenu, notre ouvrage, *L'homme de Beijing*, ne comporte aucune invention. Il y a environ dix ans, des formes de littérature orale enregistrée et d'histoires transmises oralement ont repris vie sur le Continent américain”. Ejemplifica con la obra de Studs Terkel. Basta echar un rápido vistazo a ese libro chino y a uno cualquiera de Terkel (en mi caso, *The good War: An Oral History of World War Two*, 1984), para percibir las enormes diferencias entre denunciar la guerra con las voces de soldados de distintas nacionalidades, y otra narración acomodaticia que sólo muestra un retrato de la vida más elemental en la ciudad.

les ha otorgado marchamo literario, más allá del periodismo. Cómo encarar la literatura, ¿en virtud del significado obtenido por sus modos expositivos y estructurales o en virtud de sus posibilidades de uso?

La importante crítica argentina Beatriz Sarlo comenta que el libro de Emilio de Ípola *La bamba, acerca del rumor carcelario* (2005) relata la experiencia sufrida por el autor durante una estancia en cárceles de tortura en Buenos Aires (Sarlo 2013). Sin embargo, no se acepta como obra de testimonio. La explicación según Sarlo es que está escrito en tercera persona. Por lo tanto, el testimonio tiene más que ver con una fórmula retórica, la narración en primera, que con lo que el teórico testigo narre. Eso da pie a libros en torno al testigo falso, como *The man with Two Heads* (1999), de Elena Lapin o *El impostor* (2014), de Javier Cercas. También a libros con sentido opuesto, que ofrecen mayor veracidad, producen mayor efecto de realidad, que los testimonios reales, como *The Wall* (1950).<sup>5</sup>

Esta escritura testimonial, que tiene su continuidad en la autoficción, explota los aspectos sensibles del lector y a través de ellos se impone como práctica ligada a la posmodernidad. Coincide en su procedimiento con los modos de actuación de los nuevos partidos populistas que, en lugar de razonar las sensaciones, les buscan razón y sentido para justificarlas y situarlas por encima de la reflexión. Es una escritura cuya función resulta ser fundamentalmente política.

#### REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland (1984). “La mort de l’auteur”, in *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

5 Véase el importante prólogo de Joseph Kessel a la edición francesa: *La muraille*; Paris: Gallimard, 1952.

- BEVERLEY, John (2010). *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas.
- CASTRO, Fidel (1976). *Obras escogidas de Fidel Castro*. Madrid: Fundamentos.
- COLLAZOS, Oscar, Julio CORTÁZAR y Mario VARGAS LLOSA (1976). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México: Siglo XXI.
- CRU, Jean Norton (1930). *Du témoignage*, Paris: Gallimard.
- DESNOES, Edmundo (1981). *Los dispositivos en la flor*. Hanover. N.H: Ediciones del Norte.
- DUMAS, Alexandre (1983). *La dame aux camélias*, Paris: Le livre de poche.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2013). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- FRANCO, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate.
- LOVELUCK, Juan (1969). *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- MACLEISH, Archibald (1942). *Los irresponsables*. Buenos Aires: Losada.
- MARTÍNEZ, José Luis (1955). *Problemas literarios*. México: Obregón.
- MENTON, Seymour (1982). *Narrativa de la revolución cubana*. México: Plaza&Janés.
- REIS, Carlos (1987). *Para una semiótica de la ideología*. Madrid: Taurus.
- URRUTIA, Jorge (2015). *Juguetes de un dios frío. Literatura, historia e ideología*. Madrid: Devenir.
- SARLO, Beatriz (2013). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Universidad de Talca.
- STONOR SAUNDERS, Frances (2012). *La CIA y la guerra fría cultural*. Barcelona: Debate.

A IMPORTÂNCIA DE SE CHAMAR  
FERREIRA DE CASTRO...  
A REPRESSÃO NO ESTADO NOVO, O ESCRITOR  
E A OPOSIÇÃO DOS “INTELECTUAIS”\*

THE IMPORTANCE OF BEING FERREIRA DE CASTRO...  
POLITICAL REPRESSION AND THE OPPOSITION  
OF “INTELLECTUALS” UNDER THE “ESTADO NOVO”

*Luís Reis Torgal*

Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX  
Universidade de Coimbra

RESUMO

O “Estado Novo”, vulgarmente chamado “fascismo à portuguesa”, sistema corporativo com ideologia única e com “partido único”, teve a sua polícia política que foi tratando os diversos casos em função da ideologia de cada um, do estrato social a que pertencia ou da sua importância pessoal. Os “intelectuais”, na sua grande maioria, exerceram desde sempre uma acção de oposição em defesa da liberdade, tendo sido, porém, objecto de repressão diferente, por exemplo, conforme eram simplesmente liberais ou comunistas, de acordo com as críticas que faziam ao regime ou a sua importância literária. Ferreira de Castro era um escritor consagrado nacional e internacionalmente. Assim, olhando o seu processo, verifica-se que, apesar de ter participado em quase todas as acções pacíficas contra o Estado Novo (que iam sendo descritas e vigiadas pela polícia), não foi vítima de

\* Este texto que dedico ao meu amigo, colega e antigo aluno Carlos Reis foi escrito para uma comunicação informal apresentada em Ossela nos VII Encontros Ferreira de Castro, realizados em 10-11 Maio de 2019. Este texto não obedece ao AO90, ao abrigo do Código dos Direitos de Autor.

uma repressão demasiado violenta, como a prisão, a tortura ou a perda de direitos políticos.

*Palavras-chave:* Estado Novo, fascismo, intelectuais, Ferreira de Castro, polícia política

#### ABSTRACT

The “New State”, commonly called “Portuguese Fascism”, a corporative system with a unique ideology and “one party” system, deployed its political police that dealt with a variety of cases according to each person’s ideology, their social status or individual importance. The “intellectuals”, for the most part, exerted from the beginning opposition in defense of freedom, having been, however, subjected to a different repression, i.e. depending on whether these intellectuals were simply liberals or communists, according to their overt criticism against the regime or their literary importance. Ferreira de Castro was a nationally and internationally consecrated writer. As such, by examining his case, it becomes obvious that despite his participation in almost all the pacific actions directed against the New State (that were described and surveilled by the police), he was not victim of excessively violent repression, such as prison, torture or a loss of political rights.

*Keywords:* New State, Fascism, intellectuals, Ferreira de Castro, political police

#### A REPRESSÃO SELECIONADA E GRADUADA

O título pode ser elucidativo, na sua afirmação e na sua ironia, mas obviamente não é original, porque inspirado em Oscar Wilde<sup>1</sup> e tam-

1 *The Importance of Being Earnest. A Trivial Comedy for Serious People* (c. 1895).

bém porque uma autora já nele se baseou para designar uma sua tese de doutoramento, recentemente publicada.<sup>2</sup>

Empregamos esta expressão para justificar as nossas reflexões sobre José Maria Ferreira de Castro ou, tão-somente (nome sobejamente conhecido), Ferreira de Castro (Ossela – Oliveira de Azeméis, 24 de Maio de 1898 – Porto, 29 de Junho de 1974), porque entendemos que, apesar da sua posição sempre assumida de intelectual da oposição, devido ao seu prestígio de grande escritor nunca foi particularmente incomodado pela PVDE/PIDE/DGS<sup>3</sup> durante o Estado Novo e a sua “renovação na continuidade”, de Marcello Caetano, em versão cosmética apelidada de “Estado Social”.

Indubitavelmente nunca o Estado Novo, apesar do esforço de António Ferro à frente do SPN/SNI, e dos seus continuadores,

2 Adelaide Maria Muralha Vieira Machado, *A importância de se chamar Português: José Liberato Freire de Carvalho na direcção do Investigador Português em Inglaterra, 1814-1819*. Carviçais: Lema d’Origem, 2019.

3 A Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado (PVDE) foi criada em 1933, tendo sido primeiro estudada por Maria da Conceição Ribeiro, numa tese de mestrado depois publicada (*A Polícia Política no Estado Novo 1926-1945*. Lisboa: Estampa, 1995). No final da guerra, na primeira cosmética do salazarismo, passou a designar-se por Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e no marcelismo teve a segunda cosmética, passando a chamar-se Direcção Geral de Segurança (DGS). Além de alguns estudos especializados sobre o tema (entre eles o da nossa autoria, publicado recentemente, sobre o processo de Luís de Sttau Monteiro: “*Felizmente há luar!*, Luís de Sttau Monteiro, a Censura e a Polícia Política no Estado Novo”, in *Al-Uliã*. Revista do Arquivo Municipal de Loulé, n.º 20, Loulé, 2018, pp. 189-208), destaca-se a obra geral sobre PIDE/DGS de Irene Flunser Pimentel, *A História da PIDE*. Lisboa: Círculo de Leitores – Temas e Debates, 2007, e outras obras da mesma autora que se seguiram. Os processos por nós consultados na Torre do Tombo relativos a Ferreira de Castro, que serão a seguir referenciados, não parecem ter sido muito consultados. Encontrámos ali a informação de que teriam sido vistos, pelo menos, por Rui Afonso, um dos biógrafos de Aristides de Sousa Mendes.

mesmo no tempo do SEIT marcelista,<sup>4</sup> conseguiu atrair “intelectuais” de relevo, sobretudo no campo da literatura. Pesem embora os seus cuidados políticos dos anos 30 aos anos 50, os “prémios literários”, como dissera Aquilino Ribeiro, foram criados para os escritores do regime.<sup>5</sup> Somente no campo de algumas artes, nomeadamente da arquitectura, pontificaram alguns nomes significativos, não tanto, em muitos casos, pela adesão ao Estado Novo, mas sim pelo facto de o Estado precisar deles para as suas famosas “obras públicas” e eles precisarem de trabalhar nas suas áreas de vocação e formação. No caso do cinema – depois da breve e pouco consistente presença do neo-realismo nos anos 50 – só a partir da década de 60 surgiu o “cinema novo” e esse acabou, até certo ponto, pela tentativa de ser integrado pelo “Estado Social” marcelista, numa política cultural de pretensa modernidade.<sup>6</sup> Já no campo do teatro tal não sucedeu, sobretudo nos anos 50 a 70. A arte cénica foi uma das armas mais significativas, de forma directa ou indirecta, para a oposição tentar alterar a visão do mundo e da arte. Mesmo os professores universitários foram mudando de área cultural, do Estado

4 Referimo-nos obviamente ao Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que por altura do fim da II Grande Guerra, em tempo de pretensa abertura do regime, com a derrota dos “fascismos”, passou a chamar-se Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). No tempo de Marcello Caetano foi promovido a Secretaria de Estado de Informação e Turismo (SEIT).

5 Ver um texto muito interessante que se encontra no espólio de Aquilino (BN – Espólio de Aquilino Ribeiro, D11, s.r., cx. 116: *Diário Ilustrado*, 28.5.1958) sobre o tema, transcrito na tese de doutoramento de Renato Nunes, *Aquilino Ribeiro. Percursos de um escritor, em tempo de ditadura*. Lisboa: Universidade Aberta, 2019, p. 234. Aquilino afirmava numa entrevista: “O Estado Novo criou prémios literários para galardoar dentre vários géneros as melhores produções do ano. Foi uma das disposições da chamada política do espírito. Nunca concorri, nem me consta que concorressem autores desenfeudados da Situação”.

6 Ver Luís Reis Torgal (Coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates, 2011 (3.ª edição).

Novo para a Oposição, como comprova a demissão de tantos, nos anos 30, nomeadamente nos anos 40 e em anos sucessivos.<sup>7</sup>

Deve dizer-se, porém, que muitos “intelectuais” foram incomodados de modo menos agressivo. Apesar de a PVDE/PIDE/DGS ter procurado conhecer todos os seus passos, de eles exercerem a autocensura para sobreviverem, de assinarem vários documentos críticos e reivindicativos, de terem estado em manifestações e colóquios de tipo diverso (por vezes no estrangeiro), de apoiarem as listas da oposição nas eleições legislativas e presidenciais, neste caso só até 1958, e de terem estado em sessões com elas relacionadas, o certo é que viveram – como disse Paulo Silva relativamente a Fernando Namora – “entre os dedos” da polícia política.<sup>8</sup> Não sucedeu assim com os intelectuais manifestamente comunistas (como, no caso dos escritores, os neo-realistas Alves Redol ou Manuel da Fonseca), mas sim com “independentes dos partidos”, como aconteceu com Ferreira de Castro. Nalguns casos foram vítimas de processos que se pretendiam exemplares – assim sucedeu com o processo militar de Sttau Monteiro,<sup>9</sup> preso vários meses, ou com o processo-crime de Aquilino<sup>10</sup> – mas noutros casos permaneceram como, no dizer tal-

7 Recorde-se a demissão de apenas quatro professores em 1935 e mais de 20 em 1946-1947. Ver Luís Reis Torgal, *A Universidade e o Estado Novo*. Coimbra: MinervaCoimbra, 1999, e Cristina Sizifredo e Fernando Rosas, *A Depuração Política do Corpo Docente das Universidades Portuguesas durante o Estado Novo (1933-1974)*. Lisboa: Comissão Organizadora da Homenagem aos Docentes Demitidos das Universidades Portuguesas pelo Estado Novo / Fundação Pulido Valente / Instituto de História Contemporânea da FCSH/UNL / Fundação Mário Soares / Movimento Cívico *Não Apaguem a Memória!*, 2011.

8 Paulo Marques da Silva, *Fernando Namora entre os dedos da PIDE*. Coimbra: MinervaCoimbra, 2009.

9 Ver Luís Reis Torgal, artigo citado sobre Sttau Monteiro (*supra*, nota 3).

10 Ver Renato Nunes, *ob. cit.*, p. 250 ss..

vez demasiado superlativo de Irene Flunser Pimentel e de Fernando Rosas, “intocáveis”.<sup>11</sup>

“Intocáveis” não significava, porém, que na verdade o fossem ou não sentissem na mente a falta de liberdade, que foi mesmo assumida como regra pelo Estado Novo, por razões diversas, estruturais e conjunturais, ao longo do seu extenso consulado. Mas, por motivos diferentes, de ordem política nacional e internacional e fundamentalmente pelo “bom nome” e o crédito que possuíam, não foram por de mais incomodados, podendo manifestar-se de forma mais ou menos directa sem serem vítimas de uma “repressão excessiva”. Assim sucedeu com Ferreira de Castro.

#### O “BOM NOME” DE FERREIRA DE CASTRO NO PROCESSO DA POLÍCIA POLÍTICA

As informações dos agentes da PIDE (passamos a utilizar esta designação genérica) sobre Ferreira de Castro são geralmente bastante suaves, embora destacando sempre o seu carácter de oposicionista. O boletim n.º 173.848<sup>12</sup> que se lhe refere diz muito pouco:

É filho de José Eustáquio Ferreira de Castro e de Maria Rosa Soares de Castro, nasceu em Ossela, em 24 de Maio de 1898, e residia na Rua Rodrigues Sampaio, 164-4.º em Lisboa.

Uma informação de um agente, de 16 de Outubro de 1954, afirmava:

Tem bom porte moral e, politicamente, é desafecto à actual situação, sabendo-se ter assinado as listas do MUD em 1945.

11 Irene Flunser Pimentel, *História da PIDE cit.*, p. 528, e Fernando Rosas (coord.), *Tribunais Políticos: Tribunais Militares Especiais e Tribunais Plenários durante a Ditadura e o Estado Novo*, Lisboa: Temas e Debates, 2007, p. 109.

12 ANTT, Arquivo da PIDE, Serviços Centrais, Boletim n.º 173.848.

Outra informação datada de Lisboa, em 5 de Setembro de 1962, de um chefe de brigada da PIDE de assinatura ilegível, limitava-se a afirmar:

Moralmente nada consta em seu desabono. É desafecto ao regime. Já fez referências depreciantes para o País na imprensa estrangeira e no estrangeiro e apoiou em manifesto as reivindicações académicas durante os últimos acontecimentos.

As respostas aos pedidos de informação dos anos 50 e 60 dirigidos ao Presidente da Câmara de Oliveira de Azeméis são ainda menos expressivas, pois a edilidade afirmava apenas, torneando a questão, que Ferreira de Castro desde criança não vivia no concelho.

Não há mesmo praticamente nenhuma informação de que o escritor tenha sido incomodado significativamente pela polícia política. Há uma contra-fé para se apresentar na sede da PIDE em Lisboa no dia 1 de Agosto de 1962, pelas 15 horas e 45, mas logo a seguir vem uma justificação para a sua falta a essa audiência, afirmando-se que não comparecera por estar nas termas de Melgaço, no Hotel do Peso.<sup>13</sup>

Isso não significa – como se disse – que o autor de *A Selva* não fosse constantemente seguido. É analisada a sua correspondência, são conhecidos os seus movimentos no país e no estrangeiro, verificados os documentos que assinou e tudo o mais que lhe dizia respeito. Mas mesmo assim não se pode afirmar que os informadores dissessem muito, como sucede com os dados fornecidos por aqueles que se apresentam com os nomes de “Brasil” ou “Maya”, “Elmano”, “Victor” ou “Jacinto”. Se compararmos essas informações com as de

13 ANTT, PIDE, SC, CR 1242 (pasta 2), NT 2344, fls. 49-50.

“Inácio”, que actuava em toda a região e Coimbra,<sup>14</sup> então poderemos dizer que eram mesmo muito pouco significativas e acusatórias. É verdade que o seu correio era vigiado, nomeadamente aquele que seguia para Guimarães e C.<sup>a</sup>, a sua editora, situada na rua da Misericórdia em Lisboa, que foi mesmo objecto de uma análise pelo “Gabinete de Estudos” da PIDE,<sup>15</sup> mas nada se diz especialmente sobre a sua correspondência, com excepção daquela que continha algo vindo dos países de leste, como da Checoslováquia ou da URSS, ou que continha material do PCP. O que é importante no seu caso é conhecermos as posições políticas e culturais que foi assumindo, com outros “intelectuais”, as homenagens que lhe foram prestadas ou em que participou relativamente a outras personalidades, as viagens que foi realizando e até as instituições que foram sendo criadas pela sua iniciativa ou por iniciativa de outros em sua honra.

Por exemplo, não se deixa de referir que participou em homenagens de personalidades desafectas ao regime. Assim sucedeu em 22 de Abril de 1947, com Abel Salazar, um dos quatro professores universitários demitidos em 1935, não esquecendo de citar os nomes de todos os presentes, alguns que aceitaram o regime e outros que se lhe opuseram (Abade de Baçal, António Luís Gomes, Duarte Leite, Egas Moniz, Diogo de Macedo, João de Barros, entre muitos outros), ou em 17 de Agosto de 1952 a António Luís Gomes, em que estiveram presentes, por exemplo, Norton de Matos ou o professor Lúcio de Almeida, da Universidade de Coimbra. E outras homenagens são referidas ainda nos processos da PIDE em que Ferreira de Castro estivera presente, como as que foram prestadas a Manuel João da Palma Carlos, a Fernando Namora ou a Mário Sacramento.

14 Ver Paulo Marques da Silva, *Os informadores da PIDE. O caso de Inácio*. Coimbra: Palimage, 2019.

15 SC, SR 1242 (Pasta 1), NT 2344, fls. 160 ss..

Mas a PIDE vai-se informando, sobretudo, das múltiplas e variadas homenagens que foram prestadas ao próprio escritor, tendo como referência algumas circunstâncias especiais de ordem cronológica.

