

LITERATURA E HISTÓRIA

— Actas do Colóquio Internacional

realizado na Faculdade de Letras do Porto,
de 13 a 15 de Novembro de 2003

Organização de Maria de Fátima Marinho

VOLUME I

LITERATURA E HISTÓRIA

— Actas do Colóquio Internacional

Coordenação
Maria de Fátima Marinho
Francisco Topa

Faculdade de Letras do Porto
Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos

2004

Título

Literatura e História — Actas do Colóquio Internacional

Coordenação

Maria de Fátima Marinho
Francisco Topa

Edição

Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos
da Faculdade de Letras do Porto

com o apoio da

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR

Portugal

Programa Operacional Ciência, Tecnologia, Inovação do Quadro Comunitário de Apoio III

Capa

Cartaz de João Machado

Execução Gráfica

Helvética - Artes Gráficas, Lda.
Trav. do Seixo, 376 — 4510-673 Fânzeres
Telef. / Fax: 22480 6157

Tiragem

500 Exemplares

ISBN

972-98629-7-4

Depósito Legal

208705 / 04

ÍNDICE

Preâmbulo	11
Maria de Fátima MARINHO	
Comunicações	
Maria Fernanda de ABREU	
<i>Gabriel García Márquez: Memórias, fábula, História</i>	13
José Domingues de ALMEIDA	
<i>Littérature et concept de déshistoire dans le débat de la belgitude</i>	19
Teresa AMADO	
<i>Uma história é uma história é uma história</i>	27
Teresa ARAÚJO	
<i>Memórias literárias portuguesas de romances sobre a perda de Albama</i>	33
Glória BASTOS	
<i>Visões da História na literatura dramática para crianças</i>	45
Adriana BEBIANO	
<i>A História como aventura: Entre o escapismo e o questionamento</i>	53
Kathryn BISHOP-SANCHEZ	
<i>Nos interstícios da ficção: Lílias Fraser e a re-invenção da História</i>	61
Maria Luísa Malato BORRALHO	
<i>Porque é que a História esqueceu a literatura do século XVIII</i>	65
A. Ferreira de BRITO	
<i>De como as musas se foram embora – Da inspiração à expiação</i>	87
Laura Fernanda BULGER	
<i>As histórias da História literária</i>	93
Eunice CABRAL	
<i>A História como o intratável em Signo Sinal de Vergílio Ferreira</i>	99
Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA	
<i>“Mundandade” e quotidiano na cultura portuguesa de Setecentos: Escritas codificadas de comportamento social</i>	109
Maria do Nascimento Oliveira CARNEIRO	
<i>Faire revivre l’Antiquité: Un français du XIX^e siècle au temps de Titus</i>	121
José Adriano de Freitas CARVALHO	
<i>Artur Eugénio Lobo de Ávila ou o romance ao serviço da História</i>	129
Aníbal Pinto de CASTRO	
<i>Camilo e a História</i>	135
Mauro CAVALIERE	
<i>A relevância do argumento histórico na Castro de A. Ferreira</i>	145
Teresa Cristina CERDEIRA	
<i>Dos vícios e virtudes da História na ficção</i>	155

Ana Margarida CHORA	
<i>A pseudo-História na evolução heróica de Lancelot</i>	161
Adelaide Pereira Milán da COSTA	
<i>O romance histórico do séc. XIX enquanto factor de construção da memória da cidade do Porto – Os Tripeiros de Coelbo Lousada</i>	167
Maria Antonieta CRUZ	
<i>A vida política através das Farpas (1871-1885): Realidade ou “ilusão da aparência”?</i>	177
Maria Manuela DELILLE	
<i>Ficção e História: O episódio de Inês de Castro num romance português e num drama alemão contemporâneos</i>	189
Jorge DESERTO	
<i>A representação da História na tragédia grega</i>	201
Jeroen DEWULF	
<i>E se toda a História fosse ficção? – Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história</i>	209
Isabel Margarida DUARTE	
<i>A Ilustre Casa de Ramires: Maturidade do relato de discurso em Eça de Queirós</i>	215
Maria Manuela da Silva DUARTE	
<i>Autópsia de um Mar de Ruínas — A ficção na senda da História</i>	223
Pedro EIRAS	
<i>Deus e o seu poeta não são escriturários – Ficções da História em Maria Gabriela Llansol</i>	233
Rui ESTRADA	
<i>Um Pé na História</i>	243
Celia FERNÁNDEZ PRIETO	
<i>El anacronismo: Formas y funciones</i>	249
Ana Maria Guedes FERREIRA	
<i>Plutarchi Vitæ Parallelæ: A biografia como compromisso entre literatura e História</i>	261
Luís Adão da FONSECA	
<i>As relações entre História e Literatura no contexto da actual crise da dimensão social da narrativa historiográfica</i>	267
Rosa Maria GOULART	
<i>A(s) História(s) que Almeida Faria contou</i>	281
John GREENFIELD	
<i>A história na “estoire”: Algumas considerações sobre a “ficcionalização” da História em obras narrativas do período cortês</i>	289
Orlando GROSSEGESE	
<i>Narrar sob os fumos do Holocausto – Relendo Memórias duma Nota de Banco de Paço d’Arcos</i>	295
Manuel GUSMÃO	
<i>Da literatura enquanto configuração histórica do humano</i>	309
Maria Isabel JOÃO	
<i>Literatura e comemoração: O descobrimento do Brasil em dois romances do século XIX</i>	321
Maria Paula Ferreira da Cunha LAMAS	
<i>Cruzando a Literatura e a História em Teixeira de Pascoaes</i>	329
Álvaro Manuel MACHADO	
<i>Literatura e História: A alegorização da História em Raul Brandão</i>	337

Cristina A. M. de MARINHO	
<i>De uma poética lafontainiana do jardim a Monsieur le Jardinier: Metáforas do Classicismo</i>	343
Maria de Fátima MARINHO	
<i>O discurso da História e da ficção: Modificação e permanência</i>	351
João Minhoto MARQUES	
<i>Representações bucólicas em Geórgicas, de Fernando Echevarría</i>	365
Breve apresentação dos autores incluídos neste volume	373

PREÂMBULO

De 13 a 15 de Novembro de 2003 realizou-se na Faculdade de Letras do Porto e na Câmara Municipal da Maia o I Colóquio Internacional sobre Literatura e História, que contou com a participação de cerca de oitenta conferencistas.

A complexidade de relações entre literatura e história, sempre demasiado próximas e irremediavelmente distantes, fascinou autores dos mais variados sectores e das mais variadas épocas, ao ponto de, no século XIX, se ter assistido a uma autêntica moda literária a que não escaparam os nomes mais consagrados das diversas culturas europeias. Mesmo se a investigação histórica não se inscrevia muito nos interesses de alguns autores como Garrett ou Camilo, o que é certo é que, embora pondo algumas restrições ou teorizando por e contra a inclusão da História, nenhum deles escapou a romanceá-la ou a pôr em cena ambientes que pretensamente ambicionavam uma reconstituição mais ou menos fidedigna. Todo o século XIX tentou conciliar essa dupla vertente, usando frequentemente o passado como espelho ou modelo do presente, nem sempre gratificante. As primeiras décadas de novecentos aproveitam a liberdade de efabulação para legitimar opções políticas ainda frágeis e condicionar o horizonte de expectativas de um público que procura avidamente uma identidade que ficara abalada com os acontecimentos políticos dos últimos anos da monarquia constitucional. Curiosamente, as últimas décadas do século há pouco findo retomaram, com uma força semelhante à dos românticos, o repensar da História, embora os pressupostos e os resultados sejam, por vezes, diametralmente opostos. Na verdade, as últimas produções de romances que colocam o cenário da acção em tempos recuados, nem sempre pretendem reconstituir ambientes ou ensinar o passado que serviria de fiel da actuação do presente. O aproveitamento da História é antes de mais a equação do possível que deverá provocar interferências várias que se saldaram por resultados díspares mas, regra geral, promotores de reavaliações ou de problematizações geradoras de novos significados.

Foi a abordagem sistemática dos vários modos de reescrever o passado que se estudou durante três dias. Os textos que agora publicamos dão conta da diversidade de temáticas, de análises e de modos de ler. Se uns se debruçam sobre a inclusão do discurso histórico em textos medievais, outros exploram a progressiva consciência histórica do Renascimento ao século XVIII, enquanto outros ainda repensam a riqueza de perspectivas do século XIX ou a multiplicidade de focalizações e de discursos dos fins de novecentos. Embora os estudos se situem predominantemente no domínio da língua portuguesa (incluindo as literaturas brasileira e africana), contam-se também ensaios sobre literaturas de expressão francesa, castelhana, inglesa e alemã, incursões na literatura clássica greco-romana e reflexões sobre a própria teorização do fenómeno de interferência de discursos que são simultaneamente similares e distintos.

A diversidade do índice demonstra a riqueza e o interesse destas actas, que se tornarão com certeza num contributo inestimável para a investigação das relações entre duas ciências que dificilmente poderão evoluir separadamente.

Resta-me agradecer à Faculdade de Letras do Porto e ao Departamento de Estudos Portugueses e de Estudos Românicos, à Reitoria da mesma Universidade, à Fundação Calouste Gulbenkian, à Câmara Municipal da Maia, à Fundação para a Ciência e Tecnologia, à Fundação Luso-Americana, ao Instituto Francês do Porto, à Embaixada de Espanha em Lisboa e à Caixa Geral de Depósitos, sem o apoio dos quais teria sido impossível a realização de um colóquio desta envergadura.

Por último não devo esquecer um agradecimento especial ao Doutor Francisco Topa, meu colega e amigo, cuja eficiência e dedicação permitiram a publicação destas actas em tempo *record*. Sem o seu inestimável contributo, elas estariam ainda num demorado e vago prelo.