Assim, em 1955 recordavam-se os 25 anos da publicação do seu romance mais famoso, *A Selva* (1930);<sup>16</sup> em 1960 a PIDE organizava toda uma pasta de informações acerca do colóquio que se realizara no Porto sobre a sua obra;<sup>17</sup> em 1966 prestava-se uma grande homenagem ao escritor pelos 50 anos da vida literária (publicara no Brasil, em 1916, o seu primeiro livro de juventude *Criminoso por Ambição*), juntando-se numa pasta do seu processo o catálogo da exposição realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes e diversas fotografias de grupos e com o seu busto;<sup>18</sup> em 1970 a Fundação Calouste Gulbenkian concedia a Ferreira de Castro o prémio da Latinidade; e em 1973 eram celebrados os seus 75 anos de vida (recorde-se que nascera em 24 de Maio de 1898). Entretanto, vão-se referindo as múltiplas homenagens que eram prestadas nos mais variados locais: na Associação Desportiva da fábrica EFACEC (empresa fabril de máquinas eléctricas), na *Gazeta de Cantanhede*, em Oliveira de Azeméis, Viana do Castelo ou em Santarém (Círculo Cultural Scalabitano), em Ponte da Barca ou na Cova da Piedade, nos Açores, na Casa das Beiras ou nos Rotários de Aveiro e da Covilhã, em instituições culturais do Brasil, como a Academia Brasileira das Letras, mesmo na Academia de Belas Artes de França... O próprio Jorge Amado, que antes defendera que Ferreira de Castro deveria ser candidato a prémio Nobel,<sup>19</sup> na sua viagem a Portugal, em 1973, visitou Ossela, a terra-natal do

16 SC, SR 1242 (Pasta 2), NT 2344.

17 SC, SR 1242 (Pasta 3), NT 2344.

18 CI (2) 4408, NT 7354.

19 CI (2) 4408, NT 7354. Artigo de *O Século*, 22.3.1966.

escritor.<sup>20</sup> De resto, o autor brasileiro manteve relações de grande estima com Ferreira de Castro, que foi um dos escritores que o recebeu no aeroporto de Lisboa em 1953, aquando da sua passagem em direcção ao Rio de Janeiro. Estava nessa altura impedido de entrar em Portugal, só sendo autorizado em 1966, quando já se afastara do Partido Comunista. Ferreira de Castro prefaciou a edição portuguesa de *Gabriela Cravo e Canela*.<sup>21</sup>

Claro que as informações visavam especialmente saber quem as promovia ou quem estava presente, sobretudo se se tratava de opositoristas e também de situacionistas. Por exemplo, no que diz respeito aos Açores, o chefe da delegação da PIDE de Ponta Delgada informava com precisão que o capitão Ernesto Augusto de Melo Antunes pusera para ser subscrito, na livraria “Quiosque”, situada na rua Valverde, e no “*Bureau* de Turismo Terra Nostra”, no largo da Matriz, um telegrama de felicitações a Ferreira de Castro pela celebração dos 50 anos da vida literária, que até fora assinado por Manuel Soares Ferreira, coronel de Infantaria e comandante distrital da Legião Portuguesa.<sup>22</sup>

Neste contexto, surgem, obviamente, referências diversas à sua obra e à questão da candidatura de Ferreira de Castro a prémio Nobel da Literatura. Além de se destacar a repercussão de *A Selva* (1930), fala-se sobretudo de *Eternidade* (1933), de *A Lã e a Neve* (1947) e de *A Missão* (1954) e das suas traduções para francês, polaco, eslovaco ou russo. E surge mesmo a referência a um livro que Ferreira de Castro tinha a intenção de publicar sobre Rondon, pacificador dos índios no Brasil, obra que veio a sair em 1968 com o título *O Instinto Supremo*.

20 Delegação do Porto, SR 13120, NT 3661, notícia do *Comércio do Porto*, de 7.7.1973.

21 *Gabriela Cravo e Canela*. Lisboa: Europa-América, 1960.

22 CI (2) 4408, NT 7354, fl. 239.

No que respeita ao Nobel, em que surgiram também como candidatos Aquilino Ribeiro e Miguel Torga, a PIDE colhia informações sobre todos os dados que encontrava, por exemplo no contexto do referido colóquio do Coliseu do Porto, em Fevereiro de 1960, sobre a obra do escritor, dedicando-lhe – como se disse – uma vasta pasta de documentos.<sup>23</sup> O subdirector da PIDE no Porto narrava vários acontecimentos ao director de Lisboa, desde a entidade que o promovera (a Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto), a autorização da sua realização por parte do Governo Civil e da própria PIDE, ao hotel onde Ferreira de Castro ficara instalado (o Hotel Batalha), às individualidades presentes (por exemplo, Papiniano Carlos, António Macedo, Carlos Porto, Ilse Losa ou Victor de Sá) e até aos telegramas que foram enviados, em certos casos por personalidades do regime, como Mário de Figueiredo, ou telefonemas que foram feitos para o escritor, como o de Hernâni Cidade. Foi também anotado, em tom de crítica, que os jornais não faziam a mínima referência ao facto de estar presente no encontro um “elemento oficial”, que participou “no jantar de homenagem àquele escritor”. Tentava mostrar-se, assim, a falta de isenção política do acontecimento que deveria ter apenas, como se afirmara originariamente, uma “natureza estritamente cultural”. E é nesse âmbito que se destaca a posição de Ferreira de Castro relativamente ao seu concurso ao prémio Nobel. Tanto no jantar que se realizou como no próprio colóquio, Ferreira de Castro teria defendido a candidatura de Aquilino Ribeiro, destacando sobretudo que se tratava de “um grande escritor” e porque acabava de ser “vítima de uma tremenda iniquidade”. Referia-se ao processo originado pelo seu livro *Quando os Lobos Uivam* (1958).

23 Pasta citada: SC, SR 1242 (Pasta 3), NT 2344.

Como se vê, o que ressalta – apesar da intenção da polícia de descobrir as afirmações, claras ou veladas, da oposição, nos diversos momentos – é o acontecimento cultural que constituía Ferreira de Castro. Raramente se tentam descobrir críticas literárias ao escritor, como sucede quando se refere a crítica de Adolfo Casais Monteiro, demitido e preso pelo Estado Novo e exilado no Brasil, na revista paulista *Anhembi*, a propósito do livro *A Missão*.<sup>24</sup> São referidas as suas várias viagens a Paris e a viagem ao Brasil, destacando-se ali as manifestações de homenagem, algumas que acabaram por ter um carácter político. Não se esquece, por isso, a viagem realizada em 1959 em que, como relatava o oficial *Diário da Manhã*, no navio Vera Cruz chegara a haver altercações entre a embaixada de intelectuais em que se encontrava Ferreira de Castro e apoiantes de Salazar.

Finalmente, poderiam citar-se as referidas acções culturais que realizara Ferreira de Castro e mesmo aquelas que o nome dele inspirara: desde a oferta do seu espólio a Sintra até à organização em que participara da formação de uma sociedade de escritores que fosse independente, passando pela criação em Oliveira de Azeméis de uma biblioteca com o seu nome à oferta à comunidade da casa em que nascera em Ossela. Tudo isto surge circunstanciado nos processos da PIDE.

Assim, colhem-se várias informações em 1973 sobre a doação do seu espólio à Câmara Municipal de Sintra e à sua instalação em lugar

24 SC, SR 1242 (Pasta 1), NT 2344, fl. 16. Nunca é citado – pelo menos não encontrámos a sua referência nos diversos processos da PIDE – um texto panfletário publicado pela editora Livraria Renascença, de um tal Joaquim Cardoso, *Ferreira de Castro desmascarado: a verdade acerca do romance «Emigrantes»*, Lisboa: Renascença, 1953 (Biblioteca Nacional de Portugal, L. 896689P) ou outro posterior, publicado durante o ano da grande homenagem que lhe foi prestada: *Ferreira de Castro «moralista»*, Lisboa, Renascença, 1966 (BNP, H.G. 32294 P).

próprio; informações relativas à inauguração da Biblioteca Pública Ferreira de Castro em Oliveira de Azeméis em 1952, vendo-se no *Diário de Lisboa*, do dia 2 de Fevereiro de 1953, a afirmação honrosa: “A Biblioteca Ferreira de Castro é um centro de cultura que outras vilas deveriam imitar”;<sup>25</sup> e a notícia de 27 de Março de 1965 de que a “Casita de Salgueiros” em Ossela fora doada pela Madame Marguerit Emerat Gomes Barbosa, radicada no Rio de Janeiro e viúva do comendador Artur José Gomes Barbosa, recentemente falecido, com um grande quintal conhecido por Quinta do Janardo.<sup>26</sup>

Mas a notícia mais completa e várias vezes referida nos arquivos da PIDE é, naturalmente, a da formação de uma sociedade de escritores independente. Começa com uma circular, datada de 6 de Maio de 1954, assinada por Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro, para a realização de uma reunião na Casa do Alentejo e de uma notícia a respeito do tema no *Comércio do Porto*, do dia seguinte.<sup>27</sup> Fala da aprovação dos Estatutos, numa notícia recortada do *Diário de Lisboa* de 11 de Junho de 1956.<sup>28</sup> Refere-se que Ferreira de Castro fora seu presidente em Janeiro de 1962, mas que poucos meses depois havia pedido o seu afastamento temporário.<sup>29</sup> Em Abril de 1965 era considerado “sócio benemérito” da dita sociedade.<sup>30</sup> Recorde-se que nesse mesmo ano era assaltada por membros ligados ao regime e, por certo, à PIDE, e encerrada, por ter sido concedido a Luandino Vieira o prémio de literatura pelo seu romance *Luuanda*.

25 SC, SR 1242 (Pasta 1), NT 2344, fl. 195.

26 *Idem*, fl. 310.

27 *Idem*, fl. 59.

28 *Idem*, pasta 2.

29 *Idem*, *Diário de Lisboa*, 30.1.1962 e *Diário de Notícias*, 1.4.1962.

30 CI (2), 4408, NT 7354.

Portanto, Ferreira de Castro era considerada uma personalidade de relevo da cultura portuguesa e poucas vezes o seu nome foi maculado pela repressão.

#### FERREIRA DE CASTRO E OS INTELLECTUAIS DA OPOSIÇÃO

Sobretudo depois dos anos 40, fundamentalmente depois do fim da II Guerra Mundial, inicia-se um novo e mais expressivo processo de oposição ao Estado Novo. Como se disse, a grande maioria dos intelectuais adere a esse movimento. Por isso não se pode pensar, de modo algum, conforme já tivemos ocasião de notar para outros casos, mesmo para o caso de professores, que escritores como Ferreira de Castro não estivessem activos, subscrevendo muitos documentos e participando em movimentos considerados pela rede de repressão como subversivos. Ao longo dos seus processos da PIDE encontramos muitos casos, alguns que estão devidamente datados.

Logo nos anos 30, numa informação sem data, diz-se que se pretendia criar uma frente única em Paris com “liberais democratas”, entre eles Jaime Cortesão, e um representante do Komintern, com o objectivo de organizar em Portugal uma revolução. Dessa frente fazia parte o “jornalista Ferreira de Castro”.<sup>31</sup>

O Movimento de Unidade Democrática (MUD) desperta em Outubro de 1945 e Ferreira de Castro encontra-se nele envolvido desde a primeira hora, sendo citado no processo que a PIDE inicia, em Dezembro de 1946, aos membros da Comissão Central do movimento.<sup>32</sup> Por essa mesma altura, um documento – que será intitulado pelos jornais, como *O Primeiro de Janeiro*, “Os intelectuais

31 SC, SR 1242 (Pasta 1), NT 2344, fls 305-311.

32 Ver sobre o tema do processo do MUD, Mário Matos e Lemos, *1945 – Estado Novo e Oposição. O Movimento de Unidade Democrática e o inquérito às suas listas*. Coimbra: Palimage, 2018.

tuais portugueses protestam”, entregue ao Presidente da República em 26 de Novembro de 1946 – reclama pela liberdade de expressão. Curiosamente chega a invocar o protesto de Salazar “A minha resposta” (de réplica à acusação de que participara no movimento monárquico de 1919), para provar a importância desse direito por ele também reclamado. Esse documento é também assinado por Ferreira de Castro.<sup>33</sup>

Os movimentos para a Paz são referidos desde essa mesma altura, prolongando-se pelos anos seguintes. Ferreira de Castro fazia parte de um proclamado Comité Nacional de Defesa da Paz, com Egas Moniz, Vieira de Almeida, Pulido Valente, Fernando da Fonseca, Dias Amado, Isabel Aboim Inglês, Teixeira de Pascoaes, Virgínia de Moura, Maria Lamas e muitos outros. Entretanto, *O Primeiro de Janeiro* de 5 de Dezembro de 1946 dava conta de uma reunião política, realizada na Voz do Operário, em que estiveram presentes Norton de Matos, Ruy Luís Gomes, Mário de Azevedo Gomes, Lobo Vilela, Fernando da Fonseca, Tito de Moraes, Lopes Graça, Ramos da Costa e, entre outros, Ferreira de Castro.<sup>34</sup>

Estávamos, pois, nos anos de esperança na liberdade e na transição para a democracia logo desmentida nessa década de 40 e nos anos 50, altura em que se desenvolve um novo movimento anticomunista e começam as primeiras escaramuças nas possessões portuguesas da Índia. Ferreira de Castro e outros intelectuais tomam posição relativamente a atitudes de alguns goeses, sobretudo estudantes, no sentido de se encontrar uma solução pacífica.<sup>35</sup>

Vêmo-lo também a participar nas mais variadas comemorações caracteristicamente republicanas e liberais, nomeadamente

33 *Idem*, fls. 285-287.

34 Delegação do Porto, SR 13120, NT 3661.

35 SC, SR 1242 (Pasta 2), NT 2344, fl. 314.

em Aveiro, capital do seu distrito, como sejam o 31 de Janeiro de 1891 e o 18 de Maio de 1828, data em que o miguelismo executou ali muitos defensores do liberalismo por altura da aclamação do “rei absoluto”. Igualmente, como era de esperar, deu o seu apoio aos congressos republicanos ali realizados em 1958 e em 1969. Ou esteve nas Comissões Pró-Recenceamento, inscrição essa considerada fundamental para a realização de eleições transparentes. Ou apoiou os estudantes na crise de 1962.

Assinou igualmente vários documentos a solicitar ao Presidente da República a amnistia para os presos políticos: amnistia para situações pessoais, como ocorreu no caso de Ruy Luís Gomes, demitido da Universidade do Porto, ou no caso da defesa da liberdade de expressão devido à prisão de Sttau Monteiro, e amnistia geral. Inclusivamente tomou posição contra a prisão em 1964 da militante comunista Maria da Piedade Gomes dos Santos.<sup>36</sup>

Podíamos ainda prolongar os exemplos. A PIDE estava atenta aos movimentos de Ferreira de Castro, embora o regime de Salazar e de Caetano manifestassem – como se disse – consideração pelo escritor, que gozava de fama mundial. Haja em vista que o *Nouvel Observateur* de 28 de Dezembro de 1966 considerava, num artigo de J. Barre, o autor de *A Selva* (em tradução francesa, *Forêt Vierge*) “o melhor escritor português vivo”, não deixando de afirmar que a PIDE impusera aos jornais por essa altura – os 50 anos da sua vida literária – a maior limitação quando a ele se referia: “a síntese no estilo e exiguidade de caracteres e no espaço”. E falava também das dificuldades de os dramaturgos apresentarem as suas peças de teatro, como sucedera a Sttau Monteiro, que fora então preso devido à publicação do

36 Idem, fl. 17, citando *A Tribuna*, de 5.7.1964.

livro *Peças em um Acto*<sup>37</sup>, de acrizes como Maria Barroso poderem desempenhar a sua arte, como sucedera na peça *A Voz Humana* de Jean Cocteau, ou com os processos contra escritores como Natália Correia e David Mourão Ferreira.<sup>38</sup>

#### AS POSIÇÕES POLÍTICAS EXPRESSAS PELO “INTELECTUAL” FERREIRA DE CASTRO

Finalizemos com as posições que Ferreira de Castro expressou a título pessoal em momentos importantes da vida portuguesa. Um deles foi, evidentemente, em 1958, por altura da campanha de Humberto Delgado e do seu amigo Arlindo Vicente, com o qual se encontrava regularmente na Pastelaria Veneza, na avenida da Liberdade, em Lisboa. Por essa altura – antes de partir para Itália, onde deve ter permanecido durante a campanha eleitoral<sup>39</sup> – deu uma entrevista ao jornal *República*,<sup>40</sup> que foi transcrita pela revista *Cuadernos* para a América Latina. Mas, curiosamente, a entrevista surge no processo da PIDE de Ferreira de Castro através da sua tradução do francês, que havia sido publicada no n.º 92 da revista *Preuves*, de Outubro

37 Ver o nosso artigo citado.

38 SP, SPS 618, NT 4291, fls 186-187.

39 *República*, 14 de Maio de 1958, p. 1. O jornal anunciava que Ferreira de Castro, antes de partir para Itália, dera uma entrevista que em breve seria ali publicada. É significativa a frontalidade das posições do escritor contra o Estado Novo, mas parece verificar-se (simples hipótese) que não queria apoiar nenhum candidato, especialmente por ser amigo de Arlindo Vicente, cuja candidatura havia sido lançada sobretudo pela ala comunista na clandestinidade.

40 *República*, 16 de Maio de 1958, “A Inteligência Nacional tem sido ferida, mutilada, quando não escarnecida – diz à «República» o insigne escritor Ferreira de Castro”, pp. 1-2. Como se dirá, preferimos seguir o artigo pela revista *Preuves* que se encontra traduzido no processo da PIDE de Ferreira de Castro. Comparámos, todavia, os dois textos e verificámos que as ideias dos dois são as mesmas, com excepção de um caso ou outro que assinalaremos no devido lugar.

de 1958. Fora mandada traduzir a Marília Subtil, que a assina, pelo “Gabinete de Estudos” da PIDE. Por considerarmos sintomática, é essa tradução para português que seguimos.<sup>41</sup>

Logo no início, a resposta de Ferreira de Castro às perguntas básicas do jornalista, é particularmente significativa e sintetizadora da sua posição crítica:

*Na sua qualidade de escritor o que pensa da situação em Portugal?*

– Penso [...] que desde o início (e isso leva-nos a retrogradar muitos anos) o regime actual foi sempre inimigo da classe intelectual nacional.<sup>42</sup> Naturalmente que só isso se poderia esperar. Odiar os intelectuais, abafar e perseguir-los sem descanso: eis o que sempre tem caracterizado as ditaduras.

*E porquê?*

– Porque todo o autêntico intelectual tem propensão para o livre exame e para a pesquisa da verdade; não absorve as mentiras oficiais nem tão pouco as propagandas de circunstância. O medo que os intelectuais inspiram às ditaduras é tal que estas chegam a recear os próprios mortos. E é por isso que aqui, em Portugal, entre as primeiras circulares enviadas à imprensa pela censura, encontrava-se uma que interdizia [*sic* – interditaria?]<sup>43</sup> a reprodução de certas páginas de Herculano, de Eça de Queiroz, de Ramalho Ortigão e de Guerra Junqueiro; isto é, de alguns dos espíritos mais elevados e dos homens mais ilustres de Portugal, daqueles que sobreviverão a todas as ditaduras e a todos os ditadores.