Porto, Fevereiro de 2004

Maria de Fátima Marinbo

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ:

Memórias, fábula, História

MARIA FERNANDA DE ABREU
(Univ. Nova de Lisboa)

13

I. Começamos quase pelo fim. Cerca de trinta anos depois de ter publicado *Cien años de soledad*, conta García Márquez a uma interlocutora¹:

«Queres que te diga uma coisa? *Cien años de soledad* é ficção da primeira à última página, mas desde há anos os professores de literatura, os turistas e não poucos leitores adoptaram o costume de ir a Aracataca – a aldeia onde nasci, para ver com os seus próprios olhos como é Macondo. E exploraram-na minuciosamente, a tal ponto que encontraram a árvore onde amarraram o coronel Aureliano Buendía e o jardim donde Remédios subiu ao céu. Repara nas voltas que a vida dá. Há crianças na aldeia que não eram nascidas quando o romance foi publicado, e que, está claro, não o leram nunca, mas constantemente ouvem falar dele aos visitantes e a algumas pessoas da terra... Pois bem, essas crianças, com um entusiasmo digno de melhor causa, lançam-se a caçar turistas na estação das camionetas de Aracataca: “Venham ver a casa de Remédios”, dizem-lhes, “eu levo-os a ver a árvore do Coronel Buendía”... Sobra dizer que das casas e das árvores da minha infância não resta nem sombra, mas não importa, noblesse oblige. Outro exemplo ainda mais drástico: o do massacre das bananeiras. Isso das gentes que se reuniram na praça e não aceitaram o ultimato do exército... [...]» (García Márquez: 1998, pp. 112-114) (versão minha).

Das informações que, no seguimento desta conversa, nos proporciona o escritor, resumo, destacando já os elementos e palavras que ele próprio utiliza e que me interessam, uns e outras, à reflexão que passarei a propor; limitar-me-ei a algumas observações, considerando, todavia, que este “conto” de García Márquez bem merece ser aprofundado – com mais tempo, espaço e argumentação.

Resumo, pois, e sintetizo:

1. o episódio real teve lugar no ano em que ele nasceu;
2. cresceu a ouvir falar do “drama” e foi fazendo-se “uma imagem” de tudo aquilo;

¹ Gabriel García Márquez (taller de guión de), *La bendita manía de contar*; San Antonio de los Baños (Cuba), Ollero y Ramos Editores, Escuela Internacional de Cine y Televisión, 1998.

3. um bom dia, quando quis reconstruí-lo para o romance, deu-se conta de que não tinha “nenhuma informação documental”, “nenhum dado fidedigno” sobre a “matança”.

Começou, então, a investigar em busca dos dados, no fim do que tem apenas uma dúvida: «Os mortos tinham sido três ou sete?» E pensa, razoavelmente: tendo em conta o tamanho da “pracita” onde se reúnem os trabalhadores e o movimento sindical da época, «não deveriam ser mais de três ou sete, efectivamente».

Transcrevo, de novo: «Mas eu já tinha escritas as duas terças partes do livro e disse para comigo que numa história onde as pessoas sobem ao céu e fazem coisas como esta, não tinha sentido meter *sessenta* pessoas numa pracita e ocasionar-lhes *três* mortos. De modo que o que fiz foi encher de gente uma praça enorme e desatar a disparar e ocasionar *três mil* mortos, um verdadeiro massacre, à altura do romance.»

E explica mais García Márquez. É que à possível verdade dos factos passados naquele ano em que ele nasceu vem sobrepor-se, com prioridade, a “verdade” da sua novela: o comboio que atravessava a aldeia tinha no livro duzentos vagões, que ele teria de encher de mortos depois do massacre, para serem lançados ao mar «como bananas podres»; precisava, pois, também de pelo menos trezentos mortos para poder encher os vagões.

Menos verdadeira, então, a sua história? Não, tratava-se, apenas, de outra verdade, como ouviremos: «Que pretendia eu com essa manipulação? Documentar a matança das bananeiras? Não. *O que eu queria era trasladar ao espaço imaginário de Cien años de soledad o impacto que a evocação desse acontecimento tinha produzido em mim quando eu era pequeno.*» (sublinho).

O escritor conta isto no contexto de um seminário de guionismo que está a desenvolver com um grupo onde o objectivo declarado de trabalho é aprender “como se arma um relato”, “como se conta um conto”: neste ponto a questão é saber se o que se conta e como se conta é verosímil ou não, se o espectador pode chegar a crê-lo ou não... O exemplo do relato do massacre serve-lhe para revelar o processo de reconstrução que lhe guiou a escrita, um processo onde, clara e prioritariamente, e sem más consciências, uma “verdade poética” (o conceito é usado por ele em oposição ao que chama “uma pura invenção retórica”) se sobrepõe a uma possível verdade factual. Vem depois um “resultado” dessa construção, no exemplo que ele próprio dá: o de um senador da região que, em data de aniversário do massacre, protestou em discurso no Congresso, «porque não se comemorava como era devido aquela data histórica: a tragédia onde três mil compatriotas sacrificaram as suas vidas...».

E é este “resultado” que o leva a exclamar:

«Lo lindo es ver cómo la ficción puede llegar a suplantar la realidad, como un buen día la fábula se hace Historia.» (García Márquez: 1998, p. 114).

II. Alonguei-me nesta fase de descrição do texto. Mas é a partir dos dados que nela relevei que quero observar o modo como a ficção se legitima e historiciza em García Márquez.

Na mesma passagem, explica ele a evocação que acaba por fazer daquele acontecimento com a seguinte afirmação: «previamente a memória colectiva tinha passado o facto à minha memória, e agora eu podia evocá-lo, exagerando-o como se o tivesse vivido.».

Nela encontramos duas entidades: uma “memória colectiva”, primeira, que fornece os elementos a uma “memória individual”, que é a do escritor, o qual, por meio de processos narrativo-ficcionais, “efabuladores” (“fabulosos” – de *fabula*) e, simultaneamente, “símbolos de vida”, acaba por permitir que aquela faça História.

As teorias sociológicas de Maurice Halbwachs sobre a “memória colectiva”, que García Márquez não precisa de ter conhecido mas que bem pode ter conhecido pela circulação que estas tiveram nos meios parisienses, onde o escritor viveu na época em que começava a criar Macondo assente na reconstrução da memória (*La Hojarasca*, 1955), desenvolvem o que parece constituir o pressuposto daquela sua afirmação. Alguns elementos da teoria daquele sociólogo francês parecem especialmente pertinentes para melhor entender, e legitimar, o comportamento do escritor colombiano caribenho. Para Halbwachs, a memória individual é determinada por uma memória colectiva, memória forjada e conservada por um grupo na qual se integra o indivíduo, que a partir daquela e só como elemento do grupo constrói a sua memória individual, sendo ainda preciso que esta não cesse de estar de acordo com aquela e que haja suficientes pontos comuns entre uma e a(s) outra(s) para que a recordação que a primeira evoca no indivíduo possa ser reconstruída sobre um fundamento comum².

Poderíamos, então, perguntar: e a “memória colectiva”, de que modo se construiu o seu relato? Foram testemunhais os seus procedimentos ou de que outra natureza?

Algo deste tipo pode ter-se perguntado o escritor, já que, mesmo depois de ter relatado o massacre em *Cien años de soledad*, García Márquez não “arrumou” o episódio nem descansou numa memória, sobre a qual mais de uma vez voltará a remexer, continuando a refazê-la. Até ao seu livro mais recente (2002), que o é, assumidamente, de “memórias” – um livro onde conta “memórias”, por ele convertidas em “histórias” –, mas também, e muito, de reflexão sobre a construção das “memórias” e dos seus “contos”, afinal numa expansão interminável e em espiral do título – *Vivir para contarla* – e das palavras que põe em epígrafe: «La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.»³.

Não por acaso o livro abre com esta frase, aparentemente tão simples e com um valor determinantemente fundacional: «Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa». Determinantemente fundacional não só porque, como há-de dizer, dessa viagem vai depender toda a sua vida, que o é de escritor, mas também porque nela, abrindo e fechando a frase, surgem dois elementos chave do labor mnemónico: *a mãe e a casa*. Toda a viagem terá como fio orientador a actualização ou confronto do que agora vê e ouve com as imagens e as recordações forjadas na infância. Ao chegar à estação de Ciénaga, é pela voz da mãe, perto do início do livro (pp. 22-23) que regressa a recordação do massacre, aqui ocupando menos de uma página: «de repente, a mãe assinala com o dedo: “– Olha – diz-lhe – ali foi onde se acabou o mundo.”». É este o gesto que o faz ver a estação que então, em 1958, tem diante de si, em frente da qual vê, nesse momento, uma «praceta árida na qual não podiam caber mais de duzentas pessoas». A mãe precisa-lhe que tinha sido ali que, num dia de 1928, o exército tinha matado «um número nunca estabelecido de jornaleiros dos bananais». Esta é a voz da mãe. Mas logo ele confirma conhecer o episódio «como se o tivesse vivido». E este “tê-lo vivido” é, como diz, «tê-lo ouvido contado e mil vezes repetido» pelo avô desde que teve “memória”. E é pela voz do avô que registou uma série de dados que agora conformam a memória do episódio: o militar lendo o decreto pelo qual os peões em greve foram declarados um bando de malfetores; os três mil homens, mulheres e crianças imóveis sob o sol bárbaro depois que o oficial lhes deu um prazo de cinco minutos para evacuar a praça; a ordem de fogo; a multidão encurralada e a metralha que lhes ia ceifando a vida.

² Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Edition critique établie par Gérard Namer, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Albin Michel, 1997, chap. «Mémoire collective et mémoire individuelle» (1.^a ed., Paris, PUF, 1950).

³ Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002.

Em *Cien años de soledad* dedicara várias e longas páginas (371-387) a narrar o episódio, a sua gestação: os movimentos dos dirigentes sindicais clandestinos para denunciar as condições miseráveis dos jornaleiros que a companhia bananeira nunca reconhecerá como assalariados; os trabalhadores em greve; os comboios que transportavam as bananas até ao mar, parados (comboios de cento e vinte vagões); os regimentos encarregues de restabelecer a ordem entrando em Macondo; «um dia, por volta do meio-dia, esperando um comboio que não chegava, mais de três mil pessoas, entre trabalhadores, mulheres e crianças», desbordando «o espaço descoberto em frente da estação» e apertando-se umas contra as outras nas ruas adjacentes, encerradas por filas de metralhadoras do exército⁴.

E há mais: há um menino às cavalitas no pescoço de José Arcádio Buendía, esse rapazinho que muitos anos depois seguirá contando que tinha visto o tenente a ler o decreto militar que declarava os grevistas «uma quadrilha de malfetores». O menino há-de contar isto até ao fim da vida e seguirá contando que «deviam ser como três mil» os mortos, «todos os que estavam na estação». Seguirá contando ainda quando os outros lhe digam que «ali não houve mortos».