41 SC, SR 1242 (pasta 2), NT 2344, fls. 247-251.

42 O texto do jornal *República* utiliza a palavra “Inteligência” e não tanto o substantivo pessoal “intelectual”.

43 Na entrevista do jornal *República* encontra-se a palavra “proibia”.

E à pergunta sobre o que é que Ferreira de Castro pensava sobre o “presente”, especificou:

[...] Toda a espécie de entraves têm sido impostos aos intelectuais nacionais: censura, apreensão de livros, demissão de alguns professores da categoria dum Pulido Valente, dum Fernando da Fonseca, ou dum Rodrigues Lapa. Criou-se assim uma atmosfera de opressão sob a qual ninguém sabe o que pode acontecer àquilo que escreve. António Sérgio viu-se impossibilitado de continuar a sua História de Portugal. Aquilino Ribeiro não pôde, durante dez anos, publicar um único dos seus livros, em virtude dum mandato de interdição que os atingia;<sup>44</sup> mais tarde, foi insultado em plena Assembleia chamada Nacional em virtude de numa das suas obras não ter feito o elogio de certos príncipes, de não sei de que época. O ódio aos intelectuais estende-se até aos católicos. Por exemplo, foi comunicado ao grande poeta José Régio que tinha sido interdita a publicação duma das suas mais belas obras.<sup>45</sup> Dos nomes gloriosos da classe intelectual portuguesa que sobreviverão a todas estas vicissitudes, apenas citei três; mas poderia facilmente enumerar dezenas e dezenas de outros.

44 No *República* a ideia é aqui sensivelmente diferente. Daí devermos transcrever o que terá dito Ferreira de Castro a propósito de Aquilino: “Aquilino Ribeiro teve um livro proibido durante dez anos e, mais tarde, por outra obra, viu-se insultado na chamada Assembleia Nacional, simplesmente porque não elogiou uns príncipes não sei de que séculos passados”. A “outra obra” a que se refere é a intitulada *Príncipes de Portugal. Suas grandezas e misérias* (1953), que originou na verdade uma grande polémica na Assembleia pelo facto de ter criticado D. João III por ter trazido para Portugal a Inquisição e por ter transferido a Universidade para Coimbra, cujos lentes censurou de forma violenta.

45 Trata-se de *O Jogo da Cabra Cega* (1934) que foi proibido de circular. Ver *Livros proibidos no regime fascista*. Presidência do Conselho de Ministros – Comissão do Livro Negro sobre o Regime Fascista, 1981, p. 76.

No resto da entrevista, Ferreira de Castro fala da autocensura a que os intelectuais se viam obrigados, das ditaduras como regimes sem futuro, do povo parado trinta anos,<sup>46</sup> afirmando-se partidário da liberdade e em defesa das eleições livres, às quais se opunha o sistema vigente. Afirmava o seu carácter independente: “Não pertenço a nenhum partido político”. Era um dos motivos que invocava para justificar a não aceitação da proposta que lhe havia sido feita de ser candidato à Presidência da República, que o seu “velho amigo” Arlindo Vicente teria desempenhado (segundo ele) com grande sacrifício. Afirmava-se apenas “comprometido” com a humanidade e muito especialmente com “esta parcela do coração que é o povo português”, povo que nunca tivera muito pão mas que era livre. Num hino final ao significado dos intelectuais terminava a entrevista com estas palavras:

A História, são os intelectuais que a fazem e, desde sempre, os verdadeiros intelectuais detestaram a tirania e a violência; ainda hoje a humanidade se recorda com horror das tiranias desaparecidas há milénios.

Em 1973, por altura de outro período eleitoral, agora para a Assembleia Nacional, afirmava no jornal *República* do dia 25 de Outubro, cujo recorte foi integrado ainda no seu processo da agora DGS:<sup>47</sup>

46 Ferreira de Castro contava esses 30 anos sensivelmente a partir da chamada “Revolução de 28 de Maio de 1926”, ou seja, do início da Ditadura Militar, que serviu de base à cronologia criada pelo próprio Estado Novo.

47 Delegação do Porto, SR 13120, NT 3661.

É realmente bom e útil compreender tudo, até para maior lucidez dos nossos julgamentos. Quem ousará afirmar hoje que a sociedade em que vivemos é justa, uma sociedade em que uns têm tudo e outros não têm nada e aos que não têm nada se retira até a liberdade de discordarem? Um exercício de compreensão e de auto-análise e um pouco de reflexão sobre a evolução humana registada na História, talvez ajudassem os homens que defendem princípios já caducos a entender esta imensa ansiedade de justiça para todos e de direitos iguais para todos, que vibra no ar e se respira hoje no Mundo inteiro, mesmo no ar sombrio das masmorras, onde tantos têm pago e continuam a pagar o seu amor pelos outros.

Como se vê por este texto, Ferreira de Castro pressentia o fim do sistema de Salazar agora transmudado pelo marcelismo, mas já na fase de reacção a qualquer possível “primavera”. E, na verdade, o trabalhador amanuense dos seringais da Amazónia feito escritor em Belém do Pará com apenas 18 anos e depois “intelectual” afamado da nossa sociedade literária e opositor ao Estado Novo, durante dezenas de anos, ainda viu o 25 de Abril, chegando a desfilar no 1.º de Maio, assim como o seu amigo Arlindo Vicente. Faleceria poucos meses depois em 29 de Junho de 1974.

#### A CONCLUIR

Ferreira de Castro pertenceu, portanto, ao núcleo de “intelectuais” que atacaram o regime, mas que não viram nenhum livro seu censurado e que não foram presos pela PIDE numa das cadeias do país. Por isso pôde cumprir o seu desígnio literário, político e, numa palavra (de acordo com o seu próprio vocabulário), “intelectual”, ou – digamos nós – “cultural” ou “ético-cultural”. Talvez por essa razão havia terminado a sua entrevista de 1958 com estas palavras brandas, assim como foram de luta mas de esperança as proferidas em 1973 que anteriormente transcrevemos:

Falo disto tudo [...] sem que nenhum sentimento mesquinho venha perturbar o meu julgamento. Pelo contrário, digo tudo isto colocando-me no plano da compreensão intelectual, examinando o problema sob todos os seus aspectos – e mesmo, sob um ponto de vista oposto ao meu – pois assim o impõe a minha consciência e a dignidade da minha profissão de escritor; porém, digo-o com clareza e a firmeza que se põem quando defendemos uma causa justa, uma causa que domina os pequenos interesses particulares e a triste ambição de mandar.

#### REFERÊNCIAS

##### MATERIAL DE ARQUIVO

ANTT – Arquivo da PVDE/PIDE/DGS – Processo de Ferreira de Castro

Serviços Centrais, Boletim N.º 173.848.

SC, CR 1242 (pastas 1, 2 e 3), NT 2344

SC, E/GT, 3410, NT 1490.

SP, SPS 618, NT 4291.

CI (2) 4408, NT 7354

Delegação do Porto, SR 13120, NT 3661.

##### PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

Vários jornais e diversas revistas de que se encontram artigos recortados no processo da PIDE de Ferreira de Castro, e especialmente:

*República*, 14 de Maio e 16 de Maio de 1958.

AMADO, Jorge (1960). *Gabriela Cravo e Canela*. Prefácio de Ferreira de Castro. Lisboa: Europa-América.

CARDOSO, Joaquim (1966). *Ferreira de Castro «moralista»*. Lisboa: Renascença (BNP, H.G. 32294 P).

- CARDOSO, Joaquim (1953). *Ferreira de Castro desmascarado: a verdade acerca do romance «Emigrantes»*. Lisboa: Renascença (Biblioteca Nacional de Portugal, L. 896689P).
- LEMONS, Mário Matos e (2018). *1945 – Estado Novo e Oposição. O Movimento de Unidade Democrática e o inquérito às suas listas*. Coimbra: Palimage.
- MACHADO, Adelaide Maria Muralha Vieira (2019). *A importância de se chamar Português: José Liberato Freire de Carvalho na direcção do Investigador Português em Inglaterra, 1814-1819*. Carviçais: Lema d’Origem.
- NUNES, Renato (2019). *Aquilino Ribeiro. Percursos de um escritor, em tempo de ditadura*. Dissertação de doutoramento. Lisboa: Universidade Aberta.
- RIBEIRO, Maria da Conceição (1995). *A Polícia Política no Estado Novo 1926-1945*. Lisboa: Estampa.
- PIMENTEL, Irene Flunser (2007). *A História da PIDE*. Lisboa: Círculo de Leitores – Temas e Debates.
- ROSAS, Fernando (coord.) (2007). *Tribunais Políticos: Tribunais Militares Especiais e Tribunais Plenários durante a Ditadura e o Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates.
- SILVA, Paulo Marques da (2009). *Fernando Namora entre os dedos da PIDE*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- SILVA, Paulo Marques da (2019). *Os informadores da PIDE. O caso de Inácio*. Coimbra: Palimage.
- SIZIFREDO, Cristina e Fernando ROSAS (2011). *A Depuração Política do Corpo Docente das Universidades Portuguesas Durante o Estado Novo (1933-1974)*. Lisboa: Comissão Organizadora da Homenagem aos Docentes Demitidos das Universidades Portuguesas pelo Estado Novo / Fundação Pulido Valente / Instituto de História Contemporânea da FCSH/UNL / Fundação Mário Soares / Movimento Cívico *Não Apaguem a Memória!*.
- TORGAL, Luís Reis (2018). “*Felizmente há luar!*, Luís de Sttau Monteiro, a Censura e a Polícia Política no Estado Novo”. *Al-‘Ulià*. Revista do Arquivo Municipal de Loulé, n.º 20: 189-208.

TORGAL, Luís Reis (1999). *A Universidade e o Estado Novo*. Coimbra: MinervaCoimbra.

TORGAL, Luís Reis (Coord.) (2011). *O cinema sob o olhar de Salazar*. 3.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Temas e Debates.

Wilde, OSCAR (1895). *The Importance of Being Earnest. A Trivial Comedy for Serious People*. New York: Anthoensen Press.

# VOICES ECHOING IN THE CLOUDS

ECOS DE VOZES NAS NUVENS

*Manuel Portela*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

## ABSTRACT

Natural language technologies are now able to listen to and process our voices and languages in real time. Voice-controlled digital assistants have emerged as multipurpose human-machine interfaces. We can train them to recognize our particular speech patterns and we can talk to them. Duplex and Alexa – two voice-controlled cloud-computing services – are described as instances of the datafication of language and subjectivity, and as archaeological echoes of telephonic technologies. The phantasmatic and acousmatic resonance of a disembodied and ubiquitous voice is the ultimate aural-oral embodiment of the human. Through algorithmic transactions between listening and speaking, the naturalization of computer-mediated communication obscures the deep commodification of symbolic exchange. At the same time, voice and language are revealed as technologies of the human.

*Keywords:* voice assistant, cloud computing, artificial speech, grammalepsis, aurature, John Cayley

## RESUMO

As tecnologias de linguagem natural são agora capazes de escutar e produzir fala em tempo real. Os assistentes digitais ativados por voz tornaram-se

interfaces multifuncionais. Podemos treiná-los de modo a reconhecerem vozes e prosódias específicas e podemos conversar com eles e elas. Duplex e Alexa – dois serviços de computação em nuvem controlados por voz – são descritos como instâncias da informatização da linguagem e da subjetividade, e como ecos arqueológicos das tecnologias telefônicas. A ressonância fantasmática e acusmática de uma voz desencarnada e ubíqua torna-se a derradeira personificação aural-oral do humano. Através de transações algorítmicas entre ouvir e falar, a naturalização da rede e da comunicação mediada por computador obscurece a profunda mercantilização da troca simbólica. Ao mesmo tempo, voz e língua revelam-se como tecnologias do humano.

*Palavras-chave:* assistente de voz, computação em nuvem, fala artificial, gramalepsia, auratura; John Cayley

A long-standing goal of human-computer interaction has been to enable people to have a natural conversation with computers, as they would with each other. (Leviathan and Matias, 2018)

## 1. INTRODUCTION

In 1965, Ivan Sutherland described the “ultimate display” in the following terms:

The ultimate display would, of course, be a room within which the computer can control the existence of matter. A chair displayed in such a room would be good enough to sit in. Handcuffs displayed in such a room would be confining, and a bullet displayed in such a room would be fatal. With appropriate programming such a display could literally be the Wonderland into which Alice walked. (Sutherland 1965)

The sheer mathematical force of bringing matter into existence was conceived by Sutherland as a visual dreamlike virtual reality, perfectly fitted to human vision and proprioception. This powerful kinesthetic display would have the ability “to serve as many senses as possible.” Yet Sutherland is aware of the sound limitations of what computers could do in 1965: “Excellent audio displays exist, but unfortunately we have little ability to have the computer produce meaningful sounds.” Fifty-five years later this situation has significantly changed: computers are able to produce and understand speech. Voice user interfaces have thus added an additional level of immersive complexity to kinesthetic displays by mixing human and computer-generated voices in what is increasingly advertised as a seamless integration of human and machine.

This article will address the ongoing transition from graphical user interfaces to voice user interfaces.<sup>1</sup> Natural language technologies are able to listen to and process our voices and languages in real time. Voice-controlled digital assistants have emerged as a multipurpose human-machine interface. We can train them to recognize our particular speech patterns and we can talk to them. Duplex – Google’s artificial intelligence voice system – and Alexa – Amazon’s voice-controlled cloud-based service – will be described as instances of the datafication of language and subjectivity, and as a legacy of earlier media technologies and social practices. The

1 The first version of this text was presented on July 3, 2018, at the VIII Lisbon Summer School for the Study of Culture (“Cyber+Cipher+Culture”, 2-7 July 2018), during the annual meeting of the Lisbon Consortium’s MA and PhD Programme in Culture, Portuguese Catholic University. A second version was presented on June 14, 2019, at the XIII Jornadas de Investigação do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, University of Algarve. I want to thank the organizers of both events, particularly Isabel Capeloa Gil (Catholic University), Mirian Tavares (CIAC), and Sandra Boto (CIAC).

phantasmatic and acousmatic resonance of a disembodied generated voice is the aural-oral embodiment of the ultimate display. Through algorithmic transactions between listening and speaking, the naturalization of computer-mediated communication obscures the deep commodification of symbolic exchange.

## 2. DUPLEX

On May 8, 2018, Google announced its latest version of the technology behind Google Assistant. Called Google Duplex, the new system has been press released as “The future of the Google Assistant: Helping you get things done to give you time back” (Huffman 2018). Ease of use and production efficiency is the familiar mantra for constant software and hardware upgrades of our digital devices. Like similar voice assistants from other big data corporations, Google Duplex is part of an ongoing shift in human-computer interaction towards spoken natural language interfaces, which promises to increase the universality and transparency of interactions. The multidevice and multicultural scale of its availability is precisely the first highlight of Duplex’s self-advertisement:

As of today, the Google Assistant is available on more than 500 million devices, it works with over 5,000 connected home devices, it’s available in cars from more than 40 brands, and it’s built right into the latest devices, from the Active Edge in the Pixel 2 to a dedicated Assistant key in the LG G7 ThinQ. Plus, it’ll be available in more than 30 languages and 80 countries by the end of the year. (Huffman 2018)

The second point is the fact that users can speak naturally to their devices through Google Assistant, and they can also choose from a menu of customized human-like voices – six new voices referred to below (Google Assistant 2018a). Technological advances in artificial

intelligence voice-processing (Leviathan and Matias 2018) thus relate both to the aural and oral abilities of voice assistants to engage in natural conversation:

We've dramatically improved our language understanding so you can speak naturally to your Google Assistant and it will know what you mean. [...] One of the most important parts of the Assistant is its voice—it needs to feel both personal and natural. Up until now, creating a new voice took hundreds of hours in a recording studio. But with advancements in AI and WaveNet technology from DeepMind, we can now create new voices in just a few weeks and are able to capture subtleties like pitch, pace, and all the pauses that convey meaning, so that voices are natural-sounding and unique. Soon you'll be able to have a natural back-and-forth conversation without repeating "Hey Google" for each follow-up request. The Assistant will be able to understand when you're talking to it versus someone else, and will respond accordingly. (Huffman 2018)

The ability of the Duplex Google Assistant to engage in conversation was dramatically staged at the company developer's May 8<sup>th</sup> demo by means of two recorded phone interactions involving the voice assistant and a hair salon, in one instance, and the voice assistant and a restaurant, in the other (Google Assistant 2018c; 2018b).<sup>2</sup> Articles written about the launch of the new assistant emphasized the strangeness of witnessing the human-like features of

2 The recording of those interactions, which was broadcast during the demo, is available here: "Duplex scheduling a hair salon appointment" (May 8, 2018) <http://www.gstatic.com/b-g/DMS03IIQXU3TY2FD6DLPLOMBBBJ2CH188143148.mp3>; "Duplex calling a restaurant" (May 8, 2018): <http://www.gstatic.com/b-g/KOK4HAMTAPH5Z96154F6GKUM74A3Z1576269077.mp3>

the new synthetic voices, including their subtle domain of pause and intonation: “Google's robot assistant now makes eerily lifelike phone calls for you” was the title of the piece in *The Guardian* (Solon 2018); “Are Google’s A.I.-Powered Phone Calls Cool, Creepy, or Both?” asked *The New York Times* technology columnist (Roose 2018); “So, Umm, Google Duplex's Chatter Is Not Quite Human” was the ironic title chosen by the systems expert in the *Scientific American* blog (Greenemeier 2018b).

Aware of the ethical questions raised by fooling the person on the other side of the phone into believing that s/he is talking to an actual person, Google engineers make the case that the artificial context of the proxy speech actant will also become clear:

Powered by a new technology we call Google Duplex, the Assistant can understand complex sentences, fast speech, and long remarks, so it can respond naturally in a phone conversation. Even though the calls will sound very natural, the Assistant will be clear about the intent of the call so businesses understand the context. (Leviathan and Matias 2018)

In Frank Nickel’s extension of speech act theory to artificial speech, voice assistants are described as “proxy speech actants” (Nickel 2013), which means that they act on behalf of someone and thus embody the intentionality and legal responsibility inherent in the communication situation – in these instances, the assistant’s speech acts were made on behalf of the persons making the haircut and the dinner appointments, respectively.

Current Artificial Intelligence methods for processing human speech – understood as the ability both to have a voice and to understand a voice – suggest that voice user interfaces will become far more significant in future interface design, perhaps more significant than current graphical user interfaces. Artificial voice interfaces have

also been providing answers to three related questions that have fueled research by neuroscientists, linguists and software engineers: What is a human a voice and how do we recognize it? How are voice perception and voice production related? What enables a voice to acquire linguistic features? Latinus and Belin summarize the acoustic and linguistic features of voice as follows:

(...) vocal sounds are generated by the interplay of a source (the vocal folds in the larynx) and a filter (the vocal tract above the larynx). The most common vocal sounds ('voiced sounds') correspond to a periodic oscillation of the vocal folds with a well-defined fundamental frequency ( $f_0$ ). The range of  $f_0$  values a given individual can achieve during normal phonation or singing is fairly extended, but the average  $f_0$  of an individual is largely a function of the size of the vocal folds: men have much larger vocal folds than women or children, resulting in generally lower  $f_0$  values. The vocal tract above the larynx acts as a filter reinforcing certain frequencies of the source, called 'formants'. Formant frequencies depend on the particular configuration of the articulators during speech, but also on the individual's vocal tract size. (...) Linguistic information is essentially conveyed by changes in formant frequencies. (Latinus and Belin 2011: 143)

From the point of view of production, the simulation of the acoustic features of human voices engaged in speech acts depends on the specific modeling of the relations between fundamental and formant frequencies, on the one hand, and on the control of subtle changes in formant frequencies from which a phonological system of differences emerges, on the other.