Memórias de “criança” (“niño”) ou de velho louco (“viejo chiflado”) eram as que conformavam o episódio na ficção romanesca de *Cien años de soledad*; em *Vivir para contarla* as memórias são de avô, que o avô passa ao neto, agora escritor de mais de setenta anos, em transe de actualização e narração das “memórias”. Tarefa que, aliás, não deixa de ironicamente inscrever já quase no fim do livro ao “recordar” uma conversa com o pai «sobre a dificuldade de muitos escritores para escrever as suas memórias quando já não se lembram de nada.». Com a resposta de uma criança de seis anos: «Então – disse – o primeiro que um escritor deve escrever são as suas memórias, quando ainda se lembra de tudo» (p. 480). Uma memória que, afinal, noutra momento e noutra situação – a de ensinar os seus alunos a contar um conto – García Márquez diz ter “manipulado” com o objectivo de «trasladar ao espaço imaginário do romance» «o impacto que a evocação desse acontecimento» tinha produzido nele quando criança, reconhecendo então que a evocação e o impacto lhe foram inculcados por uma “memória colectiva”.

Quanto e que variados planos se cruzam neste “traslado” e naquela “manipulação” da memória? Estéticos e narratológicos, psicológicos e sociais. De quê esta polifonia? De que vozes e máscaras este coro?

III. A verdade histórica e a dor de cada um

As vozes do avô e do neto escritor que antes ouvimos no livro de memórias, expandem-se, um pouco depois (p. 38), quando García Márquez, recordando os medos de criança, nos dá a ouvir a voz do médico venezuelano exilado, em discurso indirecto: «A origem de todas as desgraças, obviamente, tinha sido a matança dos trabalhadores pela força pública, *mas ainda persistiam as dúvidas sobre a verdade histórica: três mortos ou três mil? Talvez não tivessem sido tantos, disse ele, mas cada qual aumentava a cifra de acordo com a sua própria dor.*» (sublinho).

Voltaram as dúvidas sobre *a verdade histórica*; o número de mortos passa então da categoria do factual para a do simbólico, no plano emocional e afectivo: a *verdade* é a da dor, não a dos números. Quase no fim do livro (p. 494), virá outra oposição: *verdade* versus *lenda*: esta apresentada como consequência do «defeito incor-

⁴ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Ed. de Jacques Joset, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987 (1.ª ed., 1967).

rigível de não medir a tempo» os *adjectivos*. Esses *adjectivos* com os quais manipula os dados para «trasladar ao espaço imaginário» o valor afectivo. Este é em García Márquez, como na teoria sociológica da memória de Halbwachs, profundamente comunitário: «Cresci no meio deles», repete o escritor, desses que lhe transmitem uma memória colectiva. E depois, esta tem não só a vantagem da partilha e do abrigo; com ela se pode fazer Épica ou História, e isso é o que interessa a um escritor como ele, mesmo quando escreve um livro de memórias.

Claro, não esclarece o que entende por “História”. Escreve-a com maiúscula, nisso a distinguindo de “ficção” e “fábula” e “conto”, com minúsculas. O que é que marca a fronteira entre “memória colectiva” e “História”? O que é que legitima a passagem daquela a esta?

Halbwachs punha a “memória individual” a depender da existência da “colectiva” e da sua integração nesta. Ricœur, na sua recente releitura de Halbwachs⁵, propõe que a interpenetração entre “memória colectiva” e “memória individual” está assegurada por um “lien transgénérationnel”, tal como a «ampliação do horizonte temporal que consagra a noção de memória histórica» assenta, numa medida destacada, no «papel dos relatos recebidos da boca dos antigos da família» (p. 517). E a “condição histórica” dependerá ela inevitavelmente de um “exercício de memória colectiva” ou há uma “história erudita” que a possa dispensar? A García Márquez, escritor, o processo que lhe interessa é, sem dúvida, aquele. O fazer história assenta numa memória sociologicamente considerada mas também no que Ricœur chama uma “fenomenologia de uma memória partilhada”, por uma comunidade de tempo e de espaço (p. 160), essa que nos faz ouvir as recordações próprias mas também as da mãe, do avô, dos tios, dos próximos, afinal esta gradação que Ricœur propõe para matizar a polaridade sobre que assenta a teoria de Halbwachs. Todas estas memórias se reúnem ao verbalizar-se (na “fase declarativa” diria Ricœur) e aqui, quem, na cadeia mnemónica, detém a atribuição última da palavra é ele, o escritor, ele que nos dá a ouvir as outras memórias, que a sua integrou, sendo esta o elo final, aquele que, na e através da narrativa *fabulosa* e *adjectivadora*, logra esse resultado (“lindo”), que é fazer HISTÓRIA – de memória em memória, de memória em evocação, de evocação em fingimento de vida vivida, de fingimento em exageração ficcional, de ficção em fábula, de fábula em História.

Será? Não sei. O que ele escreveu foi:

«Previamente la memoria colectiva había pasado el hecho a mi memoria, y ahora yo podía evocarlo, exagerándolo, como si lo hubiera vivido. Pero la cosa no termina ahí. Lo lindo es ver cómo la ficción puede llegar a suplantar la realidad, como un buen día la fábula se hace Historia.».

⁵ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Ed. du Seuil, 2000.

LITTÉRATURE ET CONCEPT DE *DESHISTOIRE*

DANS LE DEBAT DE LA *BELGITUDE*

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA
(Univ. do Porto)

19

Lorsque, en 1976, depuis Paris et dans un numéro des *Nouvelles Littéraires*, Pierre Mertens (écrivain) et Claude Javeau (sociologue) lancent le concept et le débat de la “belgitude” dans un dossier polémique intitulé «Une autre Belgique», il devient soudain impossible, pour toute une génération d’écrivains et d’intellectuels belges francophones de masquer davantage les contradictions et les ambiguïtés de l’écriture à partir de l’“ici” belge.

Rappelons les grandes lignes de ce manifeste intempestif. Le dossier «Une autre Belgique» est bâti sur deux lignes de force argumentatives qui fourniront la substance des débats ultérieurs en Belgique, avec quelques échos à Paris.

D’une part, les signataires expriment une demande identitaire, sans déni de soi et sans recours à une vision mythologique anhistorique; ces deux écueils représentant les deux tendances majeures des lettres belges depuis l’indépendance du Royaume en 1830.

D’autre part, ils dégagent un instrument notionnel nouveau et utile en vue d’un “discours d’escorte” théorique, rendant compte de toutes les composantes de ce malaise: la *belgitude*.

Pierre Mertens se charge de poser les jalons de l’expression du malaise identitaire dans son article au titre très révélateur «De la difficulté d’être Belge», alors que Claude Javeau se posait une question de plus en plus pertinente pour l’époque: «Y a-t-il une belgitude?».

Voici les termes, somme toute modérés, employés par Mertens, mais qui firent l’effet d’une bombe:

«A égale distance d’une vergogne imbécile et d’un orgueil déplacé, telle pourrait être notre ‘troisième voie’. Tel serait – si l’on ose rêver – ‘le défi belge’. N’étant plus tributaires de personne, nous serions enfin de nulle part et de partout. Ni Belges honteux, ni Belges arrogants. N’ayant plus à affirmer de spécificité, il nous serait donné de courir toutes les aventures. Ce serait là notre limite, notre richesse, notre secret» (Mertens: p. 14).

Or, ces propos et cette démarche foncièrement prospectives et courageuses de la part de tout jeunes écrivains – Bruxellois pour la plupart –, eut l’effet d’un déclin pour toute une génération littéraire en mal d’identité et d’écriture, comme Marc

Quaghebeur. L'arrière-garde du système littéraire belge allait connaître sa relève, voire son dépassement, non sans donner dans la mesquinerie et résister avec esprit revanchard (Quaghebeur: 1980, p. 508).

Cette nouvelle étape dialectique dans la périodisation des lettres belges succédait à deux étapes antagoniques marquantes de l'écriture en Belgique, et que Jean-Marie Klinkenberg a profondément théorisées et creusées selon des méthodes différentes.

Une phase centripète (de l'indépendance aux premières élections au suffrage universel) s'appuie sur une valorisation nationale d'une formulation mythique biaisée: l'"âme belge", formalisée par Edmond Picard, mais en gestation depuis les années 1820, et qui prend chez Henri Pirenne des formes romantiques, plus fondées dans l'Histoire, et qui prétendaient allier le prestige de la langue française à la «révérence romantique germanique» (Klinkenberg: 1981, p. 42).

Cette formule implique et conditionne bien évidemment l'éclairage de symptômes d'un déni et d'un déchirement identitaires latents, accrus par le fait que la légitimité "limitée" accordée à cet assemblage original l'était trop souvent par Paris, en tant qu'instance de cette «reconnaissance en elle d'une Altérité valorisée en tant que telle» (Klinkenberg: 1981, p. 43).

Autrement dit, cette phase de l'histoire littéraire belge a beau satisfaire l'imaginaire et les attentes romantiques d'un pays naissant simultanément par imposition des puissances étrangères et d'une véritable révolution populaire, elle n'en dégage par moins une production littéraire prestigieuse, mais toujours légitimée par l'instance critique et surmoïque parisienne.

La Belgique se construit une littérature propre, se dote de prix littéraires et aspire à la légitimité moyennant une plus-value spécifique, mais subtilement légitimée par Paris. Celle-ci est, de surcroît, le fait de grands écrivains et poètes flamands francophones: De Coster, Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren.

Or, symptomatiquement, le texte communément considéré comme fondateur de cette littérature émergente, à savoir *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster demeure une référence obligatoire pour les acteurs de la "belgitude". En effet, comme le rappelle Marc Quaghebeur, *La Légende* n'hésite pas à puiser, par un style baroque et carnavalesque, dans le riche répertoire narratif, et surtout dans la mémoire collective flamande.

Ce texte met en scène un pays de "par-deçà", qui a bel et bien existé sous l'occupation espagnole, mais bien avant la formulation romantique et idéologique des Etats-nations et de l'"esprit des peuples" du XIX^e siècle; siècle où une Belgique officielle et imposée vit le jour.

Ce décalage historial de *La Légende* sanctionne un décalage des faits dans ces pays d'entre-deux, que l'idéologie officielle et artificielle du mythe de l'"âme belge" évite, et que la génération de la belgitude théoriserait. On comprend dès lors l'illégitimité littéraire avec laquelle la critique parisienne a frappé cette œuvre qui contrevenait à ses attentes stylistiques et esthétiques.

En conséquence, aussi bien De Coster que les grands symbolistes et expressionnistes belges de la génération léopoldienne (Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren), représentants d'une modernité "nordique" ne sont légitimés qu'à Paris et uniquement dans la mesure où leurs œuvres dispensent les clichés thématiques «nordiques» au goût français: beffrois, brumes, canaux, béguinages, gueux..., mais placés dans un contexte anhistorique. Ces écrivains ont, par ailleurs, fini par «[...] édulcorer progressivement leur forme pour l'adapter aux modèles français» (Quaghebeur: s/d, p. 9 ss.).