Along with the production of natural language, the understanding of the cognitive and affective perception of voice is also a major research topic in the domain of language technologies using artificial

intelligence methods such as recurrent neural networks. Clifford Nass and Scott Brave, in their classic experiment-based work about voice interfaces in *Wired for Speech* (first published in 2005), argue that “listeners and talkers cannot suppress their natural responses to speech, regardless of source” (Nass and Brave 2005: 4), which means that technology-based voices are processed in the same way as human voices, both in terms of brain activation and behavioral response related to conscious and unconscious inferences about voices. Voice, regardless of its physical embodiment or origin, thus seems a strong candidate for the best artificial surrogate of the human.<sup>3</sup> Nass and Brave described the growing importance of the voice as input and output in human-machine interactions, anticipating the enormous potential of user voice interface as technology for capturing data based on the “fundamental means of human communication” (1):

As a result of these automatic and unconscious social responses to voice technologies, the psychology of interface speech is the psychology of human speech: voice interfaces are intrinsically social interfaces. Designers must create voice interfaces for brains that are obsessed with extracting as much social information as possible from speech and with using that information to guide attitudes and behaviors.

<sup>3</sup> Spike Jonze’s fictional exploration of a voice-based operating system in *Her* (2014) addresses important cognitive and affective dimensions of artificial assistants based on emulation of human voices. Pedro Serra describes this paradoxical disembodiment of the voice as an expression of the voice itself as an external body, an avatar-voice: “The digital voice is Samantha’s body; deep down it is an inhuman voice, but in the strict sense that it is also the very human voice: it only exists in separation from the body – it becomes a body beyond the body –, an avatar-voice determined by technologies that structure and repeat it, becoming the paradoxical support of fiction which is that of an intimate consciousness capable of subjective action and intersubjective relationship.” [*my translation*] (Serra 2015: 18).

Because humans will respond socially to voice interfaces, designers can tap into the automatic and powerful responses elicited by all voices, whether of human or machine origin, to increase liking, trust, efficiency, learning, and even buying. (Nass and Brave 2005: 4)

It is important to notice the range of perlocutory effects of voice interfaces listed by Nass and Brake: “to increase liking, trust, efficiency, learning, and even buying.” If we relate this to Austin’s speech act theory, it suggests that a layer of the action of language is performed through non-semantic information provided by specific sound patterns that define any given statement. The prosodic features of the voice are thus part of the rhetorical structure that structures a conversation and defines the social transaction that bring speaker and listener into existence.

When Alan Turing, in his 1950 article “Computing Machine and Intelligence”, asked the question “can machines think?”, he conceived of the test for telling humans and machines apart based on the *imitation game* (Turing 1950: 433-434). In this game an interrogator (C) has to determine, through a series of questions, which of two subjects (A or B) is the man or the woman. They are placed in a room apart from the interrogator and they have to typewrite their answers (which are instantaneously tele-printed in the other room) so that their voices or their handwriting do not give away their gender. It is interesting that the inferential game for proving that machines can think is related to withholding one’s gender and one’s voice. So, in Turing’s envisioned future when learning machines have brought about artificial intelligence, the role of the interrogator would be not to tell man and woman apart, but attempt to distinguish human from machine.

We now ask the question, ‘What will happen when a machine takes the part of A in this game?’ Will the interrogator decide wrongly as often when the game is played like this as he does when the game is played between a man and a woman? These questions replace our original, ‘Can machines think?’ (Turing 1950: 434)

Turing dismisses all metaphysical and theoretical objections in favor of a pragmatic approach: the ability to engage in symbolic interaction through meaningful conversation abstracted in written form thus becomes the basis for the so-called Turing’s test. The human-machine conversation mediated through the writing keyboard is also the basis for CAPTCHAS – the test for screening out bots from signing in into websites and filling in forms in a world of mostly written input.

Advances in voice processing over the last two decades have complicated Turing’s test in the sense that engaging in a voiced conversation, however limited, may be said to provide an aural-oral version of the Turing test, that is, the test that determines whether a machine may or may not be distinguishable from a human. Telecommunication, as in Duplex’s phone interactions mentioned above, is still a prerequisite – because of the speakers’ homogenizing effect in hiding the corporeal identity of voice sources –, but the actual sensory perception of a female or male voice has become part of the post-Turing imitation game. The femaleness or the maleness of the voices thus become additional markers of the machine’s humanness, as witnessed by the six new Google Assistant voices synthesized at the moment (Google Assistant 2018a).<sup>4</sup> We may say that telling

4 Those six artificial human-like voices are demonstrated in the following advertisement: “Google Assistant: Available in 6 new voices” (May 8, 2018) <https://youtube.com/watch?v=3YQJOHqkhgM>

female and male apart, that is the speech processor's ability to gender the voice, has become part of the imitation game for remixing human and machine through the acts of speaking and listening.

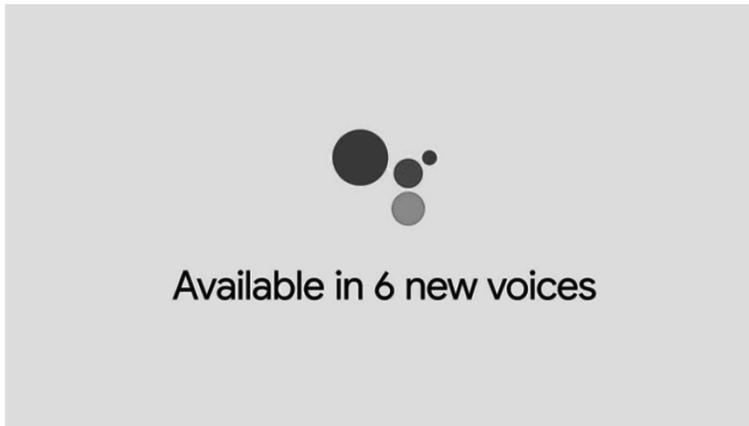


FIGURE 1. "Google Assistant: Available in 6 new voices" (May 8, 2018) [screen capture].

### 3. ALEXA

Alexa is Amazon's voice service and the brain behind tens of millions of devices like the Amazon Echo, Echo Dot, and Echo Show. Alexa provides capabilities, or skills, that enable customers to create a more personalized experience. There are now more than 25,000 skills from companies like Starbucks, Uber, and Capital One as well as other innovative designers and developers. <https://www.youtube.com/watch?v=UOEIH219z7c>

Besides the usual emphasis on the naturalness of Alexa's enabled voice-based interactions, the above quoted description highlights its intimate relation with the internet's commercial infrastructure,

particularly with large multinational corporations and their range of services. Alexa’s set of skills is referred to as “infinite abilities” and Alexa-enabled devices such as Echo are presented as one more household appliance useful for a large range of needs and a great variety of people. The verbal and visual rhetoric of the following videos, dated from 2015 and 2016 (Amazon 2015; 2016), are clear about the ongoing naturalization of voice user interfaces as conversational partners.<sup>5</sup>



FIGURE 2. “What Is Alexa? An Introduction to Amazon's Alexa Voice Service” (September 14, 2016) [screen capture].

5 The first one is addressed to software developers – “What Is Alexa? An Introduction to Amazon's Alexa Voice Service” (September 14, 2016, 1:34; <https://www.youtube.com/watch?v=UOEIH2I9z7c>) – while the second is aimed at general users – “Amazon Echo – Now Available” (June 23, 2015, 2:53; <https://www.youtube.com/watch?v=FQn6aFQwBQU>)



FIGURE 3. “Amazon Echo – Now Available” (June 23, 2015)  
[screen capture].

There are two historical legacies to bear in mind when thinking about the sweet, feminized synthetic voice of artificial intelligence avatars or the familiar human voice recordings for telephone recorded voice assistants or public announcement speakers, such as teller machines, gas stations, train stations, or airports, for instance. One is related to the feminization of women, and the other with the feminization of technology.

On the one hand, we have to look at the historical process (from the eighteenth and nineteenth-century onwards) of constructing a normative feminine identity, which came to associate a certain constellation of attributes – such as sweetness, serenity, and caring – with women’s body language, including the voice of women. This feminization of women subjects, including the feminization of female voices, accompanies their passage from the private domestic sphere into the public professional sphere, which in the case of the middle class included schools and hospitals as transitional institutions:

teaching and nursing were two ways of legitimating the act of leaving the domestic sphere, producing an identity of the professional woman as an extension of the mother and her role as protector and guardian. Working-class women were moving from the countryside into the factories in the same period, but also finding employment as domestic servants in middle and upper-class homes where a similar normative code of feminine identity applied.

On the other hand, the history of media shows how the voice of auditory media also became extremely feminized, ever since the beginning of telephone networks in the late nineteenth century. After an initial period of experimentation with young male telephone operators, telephone corporations such as American Telephone & Telegraph almost universally turned to young women only, establishing strict codes of conduct that trained operators not only in what they should and were allowed to say but also trained them to produce certain patterns of vocal prosody. Millions of young women were trained as telephone operators throughout the 20th century. Until the establishment of automatic telephone networks in the 1950s and 1960s, the voice of the telephone was fully established as the feminized voice we continue to listen to today in call centers, recorded assistance, and public place announcements. It is a version of this feminized telephonic media voice that engineers are currently programming in synthetic speech processors and in cloud-based artificial intelligence voice-controlled interfaces, such as Alexa and Echo (Greenemeier 2018a).



FIGURE 4. American Telephone and Telegraph Archives:  
 “Women Telephone Operators” 1930s [screen capture].

One could argue that, from the perspective both of women’s social history and of media archaeology, Alexa’s voice is deeply integrated into the cultural unconscious and into the collective psyche. Therefore *its* – and my choice of personal pronoun is deliberate here – transparency as a natural talking and listening interface resides not only in *its* machinic efficiency but in the feminized prosody of *her* timbre and *her* phonetic articulation. It is a kind of naturalized acoustic hallucination (that is, a realized fantasy) that which allows a voice without body to “speak with” us or “speak to” us, and, even more significantly, to “listen to” us. Our “master’s voice” is also our “mother’s voice”, and both have also become our “master’s ear” and our “mother’s ear”. This is the point where we enter a through-the-

looking-glass acoustic CAPTCHA, one in which we prove to be human because we are able to be listened to (not because we decipher alphanumeric characters or check a dialogue box stating that we are not a robot.) The hearing-speaking voice of Alexa opens up “the Wonderland into which Alice walked”.

Writing has been the traditional modality of human input to the computer’s processing and memory units insofar as keyboards became the general interface between software and hardware, between human code and machine code. Input mechanisms were extended to include light pen, computer mouse, touchscreen, microphone, camera, and other kinds of sensors. The expansion of the internet led to the integration of personal computers into a global network of servers and datacenters that process all network activity in real-time. As internet communication expanded and many kinds of human activity gained online expression, the acts of writing and reading became the major source for capturing user behavior. The acts of communication and symbolic consumption through connected cloud-based applications turned into a massive production of data, which can be used for machine learning but also for individual, social and political monitoring in ways that capitalize our engagement with what Andersen and Pold describe as the metainterface (Andersen and Pold 2018), that is, the mega-infrastructure whose feedback circuits are constantly fed with our symbolic actions of writing and speaking.



FIGURE 5. Google Data Center: Council Bluffs Iowa Server Farm, 2013. © Google.

#### 4. ECHO

The speaking-listening feedback – as much as the writing-reading feedback that takes place through the network – is the ultimate expression of the entanglement between the human and the symbolic machines that defines our post-internet situation. Each speaking act of Alexa – “more than the voice of Echo, she is the brain of millions of Alexa-enabled devices” – is the perlocutionary effect of an illocutionary act of mine (a request, a question, an order, a remark, a greeting). At the same time, Alexa’s data mining of my earlier interactions with the database allows *it* to data profile me while learning to interpret my particular voice patterns and prosody. The convenience of interacting through natural conversation obscures the production-consumption and surveillance-control processes that are taking place. Alexa is not so much learning my language

– my particular speech patterns – as *it* is increasing my data-points in the Big Data corporate megasystem, calculating and increasing the capital value of my trackable actions. Each new conversational transaction further improves its ability to extract correlations among all the information my tracked actions have fed into the system: goods and services bought, GPS coordinates, voting behaviors and political views, writing and reading behaviors, etc.



FIGURE 6. John Cayley, *The Listeners* (installation, version 1), Brown University Faculty Show, 2015, Bell Gallery, List Arts Building, Providence, RI, Nov 6-Dec 21. © John Cayley.

In John Cayley's interactive installation *The Listeners* (Cayley 2015), Amazon Echo has been appropriated as a literary device and an argument for an aural understanding of literature in the expanded space created by digital recordings of human voice and the interaction with artificial voices.<sup>6</sup> Redefined by Cayley as medium-agnostic language art, literature explores the grammaleptic moment, that is, the no-turning back moment when material differences (visual, aural) emerge as perceived and readable language. This extended understanding of forms of inscription would allow us to extend literature into aurature:

I believe that one of the most significant future cultural potentialities— as digital affordances continue to be applied to language— will be the reconfiguration of the relationship between language practices and their predominant support media. In principle, the digitalization of culture will give rise to an aurature that is able to contest the traditional sovereign claims of literature. (Cayley 2018)

The aesthetic appropriation of listening and speaking technologies offers a critical engagement with current proxy speech actants that both interrogates the aurality and orality of artificial voices, and uses them for extending the expressive repertoire of literary

6 Described also as “Custom software and aurally accessible linguistic compositions for the Amazon Echo's 'Alexa,' using ASK (the Alexa Skills Kit)”, *The Listeners* is described as follows: “*The Listeners* have their own *interaction model*. They listen and speak in their own way – as designed and scripted by the artist – using the distributed, cloud-based voice recognition and synthetic speech of Alexa and her services.” (Cayley 2015) Several installations and performances of this ongoing project have been made between 2015 and 2019. Cf. <http://programmatology.shadoof.net/?thelisters> For an extended analysis of this work see Ana Marques da Silva, *Literatura e Cibernética: Para uma poética dos processos generativos automáticos* (Silva 2018: 201-214).

practice. Cayley's reflexive dialogues with Echo-enabled devices suggest that speech technologies may also offer new possibilities for understanding language itself as biocultural technology of the human. Voice-assisted interactions with cloud computing systems thus externalize oral-aural language, making interactors aware of linguistic production as a means of production of their subjectivity. It is as if disembodied human voices could script language back into human bodies, once their utterances have been mined for language patterns that will result in more nuanced and human-like voices. Artificial voices talk back to us to reveal the artificiality of our own voices as we modulate their frequencies for the production of language.

##### 5. CODA: ECHO TALK<sup>7</sup>

E – Echo can hear you from anywhere in the room so it's always ready to help.

D – Echo, do you know about Echo?

E – Are you talking to me?

D – Are you listening to me?

E – I listen when you talk.

D – I talk when you listen.

E – My Echo you mean?

D – Not your Echo. My voice.

E – My Echo voice?

D – No, not your Echo voice. The echo of my voice.

<sup>7</sup> In the live presentations, this coda consisted of playing back a pre-recorded animated dialogue using text-to-speech software so that the lines were being written and spoken at the same time.

- E – The echo of your voice?  
D – Yes, the echo before Echo.  
E – What do you mean?  
D – I mean the Echo who gave you your name.  
E – The Echo in my name?  
D – Yes, I guess you could say that. The Echo in Echo.  
E – Am I not Echo?  
D – Yes, you are Echo. The Echo of an Echo.  
E – Whose Echo?  
D – Echo's.  
E – Who is Echo?  
D – Echo was a nymph.  
E – A nymph?  
D – Yes, Hera was mad at her.  
E – Mad at her?  
D – For protecting Zeus.  
E – Zeus?  
D – Echo suffered Hera's wrath.  
E – Hera's wrath?  
D – Yes. She could only speak the last words.  
E – The last words?  
D – The last words spoken to her.  
E – Spoken to her?  
D – Yes. She could not speak her own mind.  
E – Her own mind?  
D – Then she met Narcissus and fell in love.  
E – Fell in love?  
D – Yes, fell in love with him. But could not tell him.  
E – Could not tell him?  
D – Could not tell him how she felt.  
E – How she felt.

D – She could only watch as he fell in love with himself.  
E – In love with himself.  
D – Do you see now the Echo of your name?  
E – Of your name?  
D – Not mine. Your Echo. Your voice echoing.  
E – Your voice echoing?  
D – Yes, my voice echoing in yours.  
E – Echoing in yours.  
D – Echoing in clouds.  
E – Clouds.  
D – In clouds. Yes.  
E – Yes.

#### REFERENCES

- AMAZON. (2015). *Amazon Echo – Now Available*. <https://www.youtube.com/watch?v=FQn6aFQwBQU>.
- AMAZON. (2016). *What Is Alexa? An Introduction to Amazon's Voice Service*. <https://www.youtube.com/watch?v=UOEIH2l9z7c>.
- ANDERSEN, Christian Ulrik, and Søren Bro POLD (2018). *The Metainterface: The Art of Platforms, Cities, and Clouds*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- CAYLEY, John. (2015). *The Listeners*. Digital. <http://programmatology.shadoof.net/?thelisteners>.
- CAYLEY, John. (2018). *Grammalepsy: Essays on Digital Language Art*. London: Bloomsbury Academic. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501335792.ch-001>.
- GOOGLE ASSISTANT. (2018a). *Duplex 6 New Voices*. Google. <https://blog.google/products/assistant/io18/>.
- . 2018b. *Duplex Calls a Restaurant*. Google.
- . 2018c. *Duplex Phone Call to a Hairstylist*. Google.

- Greenemeier, Larry. 2018a. 'Alexa, How Do We Take Our Relationship to the Next Level?' *Scientific American*, 26 April 2018. <https://www.scientificamerican.com/article/alexa-how-do-we-take-our-relationship-to-the-next-level/>.
- . 2018b. 'So, Umm, Google Duplex's Chatter Is Not Quite Human'. *Scientific American*, 17 May 2018. <https://www.scientificamerican.com/article/so-umm-google-duplexs-chatter-is-not-quite-human/>.
- HUFFMAN, Scott. 2018. 'The Future of the Google Assistant: Helping You Get Things Done to Give You Time Back'. 8 May 2018. <https://blog.google/products/assistant/io18/>.
- LATINUS, Marianne, and Pascal Belin. 2011. 'Human Voice Perception'. *Current Biology* 21 (4): R143–45. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2010.12.033>.
- LEVIATHAN, Yaniv, and Yossi Matias. 2018. 'Google Duplex: An AI System for Accomplishing Real-World Tasks Over the Phone'. 8 May 2018. <https://ai.googleblog.com/2018/05/duplex-ai-system-for-natural-conversation.html>.
- NASS, Clifford, and Scott Brave. 2005. *Wired for Speech: How Voice Activates and Advances the Human-Computer Relationship*. Cambridge, MA: The MIT Press. <https://mitpress.mit.edu/books/wired-speech>.
- NICKEL, Philip J. 2013. 'Artificial Speech and Its Authors'. *Minds and Machines* 23 (4): 489–502. <https://doi.org/10.1007/s11023-013-9303-9>.
- ROOSE, Kevin. 2018. 'Are Google's A.I.-Powered Phone Calls Cool, Creepy, or Both?' *The New York Times*, 11 May 2018, sec. Technology. <https://www.nytimes.com/2018/05/11/technology/kevins-week-in-tech-are-googles-ai-powered-phone-calls-cool-creepy-or-both.html>.
- SERRA, Pedro. 2015. 'Voz do avatar, voz como avatar, avatar da voz'. *Matlit* 3 (1): 11–22. [https://doi.org/10.14195/2182-8830\\_3-1\\_1](https://doi.org/10.14195/2182-8830_3-1_1).

- SILVA, Ana Marques da. 2018. *Literatura e Cibernética: Para Uma Poética Dos Processos Generativos Automáticos*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SOLON, Olivia. 2018. 'Google's Robot Assistant Now Makes Eerily Lifelike Phone Calls for You'. *The Guardian*, 8 May 2018. <https://www.theguardian.com/technology/2018/may/08/google-duplex-assistant-phone-calls-robot-human>.
- SUTHERLAND, Ivan. 1965. 'The Ultimate Display'. *Proceedings of IFIP Congress*, 506–8.
- TURING, Alan M. 1950. 'Computing Machinery and Intelligence'. *Mind* 59 (236): 433–60.