Or, les premières élections au suffrage universel et l'invasion de la Belgique par une puissance – germanique, s'il en est, en 1914 –, devaient sonner le glas de cette

illusion mythique et romantique, calquée sur le modèle français: une langue, une histoire, une nation.

La prise de conscience sociopolitique flamande, fortement appuyée par l'Eglise, entame l'évacuation progressive des Flandres du français, langue des élites et de la bourgeoisie tansethnique, et ce au profit de retrouvailles avec les parlers locaux.

Une seconde phase centrifuge, cette fois, par rapport à l'"ici" et à son Histoire, est dès lors inaugurée par cet état d'abandon et de perturbation qui voit le repli des écrivains de langue française – wallons et flamands confondus –, dans la seule langue française et dans les réalités historiques et civilisationnelles assurées et immédiates de la France, et par «un réaménagement [de leur] système de référence» (Klinkenberg: 1981, p. 31).

Jamais le déni des spécificités historiques, linguistiques et sociologiques de la Belgique n'était allé aussi loin. En fait, étant donné qu'il n'y a de légitimité littéraire que par Paris, aux écrivains belges de langue française, il faut choisir entre deux stratégies légitimantes bien tranchées.

Soit, ils persistent dans leur volonté de constituer un champ littéraire distinct du champ français, mais douloureusement amputé de la voie / voix flamande qui l'avait jusqu'alors caractérisé, et que la scène parisienne affectionnait pour sa puissante suggestion exotique.

Soit, ils entreprennent une démarche capitularde et rattachiste d'assimilation au champ français en vue d'une reconnaissance parisienne directe, mais qui gomme, c'est-à-dire qui refoule toutes marques spécifiques d'appartenance locale. Et ce, paradoxalement, à un moment où le pays fait montre d'un nationalisme exacerbé.

Cette tendance collective, véritablement schizophrène, touchera carrément au paroxysme avec le célèbre *Manifeste du Lundi* (1937) par lequel plusieurs écrivains, et non des moindres, entérinent leur condition de déni et de dénigrement. Le ton de rejet viscéral de toute inscription contextuelle nationale est profond.

Nous n'en évoquerons que les grandes lignes: «[...] il tombe sous le sens que les conditions essentielles de la création littéraire ne sont pas différentes dans notre pays de ce qu'elles sont dans n'importe quel autre pays de langue française» (Klinkenberg: 1989, p. 74). Il convient de citer également quelques signataires du dit "manifeste". On y trouve Franz Hellens, Michel de Ghelderode, Marie Gevers, Marcel Thiry, entre autres (les surréalistes n'y figurent pas).

La langue française devient ainsi l'unique critère d'appartenance littéraire. Or, cette langue est la leur et, paradoxalement, ne l'est pas tout à la fois. Après la littérature médiévale et le carnaval rabelaisien, cette langue tend à se figer avec l'Académie. Elle gagne une connotation idéologique et institutionnelle faisant corps avec l'Histoire nationale française, relayée par les efforts centralisateurs de la Monarchie, de la Révolution et de la République.

C'est de cette connotation monumentale, prestigieuse et idéologique que le français – langue dont l'usage est immémorial en Belgique et dont l'origine trouve de solides racines dans les parlers d'oïl de ces contrées nordiques et périphériques –, que la langue française ne peut jouir en Belgique francophone. La voie est aussitôt ouverte à tous les emportements esthétiques, stylistiques et thématiques, ainsi qu'à la forclusion d'une réalité propre.

Les récits tendront à placer leur matière diégétique dans des décors français. Déplacement et décalage deviennent mots d'ordre. A cet égard, la critique récente a souligné le subtil évitement de l'"ici" et de l'Histoire propre dans les lettres belges, spécialistes d'une école de l'Etrange et de genres souvent considérés paralittéraires (le roman policier et la BD).

Toute littérature régionale se voit dès lors interdite de cité et frappée d'illégitimité. Ce "lutétiotropisme" entraîne trois conséquences majeures dans le champ littéraire belge de l'époque et que la génération de la belgitude aura à affronter.

D'une part, il fomenté l'émergence d'une "officialité" artificielle, parallèle ou dédoublée telle que l'Académie Royale ou l'Association des écrivains belges.

Par ailleurs, il étaye une nouvelle orientation thématique, caractérisée par le gommage des références à l'"ici"; et stylistique, traduite par l'écriture néoclassique, sécurisante, conformiste et linguistiquement hypercorrecte. Preuve qu'à force de se priver d'une voix propre, on finit par exceller dans la singerie paranoïaque d'une réalité autre, d'un grand Autre surmoïque parisien.

La Belgique littéraire se signalera par la construction de grammaires et de bons usages, mais évitera le récit proprement dit, et surtout le travail de la modernité: «Ce milieu littéraire des années 50 produisit des poètes classiques et des dramaturges littéraires mais compta peu de vrais romanciers – sinon fantastiques – et nul poète ou dramaturge hanté par l'éclatement de la modernité» (Quaghebeur: 1980, p. 507).

C'est contre cet état de fait et ce cul-de-sac que les tenants de la belgitude se dressent aussi bien dans le manifeste «Une autre Belgique» (1976) que dans les contributions critiques ultérieures, notamment *Lettres françaises de Belgique. Mutations* (1979/80), *La Belgique malgré tout* (1980) ou encore les *Balises* (1982) de Marc Quaghebeur.

Une théorisation conceptuelle et prospective voit le jour, surtout sous la plume de Quaghebeur, qui accuse le caractère foncièrement "déficient" du rapport de cet "ici" à la conscience politique, à la possession linguistique et à l'appartenance historico-nationale.

Ce dernier déficit historique dégage, dans cette réflexion, la notion problématique et polémique de "déshistoire" à laquelle il faudrait dorénavant confronter critiqueusement les œuvres produites par ces contrées. Comme l'a pertinemment formulé Marc Quaghebeur, toute "spécificité" belge est avant tout d'ordre identitaire et historique, et se trouve à l'œuvre dans les textes: «Or les questions posées par nos lettres, loin d'être neuves, suscitérent au fil des cent années qui nous firent, forces tentatives d'approches. Celles-ci tournent toutes autour du problème de leur spécificité, c'est-à-dire de leur identité» (Quaghebeur: 1980, p. 503).

Or, cette identité ne se perçoit dans les œuvres et dans les esprits que sur le mode déficient, privatif du "manque", du "creux": manque d'Histoire, pays en creux, déficit linguistique. Le recours au concept de "déshistoire" rend compte de l'une des raisons majeures pour lesquelles la littérature belge de langue française «ne semble pas aller de soi» (Quaghebeur: 1982, p. 9).

En fait, il n'est d'identité nationale que située par rapport à un récit historique auquel un peuple dispense un acquiescement symbolique collectif direct. Or, la génération de la belgitude affirme clairement l'inadéquation de la notion d'Histoire nationale pour la description du mode complexe, baroque de coexistence citoyenne en Belgique. Et le problème est que «ce pays fait comme s'il n'avait pas d'histoire propre et refuse de tenir un discours où il s'analyse et se prend en charge» (Quaghebeur: 1983, p. 62).

Qui plus est, toute une ligne historiographique belge s'acharne à nourrir ou à légitimer l'état de non-histoire du pays. C'est le cas d'Hervé Hasquin qui, récemment, affirmait à *L'Express* qu'«[...] il n'y a jamais eu de nation belge à proprement parler. La Belgique est un Etat artificiel, créé en 1830» (Hasquin: p. 22); «une fausse nation» (Andrienne: p. 15).

Heureusement, d'autres historiens, tout en soulignant la consistance et la cohérence des événements révolutionnaires de 1830 dans les Pays-Bas méridionaux, nuancent quelque peu cette approche dénégatoire. Comme Jean Stengers l'a bien décrit, ces contrées ont connu un parcours historique remarquable et prospère, mais ce parcours est fédéral avant la lettre.

Il s'inscrit dans le cadre d'une Europe médiane, mitoyenne qui va de Clovis aux Ducs de Bourgogne, en passant par l'héritage carolingien, Charles V et Philippe II sous les régimes desquels elles configurent une confédération complexe de principautés, duchés, contés et marquisats, ancrée sur «un système quasi constitutionnel de protection des libertés individuelles et fondamentales» (Rapport Coudenberg: p. 17).

Ce lent et libre devenir ne peut, dès lors, être assimilé à la laborieuse construction nationale française engagée depuis la monarchie capétienne et Louis XIV, en passant par la Révolution Française et la République; ni au mode de vie collectif des Allemandes, héritières du Saint Empire Germanique. Les "Pays de par-deçà" de Philippe II hésitent devant toute inscription sur le mode de l'identité nationale, celui de l'Etat-nation tel que le XIX^e siècle romantique l'a érigé en modèle, voire en hantise.

Marc Quaghebeur et les tenants de la belgitude s'insurgent contre la survivance purement idéologique du mythe unitaire belge, un «mythe au sens très précis du terme» (Otten: p. 53) mis à mal par l'invasion allemande en 1914 et dont certains fondements plongent subtilement dans le XVI^e siècle, et assument les traits d'une synthèse entre l'exaltation d'un siècle d'or [XVI^e] et d'un pays de cocagne et sa mise à mal par la tyrannie espagnole de Philippe II [la figure mythique du résistant et habile gueux]. Ce mythe forgé au XIX^e siècle a servi de prétexte idéologique, mais schizophrène à l'existence de cette Belgique que l'on dénonce dorénavant, la «Belgique de papa» (Willems: p. 488).

N'en déplaise aux partisans et gardiens de l'unitarisme du Royaume, «l'histoire belge se déploie en dehors du support national qui caractérise la plupart des histoires modernes. Elle a pour obsession de faire aussi bien l'économie du sang que du concept» (Quaghebeur: s/d, p. 3).

Le mythe unitaire étaye une idéologie artificielle, fondée sur l'assimilation forcée des acquis romantiques et révolutionnaires français (une nation – une histoire – une langue), mais s'avère inapte à consolider les raisons identitaires d'une coexistence "nationale". Il manque à cette Belgique ce que plusieurs intervenants au débat de la belgitude ont unanimement signalé: «un mythe fondateur», «une saga héroïque fondée dans le sang» (Willems: p. 485 ss.).

L'ouvrage polémique de Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire de nos lettres*, poursuit la dénonciation de la "deshistoire" et du "creux" identitaires belges. Ses thèses configurent un véritable camouflet pour une Belgique en désarroi constitutionnel, en plein chantier fédéraliste, mais affectant encore de croire à son statut unitaire mythique, ou dont certains rattachistes espèrent la disparition magique.

Quaghebeur plaide pour que l'on cesse d'appliquer à la réalité belge les catégories et le modèle interprétatifs français car, «elles conviennent fort mal au corpus qu'elles positionnent automatiquement de façon bancale et minorée, quand ce n'est pas absurde. Elles lui interdisent, qui plus est, toute autonomie [...]» (Quaghebeur: 1982, p. 15).

Les réalités de l'"ici" ne se laissent pas facilement interpréter moyennant des catégories de type national. Elles échappent depuis toujours à cette acception nationale encensée par le parcours historique français.

A plus forte raison, la Belgique n'est en aucun cas compatible avec le concept de "nation littéraire" tel que Priscilla Parkhurst Fergusson l'a judicieusement appliqué

à la France et à son champ littéraire. Rappelons ce que Fergusson entend par cet espace symbolique jouissant d'une solide confirmation et assise historiques, et que la Belgique ne pourrait honnêtement partager: «un complexe d'idéaux et de pratiques, de comportements et de certitudes, de codes et de discours caractérisant l'activité littéraire en France» (Parkhurst Fergusson: p. 24).

La France – véritable surmoi de la périphérie nordique du français –, configure une incontestable “nation” au sens romantique du terme, fondée quelque part sur une “saga historique” attestée par le sang et avec laquelle la production littéraire et ses auteurs font intimement et solidement corps. Elle en fait même le lieu où transcender mythiquement, et ses différences, et ses contradictions.

Qui plus est, cet auteur rappelle que la France constitue la seule nation européenne à promouvoir “la culture littéraire” au rang d'institution nationale, et ce depuis la Monarchie jusqu'à la République. Le champ littéraire français se signale par un centralisme culturel tendant à supprimer la légitimité des œuvres produites dans un cadre périphérique. Un contrôle inconcevable au Royaume-Uni ou en Allemagne et qui a également trait au rapport très particulier liant la nation française à sa langue.

Par ailleurs, ce champ met en œuvre une éthique littéraire qui mise sur l'engagement et le prestige de ses écrivains, car «si les écrivains y jouissent d'un tel prestige, c'est grâce à leur lien avec la politique et grâce à l'autorité morale dont bénéficie la littérature; c'est aussi parce que l'écrivain est presque indissociable d'un long passé politique» (Parkhurst Fergusson: p. 55). Il suffit, pour s'en convaincre, d'évoquer les interventions publiques et politiques d'écrivains français de Voltaire à Sartre, en passant par Hugo ou encore le célèbre «J'accuse» de Zola.

Or, la génération de la belgitude dénonce justement que l'on ait trop longtemps appliqué ce schème contextuel à la Belgique. Ce pays cultive un tout autre sens de l'Etat en tant qu'espace médian, d'entre-deux, qui n'ose dire son identité. Les conséquences de cette “deshistoire” quasi forcée sur l'écriture construisent une “identité en creux”, *in absentia* ou négative. Mais elle ne fomenté pas spontanément une fusion substitutive avec la France et Paris (Quaghebeur: 1982, p. 26).

Quaghebeur va plus loin et est rejoint par plusieurs des tenants de la belgitude. Pour eux, la vacuité amnésique et historique à laquelle la Belgique n'a cessé de vouer ses citoyens, en raison d'un mythe unitaire, expliquerait une bonne part de l'inaptitude narrative ou l'évitement du travail moderne par toute une génération d'écrivains belges: «narrer suppose l'existence d'une histoire séparée comme l'usage d'un langage assuré de ses fictions représentatives» (Quaghebeur: 1982, p. 26 ss.).

La France, tout comme la plupart des nations européennes, dispose de ce réquisit de façon non problématique. Elle a une conscience immédiate d'un “plein” culturel, littéraire et linguistique consolidé, et d'un récit historique consensuel où la nation se reconnaît et auquel elle s'identifie.

Ce constat en suggère un autre exprimé par les acteurs de la belgitude, Quaghebeur en tête: la Belgique n'est pas compatible avec la notion d'Etat centralisé telle que la France – vieille nation centripète –, l'a lentement bâtie. L'arrière-plan médiéval de ces contrées (Quaghebeur: 1982, p. 21) renvoie plutôt au jeu subtil d'arrangements mutuels et de conventions où la liberté des différents niveaux de structures l'emporte sur la cohésion étatique de l'ensemble.

Les “provinces belgiques”, les “pays d'en-deçà” rechignent à s'inscrire sous un tel modèle. La réalité belge fait plutôt songer à «une réalité baroque faite de centres superposés, multiples et fuyants» (Quaghebeur: s/d, p. 7) qui se répercutent dans tous les domaines de la vie sociale, politique et culturelle du pays, qui s'est forgée ailleurs, avant ou en marge de la construction nationale française.

Retrouver leur passé, réconcilier les gens – et parmi eux les écrivains –, avec la spécificité de leur Histoire, combattre et l'anamnésie historique, et le repli schizophrène sur une réalité autre, substitutive, tel devient aussi le programme de la belgitude, sa “demande” d'Histoire, sa revendication de l’“ici” tel qu’il se présente réellement.

Revenons aux termes employés par les tenants de la belgitude en 1976. Il s'agit «d'établir un nouvel espace imaginaire des chefs-d'œuvre en langue française mieux adapté à la diversité du réel» (Quaghebeur: 1980, p. 521). Plusieurs textes produits depuis lors attestent la possibilité de cette ouverture dialectique. La “belgité” rend désormais compte de cette condition durement conquise: être de nulle part, de partout, mais toujours d'*ici*.

Deux écrivains, hérauts du discours revendicatif de la belgitude (Pierre Mertens et Conrad Detrez) illustrent la viabilité d'un souci internationaliste associé à cet attachement à l'Histoire spécifique de l'*ici*.

Referências bibliográficas

ANDRIANNE, René

1981, «Ecriture et politique en Belgique», Dossier du *CAÇEF*, n.º 84, février.

FERGUSON, Priscilla Parkhurst

1991, *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor.

HASQUIN, Hervé

2001, «La nation belge n'existe pas», in *L'Express*, 19 juillet.

KLINKENBERG, Jean-Marie

1981, «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», in *Littérature*, n.º 44, décembre.

KLINKENBERG, Jean-Marie

1989, «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», in *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, actes du Colloque de Pécs, 24-28 avril 1989, Ed. Arpád Vigh, Paris, P. V. Pécs / ACCT.

KLINKENBERG, Jean-Marie

1993, «Les lettres de Belgique dans leur espace social et historique», in *La revue nouvelle*, n.º 3, mars.

MERTENS, Pierre

1976, «De la difficulté d'être Belge», Dossier «Une autre Belgique», *Nouvelles littéraires*, n.º 2557, 4-11 novembre.

OTTEN, Michel

1984, «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», in *Ecriture française et identifications culturelles en Belgique*, Louvain-la-Neuve, CIACO.

QUAGHEBEUR, Marc

1980, «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», in *La Belgique malgré tout*, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher.

QUAGHEBEUR, Marc

1998 (1^{ère} éd., 1982), *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor.

QUAGHEBEUR, Marc

1983, «Entretien avec Marc Quaghebeur», *W'allons-nous?*, n.º 7-8, été.

QUAGHEBEUR, Marc

s/d, «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», tapuscrit.

RAPPORT, Coudenberg

1987, *Quelle Belgique pour demain?*, Paris / Gembloux, Duculot / Direct Social Communications.

WILLEMS, Paul

1980, «J'aime le 'non-état' qu'est ce pays», in *La Belgique malgré tout*, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher.

UMA HISTÓRIA É UMA HISTÓRIA É UMA HISTÓRIA

TERESA AMADO
(Univ. de Lisboa)

27

A epígrafe, decalcada sobre uma famosa expressão isomorfa que usa o nome *rosa*, não se refere, como ela, à impossibilidade de uma palavra ser mais do que é, ou seja, à necessidade de distinguir palavra, conceito e coisa. A minha intenção é, pelo contrário, relevar desde já a oportunidade aliciante de reflectir sobre as diversas possibilidades conceptuais, epistemológicas e propriamente literárias, que nos oferece esta feliz homonímia. Homonímia profundamente cultural, pois que se formou através da experiência (fundadora, se as há) de uma relação entre acto e objecto – a saber, indagação e conhecimento adquirido através dela, por um lado, e por outro, conhecimento do acontecido e o próprio acontecer no seu processo – e através da consciência, que uma prática originária desenvolveu, de relações altamente complexas e inseguras entre artefactos verbais que apresentam tanto o que existiu como o que pode ter existido, segundo aprendemos para sempre com Aristóteles. O aperfeiçoamento que se foi alcançando da avaliação dos efeitos do factor subjectivo em todos os produtos da actividade humana acrescentou à questão uma nova espessura.

Se uma história é sempre e só uma história, essa singularização está, portanto, longe de implicar uma definição específica do objecto que circunscreve.

No final da Idade Média, quando já o autor se apropria do seu texto através de opções ideológicas e retóricas provindas de critérios pessoais cada vez mais emancipados da prática da tradução, da citação e da reutilização de formas canónicas, e ao mesmo tempo longe ainda da separação programática de territórios que o desenvolvimento pujante do romance e a exigência da historiografia de mais certeza e discriminação no conteúdo factual vieram a alargar, a história escrevia-se sem preconceitos relativos à ficção ou, se se quiser, com um gosto irreduzível pela narrativa.

Num certo sentido, talvez se possa dizer que o que separa as crónicas de Fernão Lopes de muita história escrita posteriormente, mesmo no século XX, está mais no grau de importância do lugar concedido à narrativa do que na concepção teórica do que é essencial no trabalho do historiador, nomeadamente tendo em conta que a vocação *exemplar* atribuída então à história desempenhava papel semelhante ao que veio a atribuir-se ao objectivo da generalidade. Encontra-se no seu discurso, tal como no de D. Duarte e outros autores contemporâneos, a indicação de que a prosa de ficção era claramente diferenciada da história, embora se empregasse o mesmo substantivo para designar as espécies de uma e outra. O termo que refere a narrativa

de ficção só é usado no singular quando seguido de um determinativo, como em «estória de Galaaz»; de resto, são as formas plurais que aparecem – «estórias» ou «livros de estórias» – e sempre em contextos que não admitem ambiguidade relativamente ao sentido *histórico* que, em contextos igualmente qualificados, também pode ser endossado quer ao singular quer ao plural do mesmo termo, «estória».