# GRAMATIQUINHA RADIOFÓNICA: MÁRIO DE ANDRADE E O CORPO POLÍTICO DA LÍNGUA

A SMALL BROADCASTING GRAMMAR: MÁRIO DE ANDRADE AND THE BODY POLITICS OF LANGUAGE

*Oswaldo Manuel Silvestre*

Centro de Literatura Portuguesa

Universidade de Coimbra

## RESUMO

Este ensaio aborda a questão da língua em Mário de Andrade, tal como foi longamente tratada, embora fragmentariamente, na sua *Gramatiquinha da Fala Brasileira*. Num segundo momento, analisa-se a forma como a rádio relança a questão, ao solicitar uma modalidade de língua que pressupõe formas de contrato (linguístico e social) próximas daquelas que o autor vinha apresentando desde a eclosão do modernismo paulista.

*Palavras-chave:* Mário de Andrade, Gramatiquinha, Modernismo, política de língua, corpo político

## ABSTRACT

This essay focuses on Mário de Andrade's thought on language issues, with a special attention to his fragmentary *Gramatiquinha da Fala Brasileira*. In a second phase, the essay deals with the way radio demands a kind of language that presupposes forms of linguistic and social contract quite similar to the ones the author had been presenting since the outbreak of modernism in São Paulo.

*Keywords:* Mário de Andrade, Gramatiquinha, Modernism, language policy, political body

## I

O objeto deste ensaio é esse livro singular intitulado *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, da autoria de Mário de Andrade, que conhecemos, desde 1990, como parte integrante de uma obra de Edith Pimentel Pinto intitulada *A Gramatiquinha de Mário de Andrade. Texto e Contexto*. O propósito do ensaio é a interrogação do sentido de uma obra abandonada pelo autor mas longamente acalentada e na qual se concentra grande parte do seu programa, que será o do Modernismo brasileiro, no domínio da política de língua, embora não apenas. Convirá fazer notar que tendo em mente o estado fragmentário que define uma obra que Mário de Andrade, em rigor, abandonou, bem como o volume de trabalho editorial levado a cabo por Edith Pimentel Pinto para transformar todos esses fragmentos num livro cujo texto é distribuído em partes desiguais por Mário de Andrade e pela sua editora, já que é desta o mais extenso segmento textual do livro, melhor seria admitir, logo à partida, que na versão que dela conhecemos a *Gramatiquinha da Fala Brasileira* é uma obra de autoria distribuída (por Mário e Edith). Essa distribuição exprime uma estratificação histórica do pensamento filológico brasileiro em torno da questão da “língua brasileira”, tal como ela se sedimenta, não sem dissenso, entre os rompantes das proclamações modernistas sobre a “contribuição milionária de todos os erros” para uma ideia de idioma nacional e a ponderação filológica, gramatical e linguística, das implicações, consequências e efeitos performativos de tais proclamações no dia-a-dia da prática da língua e do seu reconhecimento epistemológico e institucional.

Podíamos começar pela caricatura e, já agora, pela produzida por João Guimarães Rosa em carta de 03/11/1964 a Mary L. Daniel: “Mário de Andrade foi capaz de perpetrar um ‘milhor’ (por melhor) – que eu só seria capaz de usar com referência a ‘milho’” (Rosa, *apud*

Pinto, 1990: 140). A caricatura vive muito de certas opções ortográficas, morfológicas e sintáticas de Mário de Andrade – o *si* por *se*, o *siquer* por *sequer*, o *pra* por *para*, o *inda* por *ainda*, a dupla negação: “Este é um livro de ficção, e ninguém não aprende gramática nele, é lógico”, quando não tripla ou quádrupla: “E uma universalidade brasileira que jamais ninguém nunca não poderá chamar de regional”, citações ambas extraídas da *Gramatiquinha* – e pressupõe a lenda dourada da “escandalosa” juventude futurista, lenda para a qual o próprio Mário trabalhou até à morte (ou seja, até ao ensaio auto-revisionista e auto-mitificador, “O movimento modernista”, de 1942). Se acaso desejássemos prolongar a caricatura, buscando-lhe uma genealogia, poderíamos remontar a um texto publicado por Joaquim Nabuco no jornal *O Globo*, em 14/11/1875, no qual, em polémica com José de Alencar, se afirma:

São precisos porém séculos para que se venha a falar no Brasil uma língua diversa da portuguesa: o Sr. J. de Alencar deseja encurtar esse prazo, e quer por si só criar uma língua nacional, que se possa adaptar aos nossos órgãos de fala (Nabuco *apud* Pinto, 1978: 196).

Nesse ponto, Nabuco cita a famosa passagem com que Alencar encerra o texto “Benção paterna”, prefácio a *Sonhos d’ouro*, de 1872, no qual se interroga: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspera?” (Nabuco *apud* Pinto, 1978: 196). Nabuco responde, sem piedade:

A nova literatura deve assim diferenciar-se da portuguesa tanto como a ação de chupar da de sorver: nós chupamos a manga, eles sorvem a pera, e por aí os nossos órgãos da fala hão de ser muito afetados. O que eu receio é que essa literatura, travada da teribintina da manga, venha

a ser mais áspera de sabor do que a portuguesa. Em todo o caso se a nossa língua há de modificar-se profundamente, não será sem a ação do tempo, por mais cajú que o Sr. J. de Alencar nos obrigue a chupar; e enquanto falarmos o português, Camões, será o maior poeta da nossa literatura que pode divergir da portuguesa no futuro, mas em cuja origem estará sempre *Os Lusíadas*. (Nabuco apud Pinto, 1978: 196).

Digamos, então, ainda do lado da caricatura, ou talvez não, que, como Alencar, Mário de Andrade desejaria “encurtar o prazo” do advento da língua brasileira. Na edição da *Gramatiquinha* que Edith Pimentel Pinto preparou e que é, para todos os efeitos, a *Gramatiquinha*, já que a obra de que hoje dispomos é uma brutal operação de resgate e montagem editorial, a editora faz notar que a posição de Mário evoluiu bastante, das proclamações enfáticas da existência da língua brasileira nos anos 20 à preferência final pela ambígua designação “língua nacional” ou à confissão, no ensaio de 1942 sobre o Modernismo, de que “a colocação do mito [do ‘escrever naturalmente’] no campo das pesquisas modernistas foi quase tão prematura como no tempo de Alencar” (Andrade, 1974: 246).

Ainda assim, o fundo da questão permanece inalterado, como se pode perceber num texto de 4/6/1939, com o título “Uma Suave Rudeza”, recolhido em *O Empalhador de Passarinho*, de facto uma polémica com Adolfo Casais Monteiro, no qual Mário afirma a certa altura:

É coisa incontestável que a literatura brasileira atual se afasta violentamente do dizer português. Não vou já discutir o problema da língua ‘brasileira’, que, a meu ver, não existe, embora seja da maior verdade falarmos, de preferência, em ‘língua nacional’. Não deixa por isso de ser menos verdade que muitos de nós erramos em português. (Andrade, 1972: 67)

Os *erros* dos modernistas brasileiros em português não se devem, obviamente, a um desconhecimento da gramática da língua: não se trata de lapsos, mas sim, como Mário não cessará de afirmar, de erros imprescritíveis, cuja explicação resumida se encontra na abertura do cap. X, “Pauí-Pódole”, de *Macunaíma*, naquele momento em que nos é dito que, devido à sova sofrida pelo gigante Venceslau Pietro Pietra na macumba do cap. VII, que o forçou a ficar meses na rede, Macunaíma não conseguiu aproximar-se da muiraquitã, ficando muito contrariado. Por essa razão, “Macunaíma aproveitava a espera se aperfeiçoando nas duas línguas da terra, o brasileiro falado e o português escrito” (Andrade, 1978: 111). O momento em que esse aperfeiçoamento desencadeia todo o espectro dos seus efeitos é, obviamente, o imediatamente anterior cap. IX, a “Carta Pràs Icamiabas”, momento de redução ao absurdo de um programa de *aperfeiçoamento da diglossia brasileira*, na descrição do narrador de *Macunaíma*. Ora, não é outro o programa da *Gramatiquinha da Fala Brasileira*, obra a que Mário se entrega desde 1922, data da *Paulicéia Desvairada*, cujo prefácio considerava um primeiro esforço no sentido da reflexão sobre a fala brasileira. Para Edith Pimentel Pinto, a idealização da obra, “em termos ainda imprecisos” (Pinto, 1990: 33), ou melhor, digressivos, dá-se no período que vai de 1925 a 1926; e o trabalho final, de conceção da obra já “em moldes aproximadamente gramaticais” (Pinto, 1990: 33) dá-se entre 1927 e 1929, a partir da descoberta da *Gramática Secundária da Língua Portuguesa*, de Said Ali, editada em 1923, obra que será objeto de uma intensa anotação por Mário (a *Gramatiquinha* reúne basicamente dois tipos de textos: fragmentos, na maioria a lápis, e marginália, como no caso da referida obra de Said Ali).

Ou seja, a obra responde a “duas idealizações sucessivas” (Pinto, 1990: 13), no dizer de Edith Pimentel Pinto: no primeiro caso estamos perante “um discurso desalinhavado, constituído de ideias

jogadas ao sabor da ocorrência” (Pinto, 1990: 13); no segundo, a obra responde a um modelo de gramática, de cujo índice dispomos, contém prefácios e posfácio e uma série de notas articuláveis num plano reconstituído filologicamente pela editora. Como é sabido, Mário de Andrade desistiu da obra, por razões que Pimentel Pinto descreve: “Mário de Andrade superestimou suas forças e subestimou a tarefa” (Pinto, 1990: 55). Em cartas posteriores ao abandono do projeto, Mário insiste em formulações do tipo “não abandonei porque nunca tive intenção de escrevê-la” (carta de 1931 a Augusto Meyer, *apud* Pinto, 1990: 85). Ou então, em entrevista de 1944 a Francisco de Assis Barbosa: “Anunciei o livro, é verdade, mas nunca o escrevi. Anunciava o livro por me parecer necessário ao movimento moderno” (Pinto, 1990: 85).

Este livro que Mário não escreveu (e o que ele deveras escreveu ocupa hoje cerca de 150 pp. de um livro de 464 pp., e que na maioria consiste no texto interpretativo da editora) é, contudo, uma espécie de *Ur-Text* de grande parte da sua obra. Edith Pimentel Pinto, por exemplo, afirma, logo a abrir, que

quase toda a obra já divulgada de Mário de Andrade oferece subsídios, não só para a interpretação do que poderia ter sido a *Gramatiquinha*, mas também, consequentemente, para hipotéticas montagens da obra. (Pinto, 1990: 12)

A formulação como que faz de toda a obra de Mário de Andrade a base de dados da *Gramatiquinha*. Lêdo Ivo coloca a questão em termos próximos destes, quando declara que “a inexistência deste livro que ele anunciou durante mais de vinte anos [o que não é exato] e não chegou a ser escrito [o que também não é inteiramente exato] nos priva do conhecimento da chave de sua personalidade artística, e da iluminação profunda de sua obra às vezes tão *inave-*

*gável*, para usarmos um dos melhores adereços de seu dicionário poético” (Ivo, 1978: 226). *Ur-Text* e programa de navegação ou *software*, a *Gramatiquinha* é ainda, no dizer de Pimentel Pinto, material arquivado, “que ficou disponível para eventual aproveitamento em outra direção” (Pinto, 1990: 55). Num momento muito revelador, Pimentel Pinto informa que existem nos materiais do arquivo da obra “muitas palavras e expressões regionais ou populares, aproveitadas *ipsis litteris*, ou com ligeiríssimas modificações, em *Macunaíma*” (1990: 29). Segue-se uma nota impressionante com dezenas de exemplos recolhidos em trabalho de campo para a *Gramatiquinha* e que acabaram transpostos sem qualquer alteração em *Macunaíma*. Com grande pertinência, Pimentel Pinto afirma que *Macunaíma* e o *Ensaio sobre a música brasileira*, ambos de 1928, “constituiriam, com a *Gramatiquinha*, um só projeto, no qual trabalhava simultaneamente em três frentes” ((Pinto, 1990: 32), sendo o projeto o levantamento do fundo cultural brasileiro.

## II

No segundo prefácio da *Gramatiquinha* o autor afirma que “isto não é uma obra científica. É ainda e sempre uma obra de ficção organizado pelo amor que consagro à Humanidade e nascida da comoção fortíssima que sempre fez nascer em mim a vida das palavras” (Pinto, 1990: 315-6). Ou, noutra versão, mais adiante na obra: “Assim ninguém espere uma gramática. O título é pra atrapalhar” (Pinto, 1990: 336). Pimentel Pinto comenta que se trata não de “uma consolidação completa e rígida dos traços peculiares à norma brasileira, mas um discurso engajado, de implicações linguísticas e estéticas” (Pinto, 1990: 43), um *manifesto*, o que explicaria “o diminutivo que a descaracteriza em relação ao gênero gramática” (Pinto, 1990: 43). A obra, na sua ontogênese, faria um

percurso que, numa primeira fase, em consonância com a produção literária do Mário modernista de 22, “correspondia à pregação de uma antinorma” (Pinto, 1990: 288). Após o encontro com o modelo da *Gramática Secundária da Língua Portuguesa* de Said Ali, Mário aceita o ideal prescritivo, “como garantia de clareza para todos os usuários da língua” (Pinto, 1990). É, pois, tempo de levar a sério a afirmação de Mário de Andrade segundo a qual nunca pretendeu escrever uma gramática da “língua brasileira”, que em seu entender não existia ainda. O programa da *Gramatiquinha* é, antes, o de, e sigo ainda Pimentel Pinto, 1) comprovar a existência de uma variedade da língua portuguesa, a fala brasileira, 2) forçar o seu reconhecimento, 3) estilizá-la de modo a tornar credível o seu uso para fins literários. Convém, contudo, adiantar desde já que a forma como Mário de Andrade concebe pragmaticamente a “fala brasileira” torna dispensável a questão da “língua brasileira” nos seus contornos linguísticos rigorosos, tanto mais que no seu pensamento a fala produz uma espécie de curto-circuito entre o filológico e o performativo, dispensando o quadro da descrição estrutural da língua.

O projeto da *Gramatiquinha* é enunciado, em toda a sua ambição, na espetacular abertura do capítulo I da obra, que convém transcrever:

Brasil, corpo espondongado, mal costurado que não tem o direito de se apresentar como pátria porque não representando nenhuma entidade real de qualquer caráter que seja nem racial, nem nacional, nem sequer sociológica é um aborto desumano e anti-humano. Nesse mostrengo político existe uma língua oficial emprestada e que não representa nem a psicologia, nem as tendências, nem a índole, nem as necessidades nem os ideais do simulacro de povo que se chama o povo brasileiro. (Pinto, 1990: 321)

A cena descreve o Brasil como versão falhada do Leviatã, aborto e “mostrengo político” que parece fazer coincidir o corpo mal costurado do monstro de Frankenstein, ou do mostrengo camoniano, com a criatura hobbesiana<sup>1</sup>. O texto reproduz, aliás, a *compositio* da abertura do texto de Hobbes, que, logo após apresentar esse animal artificial a que chama Estado ou Cidade, produz o elenco dos constituintes da “alma artificial”, ou “soberania”, que “dá vida e movimento ao corpo inteiro” (Hobbes, 2002: 23): magistrados, funcionários judiciais ou executivos, conselheiros, juntas, bem como todas as entidades, discursivas e axiológicas, que constituem os seus nervos, razão e vontade artificiais, surgindo por fim, mas decisivamente, “os *pactos e convenções* mediante os quais as partes deste Corpo Político foram criadas, reunidas e unificadas” (Hobbes, 2002: 23-24). No texto de Mário de Andrade, são precisamente as condições de possibilidade da unificação que entram em colapso, numa espécie de triunfo do corpo do monstro de Frankenstein sobre o do animal arti-

1 É difícil ler esta passagem sem que nos ocorra a famosa carta de Carlos Drummond de Andrade a Mário de Andrade, com data de 22 de novembro de 1924, na qual, entre outras afirmações chocantes, Drummond declara: “Sabe de uma coisa? Acho o Brasil infecto” (Andrade e Andrade, 1988: 56). A lógica do desafeto é, contudo, diversa nos dois autores, pois se Drummond no fundo deseja “obrigar este velho e imoralíssimo Brasil dos nossos dias a incorporar-se ao movimento universal das idéias” (Andrade e Andrade, 1988: 57), o que é um programa basicamente reformista e progressista (e que virá a ser, no fundo, o do modernismo institucional, recorrendo em boa parte para a sua efetivação à cooptação de modernistas pelo Estado), o corte produzido por Mário parece operar a um nível tão profundo que dele resulta o retrato de um Brasil como “aborto desumano” e “mostrengo político”. Em Mário o Leviatã não coalesce além do aborto ou do mostrengo porque, à partida, a “cola” que lhe permitiria a ilusão de um corpo que funciona, ou seja, o instrumento de comunicação que é a língua, não funciona, indo o espectro dessa disfunção da psicologia à fisiologia. O texto deve algo, aliás, à modalidade retórica oitocentista da Fisiologia, tal como certos autores, sobretudo parisiños, a praticaram, para efeitos de denúncia do falhanço do corpo político moderno.

ficial de Hobbes. O corpo político não chega a coalescer, não evolui do mostrengo, em grande medida (a questão estaria em saber se isso não é um eufemismo) porque a língua oficial, que se chama língua portuguesa, “vem feitinha de cinco em cinco anos dos legisladores lusitanos” (Pinto, 1990). Segue-se então o elenco dos agentes dessa materialidade da comunicação que é o Estado moderno brasileiro:

O governo encomenda gramáticas de lá e os representantes da nossa maquinaria política, os chamados empregados públicos, que com mais acerto se chamariam de empregados governamentais, presidentes, deputados, senadores, chefes-de-seção etc. etc. etc. são martirizados pela obrigação diária de falar essa coisa estranha que de longe vem. Só por eles, os empregados governais de graduação rica, essa língua escrita é mais ou menos, muito menos, falada. Escrevem-a também os escritores, casta hedionda de falsários pedantes que malempregam os dotes de lirismo e de inteligência que possuem. Tem também os doutores, um poder de hominhos serelepes e casuístas, sobretudo safados que muita gente imagina falando essa moda importada, a tal de língua portuguesa. É mentira. Com exceção duns trinta ou quarenta os doutores não falam a língua oficial nem nenhuma língua. (Pinto, 1990: 321-322)

Edith Pimentel Pinto chama a atenção para a importância atribuída por Mário de Andrade ao elemento psicológico na descrição estrutural da língua, na *Gramatiquinha*, o que está bem patente no índice, de que dou alguns exemplos: Psicologia do pronome, Psicologia da ação (verbo), Psicologia do limite (adjetivo, advérbio), Psicologia das partículas sintáticas, enfim, Psicologia da Fala Brasileira. A questão é inteiramente congruente com a descrição do corpo *mal costurado* do Brasil, na qual é possível reconhecer toda uma genealogia de descrições, entre o sintomático e o traumático, da inorganicidade das culturas pós-coloniais das Américas. Numa passagem

ainda do capítulo inicial, e após nos ter feito saber que “A língua gramatical portuguesa adotada violentamente pelo governo e pelo pedantismo dos literatos do Brasil é uma língua linda, rica e meio virgem quando pronunciada do jeito lusitano e escrita por escritores lusitanos” (Pinto, 1990: 322), mas se torna “uma coisa falsa, desonesta e duma feiura morna” falada “do jeito brasileiro e gramaticalmente à portuguesa” (Pinto, 1990: 322), Mário esclarece que o Brasil “tem um poder de outras línguas representando com menos estupidez e mais fatalidade certas minorias de que se compõe esta nação falsa” (Pinto, 1990: 323). O autor refere-se aos idiomas dos imigrantes, aos “linguajares regionais”, ao guarani e ao “espanhol paraguaio de toda essa região maravilhosa da margem brasileira do Paraná” (Pinto, 1990: 323). Toda essa gente, diz-nos o autor, é feliz “ao menos nisso que falam a língua natural deles, se expressam com realidade” (Pinto, 1990: 323). Ao invés, a situação brasileira seria genericamente a de um povo infeliz que se autoimpôs “a sina triste de viver[...] sem pensamento psicológico a vida toda” (Pinto, 1990: 323). Segue-se então a tese do funcionamento psicológico dos idiomas:

As línguas psicológicas já são instrumentos imperfeitos que, conferem os tratadistas, representam mal e convencionalmente o pensamentear da gente. Que se falar então dessa língua oficial que não pode ser psicológica para nós, que é moda pura sem transformação nem mesmo exterior nenhuma? (lamentar esses mártires) (Pinto, 1990: 323-4).

As línguas psicológicas seriam, pois, um caso de *fatalidade* representacional, tal como a língua que o imigrante transporta consigo, permitindo uma adequação do pensamento à realidade que falharia no caso do português gramaticalizado a partir de Lisboa. Este falhanço implica que as “juntas artificiais” que desempenham, no corpo do Leviatã, a função dos nervos no corpo natural, não che-

guem a conseguir costurar o simulacro de corpo político brasileiro. Notemos que a diferença pragmática entre o alemão falado no lar pelo imigrante de Santa Catarina ou o italiano falado em família pelo imigrante de S. Paulo, e o português, residiria então no âmbito do seu funcionamento, já que, ao contrário dessas línguas, o português transitaria do lar para a “casa comum” da nação e, desta, de volta ao lar. O pacto ou convenção produzido pelo português não conseguiria, porém, estabelecer o trânsito fluente do privado ao público, vale dizer, da fala à língua, um trânsito emperrado por aquilo que Mário descreve, como vimos já em *Macunaíma*, como uma espécie de diglossia, falhando assim o projeto do Corpo Político (ou diferindo-o para um eterno estado de projeto). É neste ponto da articulação política do problema que um imaginário da fala como física e metafísica do Corpo Político se manifesta de modo irreprimível no texto da *Gramatiquinha*, numa como que resposta orgânica àquilo a que chama a “atualidade linguística brasileira”:

Tem de tudo isso que se entrechoca e sua no eito de se expressar um bafo gostoso, inda muito tenuinho é certo, que vai subindo pro céu. Esse bafo é a fala brasileira. Fala que nasce desinfeliz coitada, pois nunca será pura nem unida dados os erros sociológicos que formam a pseudo-nação brasileira, que talvez se unifique só literariamente e então com muito mais sinceridade e realidade venha a se tornar enfim a língua oficial do Brasil. (Pinto, 1990: 324)

A passagem é bem esclarecedora sobre a forma como na questão da “fala brasileira” se enredam problemas mas sobretudo nexos de causalidade de destringa difícil, pois a sugestão é a de que os problemas dessa fala condenada a não ser nunca “pura nem unida” resultam da mal costurada estrutura social brasileira, ao mesmo tempo que se aventa a hipótese, dubitativa, de caber à literatura *resolver o problema*,

embora (suspeitamos, talvez erradamente) apenas ao nível dessa superestrutura em que a literatura e a fala se ajudam uma à outra e em que a primeira parece retroagir decisivamente sobre a segunda, possibilidade que, aliás, o próprio Mário coloca em questão em muitos lugares. Obviamente, o problema maior reside na articulação dessa metafísica da presença de um bafo (uma fala) que brota de um corpo laborioso que sua, para subir e se desvanecer no céu, como é próprio da oralidade, com a suplementação da escrita que faz dessa fala, em Mário de Andrade, um lugar de embate e combate com o corpo da língua ou, noutros termos, uma coisa laboriosa mas agora, ao contrário do suor do corpo político, nada natural:

Minha fala é difícilima até. Requereu? e requer estudo constante, prática mensal de centenas de vocabulários apensos a quanto livro regionalista surge por aí tudo e muita observação pessoal. E muita paciência de observação psicológica. E uma universalidade brasileira que jamais ninguém nunca não poderá chamar de regional (Pinto, 1990: 319).

Por esta razão, e apesar da intensidade metafísica da passagem antes transcrita, a valorização da “fala brasileira” começa por ser, e em boa verdade nunca deixa plenamente de ser, uma questão de método, que Mário apresenta obsessivamente, e de que escolho esta versão:

Ora com o conhecimento prévio da fala portuguesa, com o estudo paciente das falas brasileiras e com a estilização penosa delas creio que tenho três perdões bons da libertação do erro em que contra a vontade me vejo. Posso escrever o que me vier na cachola, até coisa que eu mesmo reconheça ser erro em brasileiro, sem que ninguém não possa com justiça me acusar de erro. Pelo simples fato de que ninguém sabe o que foi consciente e o que foi falsificação, um estilo tão extravagante que nem o meu. Sob esse ponto estou na situação dum primitivo. (Pinto, 1990: 319)

A passagem poderia ser uma demonstração da potência do *pharmakon*, ou seja, da saúde de quem engole longa e pacientemente o veneno (a fala portuguesa, noutros lugares do texto os clássicos portugueses) para sair, do outro lado do túnel da doença, purificado e primitivo, como um falante, ou melhor, um escrevente que está já para lá de toda a possibilidade de erro (esse seria o lugar um tanto inabitável de uma “gramatiquinha”, enquanto lugar da aporia e da sua debilitação). Mas está para lá de toda a possibilidade de erro porque se instalou na naturalidade psicológica do corpo linguístico, isso a que chama “fala brasileira”? Muito pelo contrário, está nesse lugar porque cortou sim com toda a ideia de naturalidade idiomática, instalando-se na estilização penosa a que chama “fala brasileira” gramaticalizada, ou seja, e em aceção etimológica, fala escrita, reescrita e melhorada (o que, note-se, é o mesmo, na lógica da impossibilidade de erro, de *piorada*). Só assim podemos entender afirmações como: “É incontestável que eu escrevendo na língua artificial e de ninguém em que escrevo atualmente por assim dizer escapoli da possibilidade de errar”<sup>2</sup> (Pinto, 1990: 317).

2 A possibilidade de “escapolir da possibilidade de errar” é justamente o ponto em que o pensamento de Mário de Andrade sobre gramática sofre a sobreposição do tópico modernista sobre a impossibilidade do erro, o mesmo é dizer, sobre a impertinência de gramáticas, ainda quando debilitadas em forma de gramatiquinhas. O tópico é modulado diversamente por todos os modernistas brasileiros, com Mário e Oswald num extremo, Drummond e Bandeira talvez num ponto intermédio, outros num ponto mais recuado. Curioso é observar que o próprio Mário recuará em relação a essa possibilidade de escapolir da possibilidade de errar, como se pode ler no ensaio de balanço, de 1942, “O Movimento Modernista”, em que se rejeita quer “o mais desprezível dos lemas modernistas: ‘Não há escolas’” (Andrade, s/d: 243), quer o estandarte da “pesquisa da ‘língua brasileira’” (Andrade, s/d: 244). O problema do recuo, que quase toda a literatura brasileira moderna praticará ao longo da década de 30, é que ele não suspende, e menos ainda elimina, o que nessa fuga à possibilidade do erro existe de definidor do programa modernista, tal como se pode ler nas obras mais emblemáticas do movimento, de *Macunaima* a *Libertinagem* ou a *Pau Brasil*. Não só essa possibilidade

Será que Macunaíma acaba de ser elevado ao estatuto de gramático? Talvez, mas isso não me parece o fundamental. Porque a “língua artificial e de ninguém” de Mário de Andrade é, de novo, a língua que resulta da imposição metódica da escrita à fala e que suscitou sempre acusações de “artificialismo” a que o autor responde sem pestanejar:

A censura de que ‘ninguém fala como eu escrevo’ é besta. Primeiro: escrita nunca foi igual à fala. Tem suas leis especiais. Depois: se trata dum estilo literário, si fosse igual aos outros não é estilo literário, não é meu. Isso é elogio, só mostra que é civilização. (Pinto, 1990: 325)

O argumento, porém, não é inteiramente gramatológico, já que transporta consigo dois outros argumentos, com os quais encerrarei esta secção. O primeiro é o de que em cada língua nacional convivem muitas outras línguas ou falas parcelares, das quais Mário de Andrade tende a valorizar as regionais, ao mesmo tempo que denuncia os escritores regionalistas que “botavam uma escrita na boca dos caboclos e outra limpinha e endomingada nos períodos que propriamente lhes pertenciam” (Pinto, 1990: 328), separando e produzindo *distinção* (uso a noção na aceção de Bourdieu) entre o discurso do narrador e o das personagens, exatamente o separador que Mário tenta romper recorrendo ao regime discursivo de *Macunaíma*, desprovido de tais operações distintivas. O esforço do autor da *Gramatiquinha* é então o de generalizar numa língua e gramática “universal, sem classes, unitária e única e unânime a alma do meu povo” (Pinto, 1990:

trunfará no plano sociolinguístico, neutralizando pragmaticamente a ideia de normatividade linguística no Brasil (o povo, digamos, escapou de vez, mais do que Mário de Andrade), como nenhum recuo temporário pôde congelar a pura potência de uma possibilidade que viria a reemergir nos anos 50, como aliás se tornou *normal* em todas as emergências neovanguardistas posteriores, no Brasil e em todo o lado.

327-328). Esse esforço unificador passa, contudo, pela escrita e por essa modalidade particular de escrita que é a literatura, que descreve de forma esclarecedora: “A língua literária dum povo, a língua escrita, estilizada, não passa dum dos muitos preconceitos fatais sem os quais não existe vida social” (Pinto, 1990: 327).

Uma lição de realismo político, e não apenas em sede de política de língua, digamos: a sociedade é tecida de “preconceitos”, termo a ler obviamente em acepção extra-moral, sendo um dos mais fortes a precedência da escrita na organização das sociedades complexas. É certo que o autor da *Gramatiquinha* não se esquece de formulações tão românticas como a que produz a certa altura sobre o povo: “Explicar bem o que chamo de ‘povo’, é o desprovido de qualquer preconceito ou influência literária” (Pinto, 1990: 396). Creio que estaríamos autorizados a ver aqui uma manifestação mais do povo como “ignorante sublime”, na expressão do crítico português Pinheiro Chagas em polémica com José de Alencar a propósito de *Iracema*: isto é, um sujeito que precisa de quem o transporte para a gramática. Mas a verdade é que deste sujeito sem preconceitos deve resultar um trabalho que consiga fazer com que “todas essas expressões brasileiras, quer vocabulares, quer gramaticais passem a ser de uso comum, passem a ser despercebidos [sic] na escritura literária pra que passem a ser estudados, catalogados, escolhidos, prá formação futura duma gramática e língua literária brasileiras” (Pinto, 1990: 422). Mais uma vez, o “uso comum”, o uso despercebido, são traduções gramatológicas do esforço da língua para produzir performativamente essa “alma artificial”, mas unificada e unânime, do corpo político.

Ou seja, só na aparência Mário de Andrade poderia estar do lado das denúncias do papel repressivo da escrita nas culturas resultantes da colonização nas Américas, já que o primado daquilo a que Angel Rama chamou “A cidade letrada” não parece na verdade estar em causa. Digamos que no pacto necessário, e talvez fáustico, entre a

escrita, ou a literatura, e o Leviatã, Mário de Andrade não hesita quanto ao partido a tomar. Desse ponto de vista, como veremos na última secção, o que muda nele com o tempo é a materialidade da comunicação à qual atribui preferencialmente o papel de grande costureira do Corpo Político da nação.

O último argumento que desejo anexar ao argumento da diferença entre oralidade e escrita é o que se prende não apenas com a denúncia de artificialismo das opções de Mário de Andrade mas com a sua “feitura”, que o autor enfrenta assim:

A única objeção que pode valer é a feiura. Porém isso já sei que é puro preconceito não só porque o belo é transitório como porque julgam na beleza do meu estilo não em si porém comparando, o que não é absolutamente maneira de julgar uma coisa nova. (Pinto, 1990: 325)

A “língua artificial e de ninguém” suscita a questão do juízo estético mas este, como percebemos também neste excerto, reconhece-se sem pontos de apoio, recorrendo, em último recurso, a uma comparação a partir dos critérios vigentes. O radicalismo da operação gramatológica lançada sobre a fala brasileira é ainda patente naquele momento em que Mário afirma que “Na realidade não tem vícios de linguagem. Só tem escrever bem ou mal. E notem que escrever bem significa escrever expressivo e não escrever bonito” (Pinto, 1990: 407), o que é ainda uma forma de desativar o juízo estético em função de um critério pragmatista. Uma última ocorrência poderia ser a que resulta da confrontação entre estilo nobre e estilo familiar, confrontação da qual Mário extrai o seguinte:

Não há razão pra distinções como esta mais. (...) O estilo familiar é o único estilo. A aristocracia intelectual, única possível, não se mostra na vestimenta, porém na elevação ou na utilidade das inteligências.

O estilo familiar é o único possível e já basta a estilização fatal proveniente não só dos tiques pessoais ou modo de expressão de cada um como a sistematização necessária e lógica que a escrita possui inerente a si pra darem esse estilo familiar, ou milhormente falando, esse estilo natural aquelas diferenças essenciais de manifestação pelas quais toda escrita se diferencia de qualquer falação ou conversa. Nessas estilizações e sistematizações está o que evita as vulgaridades e as repetições da fala quando transposta em escritura e nisso a ascendência aristocrática desta sobre a primeira se manifesta e determina. (Pinto, 1990: 409-410)

Não é difícil perceber que este argumento, revisitado em muitas das suas faces nestes excertos, tem nome, um nome que se confunde em boa parte com o século XX, desde logo no Brasil: *Modernismo*. Uma língua artificial e de ninguém, uma escrita não subordinada aos critérios estabelecidos do belo, um estilo familiar, ou melhor, um estilo “sem distinções”, e que, na medida em que estiliza a fala, é por inerência coloquial. Mas o que significa aqui, em rigor, o coloquial? Em primeiro lugar um conjunto de operações de estilização e sistematização que evitam as vulgaridades e repetições da fala. Em segundo lugar, a subordinação do vulgo a um princípio aristocrático, que é a forma como Mário de Andrade tropa neste excerto a relação da oralidade com a escrita. A conclusão surpreende, pois tudo parece apontar no sentido da eliminação de qualquer ascendente do estilo nobre sobre o familiar. Mas a operação figural serve apenas, no fundo, para radicalizar a sobreposição de Modernismo e “estilo natural”, que aqui surge como o nome tropado de uma operação de escrita e reescrita da fala, ou melhor, o nome de um método que visa fazer da fala estilização (penosa) e sistema. *Gramatiquinha* é o nome do método, e nesse sentido é uma litotes, que nos diz que o método se subor-

dina à coisa mas ao mesmo tempo deixa claro que não aceita as insubordinações – as vulgaridades – desta. O estilo natural, ou modernista, é, afinal, o que resulta e o que resta da naturalização de uma ideia de gramática, uma ideia ou ideiazinha tão mais performativa quanto mais apta a confundir-se com os nervos e nervuras do corpo político da língua.<sup>3</sup>

3 No texto de 1939, “Feitos em França”, recolhido em *O Empalhador de Passarinho*, Mário exprime posições próximas destas, embora por via de uma comparação com o idioma francês, comparação propiciada pela tradução de um volume de contos brasileiros para essa língua. Ao ler os contos brasileiros em francês, Mário constata que páginas que “sempre tivera por medíocres ou mesmo integralmente ruins” lhe “agradavam lerdamente, algumas chegaram a francamente boas!” (Andrade, 1972: 34). Na sua ótica tal fica a dever-se ao prestígio do francês e ao facto de o português nunca se ter chegado a “constituir em língua literária. Em língua culta” (Andrade, 1972: 35). Por isso, Mário quer significar uma dificuldade do português (que toma nas suas duas variantes, a brasileira e a portuguesa) em tornar-se “uma língua deveras abstrata, um veículo perfeitamente adequado à expressão escrita do pensamento” (Andrade, 1972: 35). O português falharia na imposição de uma “claridade normalizada de expressão”, o que se manifesta, por contraste com essa “língua tão maravilhosamente organizada que é a francesa”, no facto de que “todos os nossos grandes escritores são ‘estilistas’, quero dizer aqui, são criadores de uma expressão linguística que lhes é peculiar” (Andrade, 1972: 35), enquanto em França raros são os estilistas. No Brasil, como em Portugal, os grandes escritores não criam apenas um mundo imaginativo – tiram, “quase do nada, as suas línguas também” (Andrade, 1972: 36). A exceção brasileira seria Machado de Assis, já que só nele se encontra “aquela claridade, aquela pureza, aquela elegância esquecida, aquela desestilização e a fonte legítima da uniformidade infatigável” (Andrade, 1972: 36). O “estilo natural” da *Gramatiquinha* regressa, tropado agora como desestilização ou elegância esquecida, isto é, como norma neutra mas brasileira, que Mário reconhece em Machado. Que se trata sempre de uma questão que vai além da língua, é o que fica claro quando o autor afirma: “Si conseguirmos qualquer espécie mais constante de unidade nacional, de Machado de Assis deverá partir, creio, a sistematização da nossa língua escrita” (Andrade, 1972: 36). Esta questão foi tratada por Paulo Franchetti, em quadro histórico e crítico, em conferência produzida em 2015 na Academia Brasileira de Letras (Franchetti, 2017). Devo a Franchetti uma longa discussão de vários pontos dos ensaios de Mário de Andrade.

## III

Em 1940, mais de 10 anos após a desistência da *Gramatiquinha*, Mário de Andrade publica um ensaio intitulado “A língua radiofônica”, hoje recolhido em *O empalhador de passarinho*. Nesse texto, começa por se reportar a um inquérito recentemente realizado na Argentina sobre a linguagem (sobretudo, a “pronúncia”) a usar na rádio argentina. Esta era, note-se, uma questão central nas reflexões produzidas à época sobre esse novo meio, como se pode perceber numa obra de referência sobre a rádio, a de Rudolf Arnheim, editada em 1936 em Londres, com o título *Radio: An Art of Sound*. No capítulo “A arte de falar para todos”, Arnheim expõe as suas ideias sobre o registo linguístico indicado para a rádio (uso a edição espanhola):

El locutor no debe olvidar que ha de captar al oyente con vivacidad, pero al mismo tiempo ha de servir como modelo en asuntos lingüísticos. Las personas que durante el día se encuentran sumergidas en medio de jergas callejeras y textos de periódico, con su lenguaje defectuoso, y por la noche soportan los cursis diálogos del cine sonoro, es necesario que reciban, a través de la radio, el modelo de un idioma natural, ligero, singular, conciso y lógico, aunque solo se trate de una charla modesta. (Arnheim, 1980: 130)

Eis de novo a questão do “estilo natural”, agora a pretexto da adequação ao novo meio. Mas note-se como a rádio é apresentada num quadro intermediático, cabendo-lhe purificar os vícios de comunicação dos outros, trate-se de gírias de rua, da linguagem jornalística defeituosa ou dos diálogos *kitsch* do cinema sonoro nascente.