Usando-o na segunda acepção, veja-se um dos textos em que mais luminosamente Fernão Lopes caracteriza a diferença entre os dois conceitos: «nom fallamos em amores compostos, os quaaes alguuns autores abastados de eloquencia, e floreyentes em bem ditar, hordenarom segumdo lhes prougue, dizemdo em nome de taaes pessoas, razões que numca nenhuuma dellas cuidou; mas fallamos daquelles amores que se contam e leem nas estorias, que seu fundamento teem sobre verdade» (*C.D.P.*: cap. 44, p. 199). A valoração superior da história verdadeira é de regra em todos os autores que abordam o assunto, mas aqui é sobredeterminada pelo facto de estar inserida num texto que pertence a esse género. Fixado este patamar de discriminação genérica, é no interior do mais desenvolvido dos géneros narrativos medievais em português, o da história, que a indistinção se refaz.

Uma apresentação do estado da questão da «História», efectivamente panorâmica e acompanhada de uma bibliografia muito completa, feita por Jacques Le Goff no volume *Memória-História* da Enciclopédia Einaudi em 1984, tem, entre outras, a virtude de, sem deixar de insistir no carácter de ciência que os novos métodos da história lhe conquistaram definitivamente, expor, por exemplo, um conceito bastante modalizado de objectividade e, em geral, não tentar reduzir «os paradoxos e ambiguidades da história» (Le Goff: p. 161). Creio que a atenção maioritária que Le Goff tem dado ao estudo da Idade Média não foi indiferente à amplitude e à agudeza desta percepção.

Em meados do século XV, quando escreve a *Crónica de D. João I* (em que as suas técnicas de investigação e apresentação de *factos* se aperfeiçoam), Fernão Lopes aplica aos documentos um olhar moderadamente crítico, trata as suas fontes narrativas com métodos mais inspirados no princípio da verosimilhança ou na retórica do que na procura de exactidão, tem um objectivo programático predeterminado pelo senhor que o emprega e talvez também por ele próprio, acredita, ou parece acreditar, que Deus adopta partidos nos conflitos humanos e oferece sinais do seu favor, segue modelos literários antigos e actuais, e, com tudo isso, faz história. A história, diz, conformando-se à tradição, «ha de seer luz da uerdade e testemunha dos antigos tempos» (*C.D.J.I.* II, cap. 37, p. 83). Verdade e memória, eis as forças motrizes da história. Nas margens esbatidas e instáveis de uma e de outra joga-se a imensa variedade de níveis cognitivos e de instâncias narrativas que cabem naquela categoria de textos. É uma parte dessa variedade que procurarei ilustrar na escrita de Fernão Lopes, e ao mesmo tempo tornar visível a inesperada harmonia que percorre o seu discurso.

Um dos processos mais abundantemente identificados no seu método de composição do texto é, além da simples transcrição de trechos de outras narrativas, o aproveitamento de matéria documental proveniente de chancelarias e outros arquivos. Um caso exemplar, apresentado por Damião Peres na introdução à sua edição da *Crónica de D. Pedro*, mostra o modo como entrou na crónica um desembargador corrupto cuja culpa e castigo constam do texto de uma sentença real. Ao transformar numa história, no relato de um acontecimento, o registo de uma acto judicial, a principal alteração é sofrida pela ordem textual das acções de prevaricar e julgar. Onde o rei era desde o início juiz, sujeito das formas verbais «tem por bem» e «manda», sendo esta, em repetição, seguida da descrição do castigo, e o réu aparecia numa proposição causal intercalar – «porque mestre Gonçalo das degreetaes [...] errou em

seu officio [...], levando por ello peyta» (*C.D.P.*: p. XXI) –, passa a haver um pequeno conto em dois movimentos.

O primeiro é introduzido pela referência ao efectivamente primeiro momento do episódio, «soube elRei», a que se segue de imediato a narrativa de como mestre Gonçalo «levara peita» de uma das partes em litígio, «por a qual julgou e deu sentença». Mestre Gonçalo, através de alguns desdobramentos pelos quais se fica a saber que era desembargador e da confiança do rei, torna-se no discurso cronístico uma verdadeira personagem. É só no segundo movimento que se volta ao rei, para explicar o castigo que ele, «sabendo esto», sentenciou, não sem antes ser dito que sabê-lo lhe causou «mui gram pesar» (*C.D.P.*: cap. 5, p. 24).

O episódio é inserido por Fernão Lopes no meio da apresentação de duas séries de medidas legislativas tomadas por D. Pedro para instigar a celeridade e a imparcialidade no julgamento de casos do foro civil. Ligado à série que o precede pela expressão «Esto assi hordenado soube elRei a cabo de pouco», e à seguinte com a frase «Entom hordenou elRei», cria uma unidade de tempo narrativo num *continuum* de que está ausente a referência temporal, pois os predicados «mandou», «ordenou», «defendeu», referidos ao rei, limitam-se a dar entrada a longas paráfrases das ordenações régias, cujos tempos verbais próprios são os imperfeitos indicativo e conjuntivo e o condicional. O critério nada tem, portanto, de cronológico. O objectivo é duplo: criar uma diversão, que não tem carácter histórico; mas também apresentar uma comprovação, tanto mais eficaz quanto se sustenta da verdade garantida pelo documento. Estando assegurada esta condição da sua entrada na história, a imersão do facto judicial no tempo narrativo requereu, como se viu, alguns ajustes cujo efeito final foi criar, onde ele não existia, um elo da cadeia que conduz a (re)constituição do passado.

A *Crónica de D. Pedro* utilizou mais de uma vez métodos deste tipo porque faltavam fontes narrativas para esse período e, sendo um reinado curto e de paz, poucos acontecimentos tinham merecido registo digno da história.

Passando à *Crónica de D. João I*, as fontes narrativas e documentais multiplicam-se, os processos de apropriação narrativa diversificam-se e deixam a sua marca no texto novas invenções e novas formas de enfrentar novos problemas. Lidando com um conjunto muito vasto de factos e de personagens, uma vez que pertenciam a épocas mais próximas de si, mas apesar disso quase nunca o suficiente para lhe permitir o acesso a testemunhos directos, Fernão Lopes viu-se confrontado com a evidência de a narrativa da *verdade* ter que se conformar com a impossibilidade de preencher certas lacunas nos meandros da memória a recuperar. É um tipo de dificuldade que pode transparecer no texto através da formulação de uma dúvida, ao mesmo tempo que é confessada a incapacidade do autor para escolher de entre as soluções oferecidas nas versões que conhece, e que simplesmente enumera ou cita textualmente.

No sangrento episódio em que é morta a abadessa do convento beneditino de Évora, por efeito das ondas de repercussão do levantamento de Lisboa, surge uma pergunta que interessaria satisfazer, acerca das circunstâncias que levaram o povo a procurá-la e ir buscá-la dentro da sé, e depois a matá-la. Perante duas explicações alternativas, Fernão Lopes arrisca que uma delas «pareçe mais rrazom», mas marca a passagem para a fase seguinte do acontecimento com a locução «Hora, per quall quer guisa que fosse» (*C.D.J.I.* I, cap. 45, p. 79), que reafirma a indecisão e é um recurso frequente na crónica com este mesmo sentido.

Não me interessando aqui o teor de cada versão e as razões que podem tê-lo levado a exprimir uma, ainda que inconclusiva, preferência, retenho o facto de Fernão

Lopes integrar de forma explícita no discurso narrativo a sua renúncia a uma escolha peremptória, que é de facto a renúncia ao apuramento da verdade. Isto quer dizer que a história é, afinal, compatível com a ausência, pelo menos parcelar, da verdade. Acontece que esta descoberta não abre apenas as portas à rendição perante a ignorância da causa de um acontecimento, ela passa a tornar viável a admissão no texto de factos incertos, fugidios, incomprováveis. Ou seja, o que pode ter existido ganha terreno na sua pretensão a fazer parte da história.

A experiência desta abertura de possibilidades vai no entanto, para Fernão Lopes, a par com um controle tão cuidadoso quanto possível dos limites que o compromisso com a verdade e a memória exige que sejam respeitados. E inventa mecanismos discursivos que, por sua vez, se prestam a novos usos retóricos. Um deles é expresso pela fórmula «dizem que disse». Conservando no seu nível semântico mais literal a reminiscência de uma dúvida, pois do que «dizem» nunca ninguém pode ser certo, e podendo, por isso, à primeira vista, aproximar-se do caso precedente, acaba por revelar um valor de significação muito diferente. Vejam-se três exemplos.

No capítulo IX da primeira parte da crónica, que conta como foi finalmente eliminado o grande inimigo do reino, conde João Fernandes Andeiro, o mestre de Avis prepara-se para o atacar. Quanto menos fidalgos exteriores ao seu grupo mais fiel estiverem presentes, melhor. O texto destaca o seu diálogo com o mais poderoso e potencialmente mais perigoso, porque irmão da rainha, de entre eles: «dizem que disse mui escusamente ao comde Barçellos que o nom sentio nehuũ: Conde, hii-vos daqui, ca eu quero matar o conde Joham Fernandes» (*C. D.J.I.* I, cap. 9, p. 18). Daí a pouco, na câmara da rainha Leonor não restam senão esta e os seus acompanhantes habituais; numa sala próxima decorre uma cena privada entre o mestre de Avis e o Andeiro, que precede imediatamente a morte deste: «as pallavras foram amtrelles tam poucas e tam baixo ditas, que nehuũ por estomçe entemdeo quegemdas eram; porem afirmam que forom desta guisa» (*C.D.J.I.* I, cap. 9, p. 19).

Noutro momento da crónica, durante o curto período de convivência da rainha com o rei de Castela, seu genro, em Portugal, pouco depois de ela lhe ceder a regência as relações entre ambos começaram a azedar. Leonor Teles fez-lhe um pedido para um seu protegido, que foi recusado. A crónica assinala a viragem subsequente na sua expectativa quanto ao futuro, com um processo análogo ao anterior: «dizem que disse a alguũs daquelles que com ella forom de Lisboa: Veede que senhor este! e que merçees esperaremos vos e eu delle», etc. (*C.D.J.I.* I, cap. 76, p. 129). Mesmo jogo, embora a advertência de que ninguém ouviu as palavras ditas, que acompanha nas duas cenas do início da crónica a expressão repetida, esteja aqui ausente. Esta variante elíptica permite, aliás, que a frase, interpretada literalmente, remeta para um simples processo de citação: «dizem», no texto que está a servir de fonte nesta parte da crónica, que ela «disse». Realmente, a mesma forma verbal de sujeito indefinido plural é usada por Fernão Lopes com essa acepção, mas sempre a anunciar uma acção ou um acontecimento, não um dito. Uma terceira hipótese, de que houvesse aqui alusão a uma memória oral, é tornada inverosímil pela distância temporal, para mais tratando-se de uma fala que ocupa nove linhas de texto.

Resta, pois, considerar as palavras repetidas razão suficiente para ver analogia entre os três casos, com uma importante zona implícita na versão do último. A clareza com que nos outros dois se afirma a inviabilidade de uma revelação por terceiros do que foi dito é completada pela certeza de que a nenhum dos interlocutores envolvidos interessaria dá-lo a público. São palavras comprometedoras, incluindo as de Leonor Teles, quem as diz coloca-se em risco. Isto quer dizer que a escolha discursiva de

Fernão Lopes, indiferente à inverosimilhança, só pode ter obedecido a um critério retórico, subordinado ao propósito de dramatizar as cenas e, do mesmo passo, realçar, com a intensidade própria do discurso directo, o domínio da situação por D. João, nas duas primeiras, e na outra, a evidência reconhecida pela própria D. Leonor, tarde demais, de estar a sofrer as consequências do seu fatal erro de visão.

Uma das origens possíveis das histórias de verdade duvidosa são os sonhos. O encontro de D. João com frei João da Barroca teve, aparentemente, efeitos demasiado importantes para Fernão Lopes poder deixar de falar no assunto. E o assunto é a profecia. Não ponho a questão de o episódio ter ou não sido inventado por um autor usado pelo cronista, porque não há possibilidade de a resolver num sentido ou noutro. Mais interessante é ver como ele lidou, não com o fenómeno da profecia, que aqui tal como no episódio de Nuno Álvares Pereira com o alfageme de Santarém (*C.D.J.I.*: I, cap. 36 e II, cap. 52) parece não constituir problema porque os vaticínios se cumprem – o mestre de Avis obteve a regência e a realeza e Nuno Álvares ganhou o condado de Ourém –, mas com o modo extraordinário como o emparedado João, que vivia perto de Jerusalém, se achou em Lisboa. Ao relato deste acontecimento, antepõe uma pormenorizada explicação sobre as cinco espécies de sonhos portadores de revelações, com doutrina canónica extraída de Macróbio. Dela fica apenas a confirmação da possibilidade, pois segue-se-lhe a frase «Ora se per alguñ destes modos sobreditos ou per outro que aqui nõ poemos» (*C.D.J.I.*: I, cap. 23, p. 42). E logo diz o texto que o frade teve uma revelação de que devia tomar um barco para Lisboa, o que fez. Depois de chegado a Lisboa, este homem começa por ter somente a seu favor a fama de santo e de profeta conferida por quem o visitava. É a profecia feita a D. João, uma vez confirmada, que o credibiliza historicamente. Restava o mistério da vinda, só possível de abordar com a própria linguagem do mistério. Entre o respaldo de uma autoridade doutrinária e a narrativa certificadora do seu poder de conhecer o futuro, dilui-se o mal-estar que daí podia advir.

É um aforismo conhecido do discurso sobre a narrativa, mas merece ser repetido neste momento: a principal razão para contar uma história é a vontade de a contar. Trabalhando com fontes textuais muito diferentes, Fernão Lopes traz para o tecido da história os nós que marcam a passagem para registos heterogéneos à narrativa (entenda-se, exacta) dos factos passados, de onde se conclui que à verdade não corresponde uma forma simples de história.

Referências bibliográficas

LE GOFF, Jacques

1984, «História», in *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, dir. de Ruggiero Romano, edição portuguesa de Fernando Gil (coordenador responsável), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 158-259.

RUGGIERO, Romano (director)

edição portuguesa Fernando Gil (coordenador responsável), Imprensa Nacional-Casa da Moeda (pp.158-259).

LOPES, Fernão

1986 (1.^a edição, 1932), *Crónica de D. Pedro I*, edição de Damião Peres, Porto, Livraria Civilização.

LOPES, Fernão

1977 (1.^a edição, 1973), *Crónica de D. João I*, Primeira Parte, reprodução facsimilada da edição de Braamcamp Freire (Arquivo Histórico Português, 1915), prefácio de L. Lindley Cintra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LOPES, Fernão

1977 (1.^a edição, 1968), *Crónica de D. João I*, Segunda Parte, edição de W. Entwistle e L. Lindley Cintra, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MEMÓRIAS LITERÁRIAS PORTUGUESAS

DE ROMANCES SOBRE A PERDA DE ALHAMA

TERESA ARAÚJO
(Univ. Nova de Lisboa)

33

Dois dos poemas seleccionados por Martín Nucio para a sua colecção de Antuérpia, «Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada» (*Cancionero de Romances*: s.d, fol. 183v. e *Cancionero de Romances*: 1550, pp. 247-248, respectivamente) e «Moro alcaýde, moro alcaýde, el de la barua vellida» (*Cancionero de Romances*: 1550, p. 248), aludem à sentida perda granadina de Alhama numa perspectiva artificialmente moura em nada estranha ao romanceiro fronteiriço.

Ao longo deste século XVI, as duas composições ascenderam a outros foros editoriais e sobretudo a primeira ganhou uma nutrida fortuna impressa¹ motivada pelo interesse do significado político do seu assunto e pela actualidade da “morofilía” espanhola; mas igualmente pelo apreço que a forma romancística gozava, a qual preservando o modelo medieval, admitia inovações poéticas inspiradas pelos novos gostos artísticos (Menéndez Pidal: 1985, pp. 28-32 e Correa: pp. 351-352).

Na sua origem, estes romances, assim como quase todos os outros fronteiriços, tinham surgido de uma necessidade que também estivera subjacente à génese dos velhos poemas épicos, a de noticiar acontecimentos com finalidades políticas. No novo condicionalismo histórico, os poemas fronteiriços relataram os «episodios militares de la reconquista, cuando el poder musulmán se reducía al reino de Granada» (Menéndez Pidal: 1974, p. 129) e exprimiram o sentimento de simpatia pelo mouro, na altura em que o Islão, na Península, já não representava uma ameaça e se desmoronava internamente e em que, ao novo gosto renascentista, o espírito se abria às diferentes modalidades da experiência humana; simultaneamente, manifestavam o

¹ «Paseábase el rey moro...» é incluída noutros acervos de romances, circula em vários folhetos de cordel (em glosas burlescas), é citada em livros de música, um dos quais anterior ao próprio *Cancionero de Romances*, e surge em duas versões distintas na novela de Pérez de Hita, *Historia de los bandos de los Cegries y Abencerrages* (Di Stefano: 1992, pp. 41-44; Correa: pp. 357-367) – uma que abre com «Por la ciudad de Granada el rey moro se pasea» e se desenvolve com uma assonante em é-a e outra que apresenta o *incipit* do *Cancionero de Romances* e o estribilho «¡Ay de mi Alhama!» a cada dois versos. «Moro alcaýde, moro alcaýde...» voltou às páginas de reproduções da edição de 1550 de Antuérpia e também suscitou a recriação poética de Pérez de Hita (Correa: pp. 353-354).

desejo da unidade nacional espanhola aludindo às vitórias que cumpriam o definitivo projecto político de Isabel e de Fernando (Alvar: 1974 e Correa: pp. 41-50).

A sua relação com o sucesso da perda de Alhama é de base histórica (*vide* estudos agora citados) e, nesse sentido, guardam referências credíveis. O primeiro, acusando o rei de Granada de ter sido responsável pela derrota, alude às conhecidas dissensões internas que fragilizaram, na sua última fase, o emirato e contribuíram para a sua queda final (Correa: p. 365). O segundo, sob o lamento do “moro alcaide” pela perda da sua mulher e filha, evoca a violência do ataque cristão que não poupou mulheres nem crianças, segundo documenta Bernaldez (Correa: p. 356).

Contudo, apesar da sua ligação à realidade, estes romances idealizaram-na e submeteram-na à reelaboração poética cada vez mais assumida por homens cortesãos do ofício literário que fantasiaram e acentuaram o carácter lírico destes e de outros temas fronteiriços preparando, com este novo modo de recriação, o aparecimento do romanceiro novo mourisco.

A bem sucedida poetização do episódio militar rompeu as fronteiras e o contexto em que nasceu e veio manifestar-se nas letras portuguesas. Não falo tanto da sua presença na edição de Lisboa, de 1581, do *Cancionero de Romances*, uma vez que esta impressão, hoje raríssima, composta na tipografia de Manuel de Lyra, embora tivesse correspondido ao interesse do público local pelos romances, é uma reprodução quase integral do conjunto dos poemas seleccionados por Nucio para a colecção de Antuérpia, faltando-lhe apenas as duas últimas composições de 1550 (Rodríguez-Moñino: pp. 221-222).

Destaco, sim, a sua menção² em duas peças dramáticas anteriores a 1587 da autoria de um criador até agora pouco atendido, António Prestes³, publicadas na colecção quinhentista que reúne, entre outras obras, toda a sua produção literária conhecida até hoje (*Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas*⁴); assim como evidencio a descoberta, em finais do século XIX, de versos do tema de «Paseábase el rey moro...» na tradição oral de duas das áreas geográficas portuguesas mais arcaizantes, Madeira (Azevedo: pp. 204-210) e Trás-os-Montes (Ferreira: p. 28).

Todas elas preservam sob diferentes modalidades a memória literária dos temas poéticos que, nascendo sob o signo da batalha, ampliaram a sua significação ao longo da sua vida oral e escrita.

Nos autos de António Prestes

No *Auto dos Cantarinhos*, obra que terá sido representada em Lisboa segundo informação da rubrica introdutória, encontram-se incorporados nos versos do folio 165v., a alusão nacionalizada ao estribilho «¡Ay de mi Alhama!», presente nos poemas dos livros de música de Narváez, Pisador e Fuenllana e numa das composições de

² Referências detectadas primeiramente por Teófilo Braga (Braga: 1870, p. 283), o qual lhes dedicará, ao longo da sua vasta obra, algumas notas, e por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (Vasconcelos: pp. 66-68). Nenhum dos dois investigadores aprofundou, contudo, a sua utilização e a sua funcionalidade nas peças dramáticas.

³ A arte dramática do autor da escola vicentina é, apesar dos estudos de Teófilo Braga (Braga: 1898) e poucos mais, bastante desconhecida; entre os trabalhos publicados ao longo do século XX, encontra-se o de Eugenio Asensio (1954) e a reedição em fac-símile, em 1973, da antologia *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas* de 1587. Recentemente, o Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa tem dedicado atenção à sua obra e projecta editá-la em CD-ROM.