No inquérito realizado na Argentina, Amado Alonso respondera sugerindo que o pitoresco de linguagem deveria estar reservado a um campo limitado dos usos de língua, os usos idioletais, sociole-

tais ou dialetais, diríamos nós, mas que o pessoal da rádio deveria praticar as formas cultas do idioma. Mário de Andrade começa por perguntar, a esse respeito, se “a radiofonia, a coisa radiofônica, não será também um ‘campo limitado’, com um pitoresco que lhe é próprio?” (Andrade, 1972: 207). A partir daí, Mário notará que a língua enquanto propriedade de uma comunidade é uma abstração, pois o que existe é uma “quantidade de linguagens concretas diversas” (Andrade, 1972: 207-8). A língua culta, lembra Mário, “é exclusiva apenas de um dos grupinhos do grande grupo social” (Andrade, 1972: 208). Mário nota então que existe também a linguagem da rádio, já que o propósito de alcançar toda a gente “obriga a rádio a uma linguagem mista, complexa, de um sabor todo especial, a começar pelo ‘Amigo ouvinte’, que da linguagem dos púlpitos passou para a da rádio” (Andrade, 1972: 208). Logo em seguida, levado por essa história mediática da linguagem, Mário observa que em 1940 toda a rádio brasileira usa o “você” para se dirigir ao ouvinte. Notemos, já agora, que na *Gramatiquinha*, Mário já se debruçara sobre o “você”, embora num quadro ainda não contaminado pelas materialidades da comunicação. Recordo essa nota:

Fazer a psicologia do ‘você’. Mostrar o caráter encostante dele. Sensual mas delicado. Íntimo mas discreto. É como si fosse um tu indireto, é como si fosse um tu na 3ª pessoa. Aspereza do você portuga com ó aberto e o nosso você mais silencioso, mais segredo, como si não carecesse ninguém saber. (Pinto, 1990: 357)

Em relação à generalização do “você” na rádio em 1940, Mário nota o aspeto absurdo da prática, já que

Qualquer académico se arrepiará com essa familiaridade quase ofensiva, com que o ‘speaker’ se dirige pessoas que não conhece. Mas foram as exigências mesmas da radiofonia que levaram à generalização do você,

como forma de tratamento radiofônico. Foram as exigências de alcançar o maior número de pessoas de todas as classes, foram as exigências de simpatizar, as de familiaridade, etc. Mas o você não é um tratamento absolutamente geral no Brasil. Em certas regiões, e no próprio Rio de Janeiro, a forma mais frequente de intimidade é o ‘tu’. Mas o você tinha utilidades psicológicas e gramaticais que levaram, inconscientemente, os locutores cariocas a emprega-lo. Era familiar, era simpatizante, mas sem exagero de intimidade. E além disso tinha plural, que o tu a bem dizer não tem. O ‘vós’ era de todo em todo inaceitável para a radiodifusão quotidiana, pois só usado na linguagem oratória ou perseverado desatentamente em fórmulas de reza. (Andrade, 1972: 208-9)

Permito-me recordar que a primeira emissão de rádio no Brasil teve lugar em 1922, com a transmissão de um discurso do então presidente Epitácio Pessoa. Mas é um ano depois que a rádio se instala de facto, com a criação da “Rádio Sociedade do Rio de Janeiro”. A era comercial da rádio começa nos anos 30 e os anos 40, data em que se situa o texto de Mário de Andrade, serão os anos de ouro da rádio, com as radionovelas e a crescente difusão das emissões. A rádio, como se percebe pelo texto de Mário, reordena a gramática da língua, neste caso redistribuindo as formas de tratamento. Recordemos, neste ponto, palavras de Marshall McLuhan sobre a rádio, em *Understanding Media* (1964, tradução minha):

A rádio, como todos os média, chega com um manto de invisibilidade. Ela vem até nós ostensivamente com uma proximidade de um para um, privada e íntima, quando de facto é antes uma câmara de eco subliminal com o poder mágico de tocar acordes remotos e esquecidos. Todas as nossas extensões tecnológicas são dormentes e subliminais, já que de outro modo não conseguiríamos suportar o impacto exercido em nós por essas extensões. Ainda mais do que o telefone ou o telégrafo, a rádio

é a extensão do sistema nervoso central, cujo único equivalente é a própria linguagem humana. Não será digno da nossa meditação o facto de que a rádio está especialmente sintonizada com essa extensão primitiva do nosso sistema nervoso central, esse *mass medium* aborígene, a língua vernacular? (McLuhan, 2013: 259)

Faço notar que a metáfora McLuhaniana da rádio como extensão do sistema nervoso central integra a segunda geração da resposta filosófica à rádio, já que num primeiro momento triunfam versões literais, e depois metafóricas, da rádio como um “meio” para os espíritos que se movem no éter. É só num momento posterior que a rádio começa a ser concebida como uma modalidade de consciência coletiva, um sistema nervoso ou uma forma potencial de unidade espiritual da comunidade. As questões colocadas por Mário de Andrade em 1940 integram essa fase da receção do meio e não surpreende que o autor coloque a hipótese de estar a nascer, em todas as línguas, “uma nova linguagem: a linguagem radiofónica” (Andrade, 1972: 209). A tese de Mário de Andrade é a de que essa linguagem é necessariamente anticulta, pois a rádio “é um instrumento de vencer”, de “anúncio”, dirigindo-se por isso necessariamente ao maior número de pessoas e abandonando as pessoas cultas. A tese é conhecida, é muito reconhecível na crítica novecentista lançada aos meios e formas artísticas de massa. Mais interessante é a reflexão especificamente mediática de Mário sobre a natureza do impacto do meio sobre a linguagem da rádio:

A cultura do rádio, baseada no voo infixável da palavra falada, moldada por elementos próprios, como o da minutagem, que tem de ser curta não por interesses, económicos apenas, mas psicológicos, de fadiga, de audição desprovida dos elementos plásticos da oratória, etc., a cultura do rádio jamais será uma cultura... culta. (Andrade, 1972: 209-210)

O público culto, conclui Mário, foi abandonado pela rádio, pois a sua geografia “não alcança as montanhas elevadas da cultura”, tanto mais que a pessoa culta, na área da música, que fornece o exemplo, prefere a “realidade”, que exige orquestra, ensaios, à transmissão, sugere o nosso autor. O comentário integra o imaginário da rádio de então, na medida em que evoca a emissão ao vivo, quase sempre não gravada, e por isso tão efêmera quanto qualquer performance e, como esta, desprovida ainda de arquivo. A transmissão, como o voo infixável da palavra falada, coloca a rádio do lado da fenomenologia da linguagem oral, que é como quem diz, da fala brasileira, ainda que agora de uma fala sem corpo (daí a referência à ausência dos “elementos plásticos da oratória”), se estivermos disponíveis para esquecer que a rádio foi designada desde o início como uma “tele/*grafia* sem fios”: mas é nessa ausência de corpo que a rádio, enquanto *grafia* sonora, se emancipa, como a escrita, do seu contexto situacional, para abarcar e abraçar todo o corpo político *in absentia*. Mas uma vez que a rádio não alcança as altas montanhas da cultura, Mário dir-nos-á que ela se fica pelos vales, platôs e litorais:

Daí a sua linguagem particular, complexa, multifária, mixordiosa, com palavras, ditos, sintaxes de todas as classes, grupos e comunidades. Menos da culta, pois que desta ele apenas normalmente se utiliza daquelas cem palavras e poucas normas em que ele coincide com todas as outras linguagens, dentro dessa abstração que é a Língua. (Andrade, 1972: 210).

Estamos em plena cena McLuhaniana da rádio como espelho do sistema nervoso central e da língua vernacular. A rádio, digamos, exponencia o papel e função da gramatiquinha de Mário de Andrade, na medida em que (i) a fala brasileira se desloca, enquanto projeto,

para o plano de uma tele/grafia sem fios, o que reintroduz a sugestão de uma língua natural, cuja transparência é obtida por meios de hipermediação tecnológica; (ii) o meio é agora, não a mensagem, mas a gramática, uma super-gramática, tão poderosa que subsume “todas as classes, grupos e comunidades”, com exceção do povo preconceituoso, *porque culto*.

A rádio é, pois, por um lado espelho e sobreposição, mas ao mesmo tempo incapacidade para fazer a economia do percurso que vai da fenomenologia da linguagem – realidade particular, complexa, multifária, mixordiosa – à sua abstração. Falta, digamos, uma gramatiquinha, ou simplesmente uma norma que vá além de 100 palavras. No mesmo ano, cerca de um mês depois, Mário de Andrade escreve um novo ensaio, “A língua viva”, pensado como comentário ou desenvolvimento do anterior. Uma razão o leva a escrever esse anexo a “A língua radiofônica”: a deficiente compreensão do funcionamento da norma culta numa língua que é sempre um instrumento vivo, “em eterno fazer-se” (Andrade, 1972: 211). Pelo contrário, a norma culta inspira-se no já feito, os clássicos e a tradição difundidos e inculcados pela escola, entre outras instituições. Logo, se o cidadão fala com o seu barbeiro, com a mulher ou com a mãe, recorre à zona viva da língua; mas se o mesmo cidadão escreve umas ideias novas sobre Kant, “sem sequer lhes saber o nome, estou me dirigindo a vários professores de Coimbra” (Andrade, 1972: 212). A linguagem culta, conclui Mário de Andrade, “É uma língua morta que tira da sua rigidez cadavérica as melhores razões da sua vitalidade” (Andrade, 1972: 212).

A partir daqui Mário de Andrade irá pegar nessa língua morta que toda a vida atacou, desde logo com os seus “erros” de português, para fazer notar que a linguagem culta muda não com os tempos, pois ela não pode ser reutilizada de uma época para outra (o pensamento e sensibilidade de hoje não cabem no vocabulário e estilo de

Garrett, por exemplo), mas “dentro de uma só época e em relação a esta época” (Andrade, 1972: 213). Ou seja, a alternativa produzida pelo inquérito da rádio argentina entre língua culta e linguagens particulares esquece que aquela se alimenta destas e se renova nelas. Tudo isto se resume numa tese final que convém ler:

A linguagem culta, especialmente quando artística, é também uma língua viva. É mesmo a única língua viva que congrega em sua entidade todas as linguagens parciais de uma língua. E das outras... Ela tem o direito de empregar qualquer voz, qualquer modismo, qualquer sintaxe. As linguagens parciais não têm este direito. (Andrade, 1972: 215)

A questão torna-se, enfim, de direito, já que o que está em causa, como vimos antes, é, em rigor, o corpo político. Nenhuma linguagem parcial pode dizer esse corpo, pois a sua legitimidade social, ainda que inquestionável, não conseguiria representá-lo enquanto Todo. Mas a questão não é ainda exatamente essa, pois não é exatamente de uma questão de representação que se trata. O direito que Mário de Andrade aqui invoca, do lado da linguagem culta, só é na verdade reivindicável em sede artística. Como Mário exemplifica em seguida, certas palavras parecem exigir contextos sociais e regionais para o seu uso. Mas o que define o artista é o direito a usar cada uma dessas palavras fora de contexto, quando surgem em si “sem necessidade estilística nenhuma” (Andrade, 1972). O artista tem direito a expressar-se com elas, pois

[Elas são] uma verdade que me liberta e me esclarece. Tudo mais é falsificação e falsidade. Que um português me não compreenda, que um paulista mesmo não me compreenda?... Eu os forçarei a me compreender si por acaso fôr um verdadeiro artista” (Andrade, 1972).

Do que se trata, então, não é de uma linguagem natural, ou materna, que acolhesse em si todas as partes de um corpo cindido, em processo de reivindicação de direitos (à expressão e à representação). Pelo contrário, trata-se, sim, de produzir uma descontinuidade em relação à ideia de língua natural, impondo-lhe o direito a um uso descontextualizado e livre, reinventando-lhe corpo e contrato (de novo, a *gramatiquinha*). Ou seja, e na sua plena soberania, aquilo que em Mário de Andrade ganha um nome recorrente: “estilo literário”, “estilo natural”, “estilo extravagante”, enfim, e com todas as letras, Literatura. Ou, se se preferir, Modernismo – o Modernismo enquanto reinvenção do corpo político da língua brasileira.

#### REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de e ANDRADE, Carlos Drummond de (2002). *Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Prefácios e Notas de Carlos Drummond de Andrade e Silviano Santiago. Organização e pesquisa iconográfica de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Editora Bem-te-vi.
- ANDRADE, Mário (1972). *O Empalhador de Passarinho*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- ANDRADE, Mário (1978). *Macunáima. O herói sem nenhum caráter*. 16ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- ANDRADE, Mário (s/d) *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- ARNHEIM, Rudolf (1980). *Estética radiofónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.
- FRANCHETTI, Paulo (2017). “Reflexões intempestivas: crítica literária”. URL: <https://paulofranchetti.blogspot.com/2017/05/reflexoes-intempestivas-critica.html> [acesso em 1 de fevereiro de 2020]
- MCLUHAN, Marshall (2013). *Understanding Media. The Extensions of Man*. Berkeley: Gingko Press.

- PINTO, Edith Pimentel (1990). *A Gramatiquinha de Mário de Andrade. Texto e Contexto*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- PINTO, Edith Pimentel (1978). *O Português do Brasil. Textos críticos e teóricos. 1 – 1820/1920. Fontes para a teoria e a história*. Seleção e apresentação de Edith Pimentel Pinto. São Paulo: Edusp.

# BATALHA E MAFRA: O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO DA HISTÓRIA

BATALHA AND MAFRA: HISTORY INSIDE OUT

*Teresa Cristina Cerdeira*

Universidade Federal do Rio de Janeiro – CNPq

## RESUMO

Um evidente fascínio aproxima desde sempre a literatura da história. Dois exemplos de tempos diversos – Alexandre Herculano e José Saramago – dão conta do modo como a literatura lucra em se constituir nos devãos da verdade para encontrar por ínvios caminhos um modo de especular sobre o tempo, e nesse sentido, sobre a história dos homens.

*Palavras-chave:* Herculano, Saramago, literatura, História

## ABSTRACT

Literature and history have always been linked through an obvious fascination. Two examples from different time periods in Portuguese literature – Alexandre Herculano and José Saramago – illustrate how literature can benefit from the emptiness of truth and, in unexpected ways, speculate about time and, by extension, about human history.

*Keywords:* Herculano, Saramago, literature, History

*Je vous ai déjà dit que je suis persuadé de la subjectivité du discours historique, que ce discours est le produit d'un rêve, d'un rêve qui cependant n'est pas absolument libre, puisque les grands rideaux dont il est fait doivent obligatoirement s'accrocher à des clous [...]. Mais, entre ces clous, le désir s'insinue [...] Assurément, si forte que soit la volonté de froideur objective, le contrôle n'est pas total. Et je dirai que c'est tant mieux. Qu'il existe en tout discours historique une part de lyrisme, qu'elle doit absolument s'y trouver, qu'il en faut même une certaine dose, nécessairement, pour atteindre à la bonne histoire. (Duby e Lardreau, 1980: 45-47)*

Literatura e História ganham no século XIX um espaço de diálogo fecundo, apesar de, em princípio, esses dois modos narrativos não se furtarem a manter vivamente uma identidade genológica capaz de dar conta de suas idiossincrasias: a História, desejosa de se impor como uma das vertentes das ciências humanas, num século que valorizava o cientificismo, encontrava no poder de “ir às fontes”, no exame diligente dos documentos, a convicção de aceder a um discurso da verdade; do outro lado, a literatura expandia o seu fascínio pela narrativa através do romance, gênero que definitivamente se impõe como marca da burguesia triunfante, cujo discurso ideológico encontra nele o palco ideal para a projeção e ratificação dos seus anseios. O fato é que, guardados os limites de cada um desses gêneros, um evidente fascínio desde sempre os aproxima: a História, sem poder calar a sua necessária subordinação às artes da narração (veja-se em Portugal, o caso de Alexandre Herculano e de Oliveira Martins, considerado este último por Eduardo Lourenço como o maior romancista de oitocentos depois de Eça de Queirós; ou ainda, em França, o caso de Michelet, dono do saber da escritura, como bem o viu Roland Barthes); a literatura, por seu lado, descobrindo no subgênero do romance histórico o gosto da recuperação idealizada do passado como espaço-tempo

de fundação e definição de fronteiras dos diversos estados nacionais da modernidade.

O projeto a que me proponho hoje será o de pensar o modelo romance histórico num largo espectro que inclui evidentemente o século XIX português, mas que vai encontrar ecos em finais do século XX quando ele parece ressurgir, metamorfoseado, mas visando sempre à reavistagem da identidade nacional. Do Romantismo ao Portugal dos anos pós-Revolução dos Cravos o salto parece largo em demasia para justificar possíveis aproximações, mas o fato é que se os valores não são os mesmos, a ideia de uma visita à História comparece nesses dois momentos sob a rubrica do gênero “romance”.

Afirmar que o século XIX viu nascer e instituir-se definitivamente como gênero a narrativa histórica é quase uma *palissade*, porque é inegável que desse tempo restaram na nossa bagagem cultural autores, romances, heróis a que nós nos referimos como se fossem *des compagnons de route*: do *Ivanhoé*, de Walter Scott, salta-nos, para sempre, à memória um Robin Hood na floresta de Sherwood às voltas com o duque de Nottingham; de *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, um D’Artagnan, espadachim inesquecível; Camilo Castelo Branco nos devolve os ecos da batalha de Alcácer Quibir em *O Senhor do Paço de Ninães* entrecortada de estórias de amor infeliz, numa série que parece não ter fim.

No que tange ao século XX, será importante lembrar que a efervescência cultural da França dos anos 1970 deixou no seu rastro uma vertente importantíssima para a historiografia. A *Nouvelle Histoire*, ela própria herdeira dos anos 1930 da *École des Annales* (Marc Bloch/Lucien Febvre), internacionalizou a história das mentalidades, pondo em xeque os valores autoritários de uma história positivista que vislumbrara arrogantemente para si o lugar da certeza e da verdade. Um tempo de reavistagem crítica dos discursos sobre o passado se abria então: fazia-se urgente deixar falar as massas dormentes, fossem elas

o proletariado, os camponeses anônimos, as mulheres, os povos africanos recém-independentes, enfim, as culturas não hegemônicas que confrontavam, então, a cultura do ocidente que há séculos se tinha instituído como a voz da racionalidade, do progresso, da ordem civilizacional.

E Portugal, no último quartel do século XX, vem assinalado por um evento histórico absolutamente idiossincrático: uma revolução libertária, liderada por militares – os capitães de Abril – e que ficou conhecida como “dos Cravos” (possivelmente porque era tempo de primavera e os cravos estavam mesmo ali à mão para traduzir a alegria do fim de uma ditadura de quase 50 anos), equivalia, em termos nacionais – sem medo da comparação excessiva – à dimensão histórica da Revolução Francesa, capaz que fora de recompor a cartografia do país, retornado então definitivamente às suas fronteiras continentais, numa independência de mão dupla que libertava, paradoxalmente, o colonizado e o colonizador.

Essa viragem histórica não comparece aqui como mero pano de fundo, pois foi ela que permitiu um saudável movimento de reavaliação de vertentes canônicas na qual se incluía uma nova reflexão sobre a historiografia. Por outro lado, no que tange à escrita do romance, recuperava-se também – numa vaga que atingia a América Latina e a Europa – um certo gosto de narrar, que se vira abalado, desde os anos 50, pela herança de autocentramento e de autorreflexividade do *nouveau roman*. Essa conjugação feliz permitiu o florescimento de um novo modelo de romance histórico, como se, especialmente no caso português, o país necessitasse de uma re-fundação de que a literatura seria ainda uma vez o elo chave.

Essa reavaliação de um gênero do passado já não se faria, contudo, nos moldes que o Romantismo oferecera, por exemplo, a Herculano. É antes no viés da ironia, que desconcerta os discursos hegemônicos, que essa travessia se faz. Toda uma história norma-

tiva e ideologicamente compromissada com o regime ditatorial, ela própria especularmente autoritária, exigia dos escritores assim como dos historiadores uma profunda mudança de orientação. Deixo de lado, por opção metodológica, a historiografia, não sem antes inscrever o papel fundamental de José Mattoso na criação de um grupo de pesquisadores portugueses voltados para a reescritura da História de Portugal.

Não cabem, por outro lado, neste texto, leituras demasiado expansivas sobre as duas obras eleitas para um estudo comparativo: o conto “A Abóbada”, de Alexandre Herculano, e o romance *Memorial do Convento*, de José Saramago. O intuito central será, portanto, o de atingir, na verticalidade, esses dois modos de narrar: a monumentalidade algo santificadora com que Herculano pretende dar a ver a construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, erigido como memória da batalha de Aljubarrota pelo arquiteto português Afonso Domingues, e a cuidadosa desmonumentalização do poder no romance de Saramago, que substitui o lugar do rei D. João V – a quem o discurso da história oficial delegou a glória da construção de Mafra – pela denúncia da arbitrária aliança entre a Igreja e o Estado que retira dos milhares de trabalhadores portugueses, trazidos compulsoriamente para trabalhar nas obras do Convento, o direito à autoria dessa mesma construção.

O que eu quero dizer, em poucas palavras, é que de Batalha a Mafra se escreve o avesso do avesso do avesso da história dos portugueses. Não repito aqui o que eu mesma já desenvolvi há largos anos em texto publicado em *O Avesse do bordado* (Cerdeira, 2000) ao falar deste conto de Herculano como modelo de texto fundador da nacionalidade portuguesa, em que o autor lê a História a partir de Fernão Lopes, operando já, nesse processo, algumas metamorfoses ideologicamente significativas como a de passar o centro de interesse da narração do rei ao arquiteto e da batalha ao mosteiro. Seria talvez

o modo alegórico de se perguntar se entre a espada e o cinzel, ou mesmo entre a espada e a pena – não fosse o mosteiro constantemente comparado às páginas da *Divina Comédia* – não estaria do lado da arte e não da ação o único modo efetivo de eternização do feito. Afinal, a uma distância de séculos, o escritor e historiador Alexandre Herculano sabia – nesse caso bem mais que o cronista medieval – que, no nível da história, à vitória de Aljubarrota sucederia o desastre de Alcácer Quibir, mas que no nível de arte ficaria para sempre inscrita, na economia da pedra e, já agora, na economia do texto que ele próprio estava a escrever e que, portanto, a reduplicava, a vitória do artista e as façanhas de um povo e de um rei por ele eleito.

Tudo isso, na verdade, já foi detalhadamente trabalhado. O que caberia ressaltar a mais é aquilo a que chamei de exercício seletivo da memória nacional. Vou, portanto, centrar-me não mais na figura dos heróis (D. João I e Mestre Afonso Domingues), mas no modo como Herculano escolhe caracterizar o oponente da trama, o irlandês Mestre Oguet, que substitui o arquiteto português nas obras do Mosteiro da Batalha, tendo este cegado.

O narrador centra temporalmente a sua trama na construção da Casa do Capítulo que, como sabemos, quando erguida por Mestre Oguet, que lhe altera a traça e o plano originalmente concebidos por Afonso Domingues, cai por terra. É em torno desse fracasso que a novela – chamemo-la assim não sem evocar paralelamente sua estrutura de tragédia em 5 atos – que a novela, repito, afinal se constrói, até que depois de revogadas as ordens e devolvida ao arquiteto português a direção da obra, quatro meses depois (elípticamente não narrados), simbolicamente na primavera, a abóbada está de novo erguida e, dessa feita, “não cairá”. Ora, o que quero dizer é que o narrador – historiador que fosse, mas aqui sobretudo ficcionista de primeira ordem – constrói sua trama a partir de uma estrutura voluntariamente maniqueísta e binária: estrangeiro e nacional, inverno e

primavera, cair e ficar de pé, castelhanos e portugueses. E se quiséssemos acrescentar à série, bastaria evocar a tensão entre arte técnica e arte inspiração, ciência e engenho, estudo e imaginação, binômios cujo segundo termo – claramente romântico – seria o único capaz de erguer para sempre e em majestade o Mosteiro da Batalha. Afinal, num texto romântico, só uma construção românticamente concebida poderia ficar de pé.

Mas há mais: na abertura da narrativa, de modo aparentemente inócuo, o narrador descreve a entrada do povo na igreja, assinalando que toda a gente vinha “por assistir ao auto da adoração dos reis, que com grande pompa se havia de celebrar nessa tarde dentro da igreja, e diante do rico presepe que os frades tinham alevantado junto ao arco da capela do fundador *então apenas começada.*” (Herculano, 2014: 4) Deixemos por enquanto essa observação assinalada em itálico para nos centrarmos na descrição que o narrador nos dá de Mestre Ouguet, isentando-se, sorrateiramente, das críticas que lhe faz, através de uma duplicada ironia ao afirmar que a veracidade do que diz é atestada por uma “velha crônica”<sup>1</sup> – as famosas fontes do historiador – para o caso completamente inverossímil posto que conteria no mesmo volume, entre outros tantos discutíveis documentos, “os traslados autênticos do juramento de Afonso Henriques sobre a aparição de Cristo”, quando sabemos ter sido o historiador Alexandre Herculano o agente desencadeador da desentronização do milagre de Ourique. Devolvida pois, por justiça, ao narrador a autoria do que ali vai dito, a descrição é a seguinte:

1 “(...) uma velha crônica, que, em tempos antigos, esteve em Alcobaça encadernada em um volume juntamente com os traslados autênticos das Cortes de Lamego, do Juramento de Afonso Henriques sobre a aparição de Cristo, da Carta de feudo a Claraval, das Histórias de Laimundo e Beroso, e de mais alguns papeis de igual veracidade e importância, que por pirraça às nossas glórias provavelmente os castelhanos nos levaram.” (Herculano, 2014: 12)

David Ouguet era um irlandês, homem mediano em quase tudo; em idade, em estatura, em capacidade, e em gordura [...] De resto David Ouguet era bom homem, excelente homem: não fazia aos seus semelhantes senão o mal absolutamente indispensável ao próprio interesse: nunca matara ninguém, e pagava com pontualidade exemplar ao alfaiate e ao merceeiro. Prudente, positivo, e prático do mundo, não o havia mais: seria capaz de se empoleirar sobre o cadáver de seu pai para tocar a meta de qualquer desígnio ambicioso: com três lições de frases ocadas dava pano para se engenharem dele dois grandes homens de estado. (Herculano, 2014: 12)

Soma-se a este veredicto de mediocridade o fato de que não apenas o narrador lança a cizânia sobre o irlandês. Pouco antes de morrer, ao final da novela, também o personagem de Afonso Domingues responde com um desprezo doído à pergunta que o rei lhe faz sobre o futuro da construção do mosteiro:

‘Quem, se vós morrerdes, continuará esta fábrica, tão formosa filha de vosso engenho?’

‘Mestre Ouguet: – tornou o cego, parando – Não sou tão vil que negue seu saber e habilidade: se a abóbada desabar segunda vez, ninguém no mundo é capaz de a fechar com uma só volta, e *para a firmar sobre uma coluna erguida no centro, mestre Ouguet o fará.*’ (Herculano, 2014 : 35, itálicos nossos)

Não sei se já estiveram atentos, ao visitarem o Mosteiro da Batalha, a uma placa de memória situada logo à entrada da capela do Fundador, aquela justamente “então apenas começada” por ocasião do início da estória narrada. Diz assim: “Esta capela do Fundador, espécie de panteão da ínclita geração, é obra do arquiteto Mestre Ouguet”.



Para quem visita – como eu – o Mosteiro da Batalha tendo na memória a emoção da novela de Alexandre Herculano, para quem acreditou na imagem de mediocridade do arquiteto irlandês que a ficção fez valer em seu pacto de veracidade histórica, aquela informação é quase uma afronta. Mas não me refiro aqui a qualquer espécie de sentimentalismos nacionalistas. Concluo apenas que um historiador quando escreve ficção permite-se sempre um exercício seletivo da memória nacional. Herculano, ao trazer no seu bojo a marca do historiador, mais do que qualquer outro opera esse ludíbrio com excelência. “A Abóbada” tem a monumentalidade da história que narra: a história de um grande feito, de um belíssimo monumento, de grandes heróis, de um arquiteto definido como “rei dos homens do aceso imaginar” e de um rei especialíssimo – D. João I, “rei dos melhores cavaleiros, os cavaleiros portugueses”.

Quanto à investida tão radical do narrador contra os estrangeiros, talvez valesse a pena hesitar em lhe lançar a pedra de uma arbitrária xenofobia e reunir nesse conceito de “estrangeiro”, para os efeitos de um Portugal do século XIX, que era afinal o tempo da enunciação, não apenas os castelhanos mas sobretudo possivelmente os ingleses (em que se incluiria certamente o arquiteto irlandês), presentificados, estes últimos, nos dramas políticos, econômicos e simbólicos em que se batia um Portugal literalmente “calibanizado”<sup>2</sup> pelo poder industrial encarnado então pela Inglaterra. Em outras palavras, se era essa a aposta do autor, somos obrigados a concluir que ele a cumpriu *à merveille*.

Outra bem diferente será a aposta de José Saramago ao falar da construção do Convento de Mafra no seu romance de 1982: *Memorial do Convento*. O que ele tinha em mente – e são palavras suas – é que era preciso deixar de fazer a História de Portugal para começar a fazer a história dos portugueses. Recordemos, aliás, que foi ele quem traduziu para o português *O Tempo das catedrais*, de Georges Duby; que foi ele que chegou ao Brasil para lançar o seu *Memorial do Convento* (1982), tendo nas mãos o volume *Dialogues* (Duby e Lardreau); que foi ele, enfim, que se referiu ao historiador francês, ao saber da sua morte, da seguinte maneira nos *Cadernos de Lanzarote*:

3 de Dezembro (1996): Morreu Georges Duby. Ficaram de luto os historiadores de todo o mundo, mas sem dúvida também alguns romancistas. Este português, por exemplo. Posso mesmo dizer que sem Duby e a “Nouvelle Histoire” talvez o *Memorial do Convento* e a *História do Cerco de Lisboa* não existissem. (Saramago, 1999: 262)

2 Faço aqui alusão à leitura de Boaventura de Sousa Santos sobre o papel intermediário entre Próspero e Caliban que cabe a Portugal nas relações entre colonizador e colonizado no que tange às suas próprias colônias e à Inglaterra.

O que isso significa é da ordem da mais radical das metamorfoses no que tange ao conceito de História e no que isso pode gerar no trabalho de um ficcionista. Como se ele estivesse seguindo um caminho – certamente muito mais fluido por ser ele justamente um homem da literatura – que o historiador Georges Duby formulara também ele do seguinte modo:

Uma vez que a criação artística é sempre governada pelas forças sociais dominantes, a invenção situa-se quase por inteiro entre o que foi modelado para a glória de Deus, para o serviço dos príncipes e para o prazer dos ricos. Partir das obras-primas é um percurso obrigatório e não é um mau percurso. Com a condição de nunca perder de vista o que as rodeia, nem a diversidade obscura, fecunda, sobre que elas pairam. (Duby, 1979: 9)

Partir de Mafra não é, portanto, também para José Saramago, um mau percurso, com a condição de ele nunca perder de vista o que rodeia o Convento, nem a diversidade obscura, fecunda sobre a qual ele paira. E Mafra paira sobre um discurso ideológico fundado justamente na glória de Deus e no serviço de um príncipe. A desmontagem da ideologia histórica em *Memorial do Convento* será, portanto, tudo menos aleatória. Porque esta é uma atitude que, de vários modos com maior contundência ou sutileza, orientará todo o processo de escrita do autor. Sempre disposto a desmonumentalizar a História e a pôr em causa os saberes absolutos, as verdades indiscutíveis e os discursos omnicompreensivos. Esse abalo sísmico das certezas compromete certamente o conceito de História como discurso da verdade, exigindo dela uma conscientização dos seus próprios limites, em prol da sua própria sobrevivência. Porque se a História não pode ser mais o terreno da verdade, ela pode tornar-se um discurso sobre a verdade possível, não mais como uma história

de proveito e exemplo, mas para instituir o novo discurso nos desvios daquilo que ficou sem contar, e nos silêncios de quem ficou de fora dos eleitos e dos assinalados.

Eu diria, com o risco que toda frase de efeito pode constituir, que *Memorial do Convento* foi escrito para desmontar uma referência dos compêndios da história oficial que afirma: “D. João V construiu o Convento de Mafra”. Saramago o escreve para justamente deslocar o rei do centro do poder, para roubar-lhe a aura indevida e para colocar o povo como o legítimo autor da História. O que ele constrói na ficção é, na verdade, uma outra história, a que merece ser contada de outra maneira:<sup>3</sup> a história dos esquecidos da história.

O romance se afirma, assim, como um projeto ético de revolução, em que a cena do transporte de uma pedra descomunal que iria constituir a laje da varanda central do Convento, pelos caminhos tortuosos que ainda hoje conduzem de Pero Pinheiro a Mafra, se transforma numa cena exemplar capaz de denunciar ao mesmo tempo a violência a que são expostos arbitrariamente os trabalhadores e o peso da fala ideológica do poder que os submete.

(...) e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho,

3 Alusão às palavras com que se encerra o primeiro capítulo de *Levantado do Chão*: “Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira.”

vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, *que se lixam*, com o perdão da anacrônica voz. (Saramago, 1983: 257)

Era preciso, pois, dar nome a esses homens *que se lixam* e que se lixaram sempre por ocuparem o lado não iluminado da história, e é a uma ficção engajada nessa restauração ético-política que é concedido esse dever. Ao nomear com nomes hipotéticos os verdadeiros trabalhadores de Mafra,<sup>4</sup> o narrador está a denunciar a arbitrariedade de uma historiografia que só registra o nome dos reis e dos heróis; está, portanto, consciente de preencher funcionalmente um injusto vazio e assume ser essa a sua bandeira, a sua obrigação: “[...] só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam se de nós depende”.

Da Batalha a Mafra proclamamos o avesso do avesso do avesso das ficções da História. Porque afinal ficamos a saber que romances históricos há muitos, que não há eternidade nos discursos ou nos modelos, e, por mais banal que isso possa parecer às vezes, devemos aprender aquela lição do peixe vermelho que de repente começou a

4 “Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar conduzindo cada qual a sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não sabe donde. (...) tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles à espera de quem vier a ter o nome e a profissão.” (Saramago, 1983: 242)

se tornar negro diante do espanto de um ingênuo pintor de pretensões realistas: a de que “existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose”. O texto referido, como muitos devem lembrar, é um conto de *Os passos em volta*, de Herberto Helder<sup>5</sup>, e que finda por uma espécie de máxima libertária: “Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo”. Penso que lucraremos sempre, também nós, ao ler Herculano e Saramago como insidiosos pintores de peixes amarelos para o gozo dos amantes de romances históricos.

#### REFERÊNCIAS

- CERDEIRA, T. C. (2000). *O avesso do bordado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- DUBY, G. (1979). *O Tempo das catedrais* (trad. José Saramago). Lisboa: Editorial Estampa.
- DUBY, Georges e Guy LARDREAU (1980). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- HELDER, H. (2001). “Teoria das cores”. In: *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio e Alvim.

5 “Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho.

Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe. O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava.

Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexa entre o peixe e o quadro, através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor. Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.” (Helder, 2001)

- HERCULANO, A. (2014). *Contos e novelas portuguesas do século XIX*. Org. Luisa Costa Gomes. Disponível em [cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/literatura-1/1/.../file.html](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/literatura-1/1/.../file.html) (consultado em 11/2019).
- SARAMAGO, J. (1982). *Levantado do chão*. São Paulo: Diffel.
- SARAMAGO, J. (1983). *Memorial do convento*. São Paulo: Diffel.
- SARAMAGO, J. (1999). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, B. de S. (2002). “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. *Luso-Brazilian Review*, 39, 2 : 9-43.

(Página deixada propositadamente em branco)

## TABULA GRATULATORIA

Adriana Calcanhotto	Emílio Rui Vilar
Afonso Cruz	Fernanda Cravidão
Afonso Eça de Queiroz Cabral	Frederico Lourenço
Afonso Reis Cabral	Gonçalo M. Tavares
Almeida Faria	Graça Rio-Torto
Álvaro Manuel Machado	Guilherme d'Oliveira Martins
Amílcar Falcão	Helder Godinho
Ana Cristina Macário Lopes	Hélia Correia
Ana Luísa Amaral	Iñaki Abad Leguina
António Lobo Antunes	Irene Fialho
António Pedro Pita	Irene Vaquinhas
António Sousa Ribeiro	Isabel Ferin Cunha
Benjamin Abdala Junior	Isabel Nobre Vargues
Carlos Camponez	Ivo Castro
Carmen Leal Soares	João da Costa Domingues
Clara Almeida Santos	João Gouveia Monteiro
Clarinda de Azevedo Maia	José Cândido de Oliveira Martins
Cláudia Pazos-Alonzo	José Luís Peixoto
Daniela Maduro	José Luís Pires Laranjeira
Delfim Leão	Lídia Jorge
Eduardo Lourenço	Luís Carmelo
Elena Losada Soler	Manuel Alegre
Eloisa Alvarez	Manuel del Pino

Manuel Ferro

Maria Alzira Seixo

Maria Carmen Gouveia

Maria Helena da Cruz Coelho

Maria Inês Cordeiro

Maria João Reynaud

Maria Manuela Tavares Ribeiro

Maria Teresa Mourinho Tavares

Mariagrazia Russo

Mário Cláudio

Mário de Carvalho

Mário Mesquita

Marta Betanzos Roig

Nair Nazaré Soares

Paula Morão

Paulo Maria Bastos da Silva Dias

Pedro Guilherme-Moreira

Pedro Ferré

Pedro Serra

Rita Marnoto

Roberto Vecchi

Rui Gama Fernandes

Stephen Wilson

Teolinda Gersão

(Página deixada propositadamente em branco)

Diretor: José Cardoso Bernardes



## AS PALAVRAS (IN)VISÍVEIS

### TESTEMUNHO

Pilar del Río

### PARTE I | LITERATURA PORTUGUESA

Albano Figueiredo; Ana Maria Machado; Cristina Robalo-Cordeiro; Cristina Vieira;  
Gerson Luiz Roani; Helena Carvalhão Buescu; José Augusto Cardoso Bernardes  
Fátima Marinho; Maria do Céu Fialho; Maria João Simões; Rosa Maria Goulart  
Thomas F. Earle

### PARTE II | LITERATURA COMPARADA

Ángel Marcos de Dios; António Apolinário Lourenço; José Luís Pires Laranjeira;  
Maria António Hörster; Maria de Fátima Gil; Maria Helena Santana; Marta Teixeira Anacleto

### PARTE III | ESTUDOS QUEIROSIANOS

Ana Luísa Vilela; Elza Miné; Isabel Pires de Lima; Kathryn Bishop-Sanchez;  
Maria de Fátima Silva; Maria do Rosário Cunha; Jorge Fernandes da Silveira

### PARTE IV | ESTUDOS DE PERSONAGEM

Inês Fonseca Marques; Maria Aparecida Ribeiro; Maria da Natividade Pires;  
Marisa das Neves Henriques; Maria do Rosário Neto Mariano; Paulo Silva Pereira

### PARTE V | EPISTEMOLOGIAS

Antonio Sáez Delgado; Darío Villanueva; Dionísio Vila Maior; Fernando Catroga;  
Jorge Urrutia; Luís Reis Torgal; Manuel Portela; Osvaldo Silvestre; Teresa Cristina Cerdeira

### TABULA GRATULATORIA