⁴ Obra da iniciativa de Afonso Lopes, moço de capela do rei, composta na tipografia do espanhol radicado em Lisboa Andrés Lobato.

Pérez de Hita (Menéndez Pidal: 1968, p. 145), assim como o primeiro hemistíquio da maior parte das versões de «Paseábase el rey moro...».

No *Auto da Ave-Maria*, longa moralidade na qual não existe nenhuma nota relativa à sua representação, embora seja a peça que abre a antologia dramática de 1587 (não se sabe, porém, se a organização do acervo correspondeu a um critério de sucesso ou de gosto do seu compilador), é reconhecido, no corpo do texto (fol. 14v.), o *incipit* «Moro alcaide, moro alcaide, el de la barua vellida», na forma registada pelo *Cancionero* de 1550.

A sua presença nestas obras deve-se, em primeiro lugar, à utilização do procedimento criativo de incrustar materiais poéticos tradicionais no discurso dramático, recurso que não era novo e foi frequentemente cultivado por autores portugueses (Vasconcelos) e espanhóis (Menéndez Pidal: 1974 e Catalán: 1998, pp. 221-240) durante os séculos XV a XVII – como, aliás, tem sido analisado, sobretudo, a partir da pergunta de Eugenio Asensio a propósito da obra vicentina:

«[a]lgunos eruditos parecen considerar a Gil Vicente como un poeta en cuyas canciones, igual que la perla en la concha, hay escondidas reliquias populares. ¿No sería más atinado pensar que el mayor mérito de tales reliquias ha sido el haber inspirado y servido de material a Gil Vicente?» (Asensio: 1970, p. 176).

Se o procedimento não era excepcional, a alusão a estes dois romances em peças para teatro não foi comum e a própria tradição oral moderna pan-hispânica raramente os conservou (Catalán: 1982, pp. 277-285 e Costa Fontes: p. 81), o que redobra o interesse do significado destas evocações quinhentistas e dos versos madeirenses e transmontanos recolhidos nos finais de Novecentos.

Desde logo, a sua presença nestes autos indicia que a sua invulgaridade nos textos dramáticos não correspondeu ao desconhecimento português destes romances, uma vez que se eles não tivessem sido familiares ao público, não fossem partilhados por todos, não tinham resultado como núcleos com sentido intertextual e como matéria de procedimento criativo.

Este facto não as reduz a meros elementos arqueológicos; sabe-se que o seu valor é o de matéria linguística de um recurso poético com função significativa. Mas, ainda assim, a sua evocação não deixa de indicar que estes temas eram não só conhecidos, como (pela razão apontada) não seriam os de menor sucesso na tradição oral quinhentista portuguesa, apesar da excepcionalidade da sua documentação nos textos impressos. Aliás, a sua conservação por parte das tradições orais modernas transmontana e madeirense leva a concluir o seu conhecimento, em Portugal, aquando da representação em Lisboa do *Auto dos Cantarinhos*.

Nesta peça, o moço do escudeiro Custódio Tavares, ao desenvolver um diálogo burlesco de enganos amorosos com a criada Marqueza, provoca-a com as expressões “minha alfama” e “meu passeavase el rey mouro”⁵ (fol. 165v.). A primeira alusão poderia ser interpretada como uma simples utilização de uma exclamação bastante comum no tempo (Menéndez Pidal: 1968, p. 145), porém a sua relação com a segunda, cujo aparecimento é feito no verso imediato, coloca-a como parte da mesma menção e atribui-lhe uma outra importância significativa.

Percebe-se que Duarte evoca o tema da perda de Alhama através da referência a uma versão que incluía o estribilho e começava com o *incipit* mais comum dos

⁵ Transcreverei mantendo a grafia de 1587, excepto na introdução das apóstrofes e correspondente separação das respectivas palavras e na actualização do símbolo “s”.

poemas impressos no século XVI. No entanto, a alusão já não tem o significado noticioso dos velhos romances fronteiriços, nem tão-pouco o cariz acentuadamente lírico dos poemas divulgados pelos músicos quinhentistas e dos que Pérez de Hita reelaborou na sua novela. O procedimento de Prestes tem outra função, a da criação da ironia e da paródia.

O romance relata o desespero do rei de Granada ao ter notícia da vitória cristã em Alhama e a preparação de uma tentativa gorada de recuperar a “villa” – local que, nas versões dos tratados de música e numa da *Historia de los bandos de los Cegries y Abencerrages*, tem um sublinhado valor para o emir, «¡Ay de mi Alhama». A perda, nestes poemas com maior desenvolvimento lírico, não manifesta apenas o sentido de derrota militar; apresenta, igualmente, o conteúdo de privação de um bem com significado pessoal, o que é expresso pela interjeição e pelo possessivo. Além disso, esta perda instiga o rei à acção, à tentativa de reconquista.

É justamente esta dimensão do tema suscitado inicialmente pelo sucesso histórico que serve de partida à criação paródica de Prestes. O dramaturgo coloca na boca de um “marmanjo chocalheyro” (fol. 165v.), moço de escudeiro arruinado e embusteiro, palavras de um rei granadino; contextualiza-as numa situação de burlesca provocação sedutora entre criados quando, no romance, têm um enquadramento em tudo oposto, a reacção profundamente sentida do emir perante as notícias da perda de Alhama manifestadas frente aos seus guerreiros e a um homem de leis – um “alguazil”, oficial de justiça, na versão de Antuérpia, e um “alfaquí”, sacerdote com funções jurídicas (Pérez: p. 61), nas de Pérez de Hita. Ambas as personagens, a do auto e a do romance, tencionam, em vão, conquistar o bem que não têm, mas também neste sentido, a alusão é paródica, porquanto Duarte deseja, apenas, uma amante e o rei pretende evitar o princípio do fim do emirato e retomar o local privilegiado onde a aristocracia muçulmana passava os seus momentos de ócio.

Mas esta não é a única menção de Duarte a romances que aludem a sucessos dos inúmeros confrontos entre cristãos e mouros ao longo da Reconquista; encontram-se outras que também configuram parodicamente o moço escudeiro ao estabelecerem uma relação entre esta personagem e outras muçulmanas. Uma citação do tema épico da «Perseguição de Búcar pelo Cid» (tema também seleccionado por Nucio para o seu *Cancionero de Romances: s/d*, fol. 179r. e cuja fortuna e problemas são estudados, por exemplo, por Di Stefano: 1967, Catalán: 1969, pp. 135-215 e Catalán: 1997, pp. 53-59) volta a permitir idêntico artifício.

No mesmo diálogo com a Marqueza, o romance é evocado por duas vezes. Primeiro, mediante os versos «Elo, elo por do viene/ el sayo por la calçada» (fol. 164v.) reescritos a partir dos hemistíquios «Helo helo por do viene el moro por la calçada» – evocação que sugere uma analogia paródica entre o mouro covarde do romance que chega desafiando, em vão, Valência e se detém em diálogo amoroso com a filha de Cid, e o manto de Custódio, seu amo, que é levado ao penhor com o falso objectivo de suprir a miséria possibilitando-lhe a ida para as Antilhas em busca de fortuna, mas, na verdade, o que ele pretende é ganhar meios para galantear donzelas.

Num segundo momento, Duarte profere «Guay Valença, guay Valença» (fol. 166r.), adaptando o primeiro hemistíquio do verso com o qual o mouro Búcar ameaça a cidade, «¡Oh Valencia, oh Valencia, de mal fuego seas quemada!» através da substituição das interjeições “oh” por “guay” e da nacionalização do topónimo. Com este verso, Duarte pretende admoestar Marqueza por esta o enganar com a chegada da mulher do seu amo, Custódio Tavares, a quem ela trazia um recado da sua senhora. Prestes, com esta nova citação, faz equivaler parodicamente as intimidações à cidade e à criada, ambas ineficazes, feitas por um guerreiro e um moço de escudeiro.

Outras interferências romancísticas surgem, ainda, nas falas de Duarte⁶ e, embora não seja o momento de as aprofundar – nem o sentido da utilização do onomástico masculino Durandarte aplicado à personagem Helena, nem o significado do recurso à estrutura dos versos de Melisendra –, uma vez que não se reportam a nenhum outro texto sobre Alhama, vale a pena recordar que, tal como os outros romances mencionados, estes aludem à convivência e conflitos de cristãos e muçulmanos («Durandarte, Durandarte, buen cavallero probado» refere vitórias do cavaleiro enamorado sobre os mouros e a mulher de Gaifeiros profere os versos aludidos quando estava deles cativa). Nessa medida, a sua evocação, em conjunto com a dos anteriores, revela o programa e o significado do artifício: a utilização textual com função paródica da memória de um universo heróico simbolizado por Alhama num contexto literário e histórico bem distinto.

O sentido burlesco é, ainda, acentuado pelo carácter da personagem que as profere – figura dada a cantigas, vilancetes, frases de conteúdo proverbial e toadas. Duarte representa a degeneração de uma figura que fora decisiva no mundo romancístico medieval, o jogral, funcionando, neste momento de transição literária, como sátira desse bardo peninsular bem expressa pelo comentário que Marqueza faz às diatribes verbais do moço de escudeiro: «cõ jograes não falo nada» (fol. 167r.).

Portanto, as suas interpolações são inequivocamente jocosas – e paródicas são as suas alusões aos poemas com fundo histórico, nomeadamente, o da perda de Alhama⁷.

A citação do outro romance composto sob inspiração da batalha de 1482 surge no *Auto da Ave-Maria* pela fala de Sensualidade no diálogo que estabelece com Diabo para a preparação da queda em pecado de Cavaleiro, personagem dedicada à Razão e à edificação de um castelo moral e de salvação religiosa.

«Moro alcayde, moro alcayde
el de la barba velhida
s'eu por vos não for metida
n'el castilho de belsayde
dou Alfama por perdida»
(fol. 14v.).

Os dois primeiros versos transcritos citam textualmente o *incipit* da versão que Nucio fixou (com excepção da grafia de “barua vellida”) e o último refere, em reela-

⁶ Dirigindo-se a Helena, moça que o convida a incorporar o grupo que vai ao chafariz, invectiva-a como «a donzela Durandarte» (fol. 177v.), onomástico masculino presente em poemas quinhentistas, «Durandarte, Durandarte, buen cavallero provado» (*Cancionero general*: fol. CXXXVIIr.) e «Muerto yaze Durandarte debaxo una verde aya» (*Pliegos poeticos de la Biblioteca Nacional*: 86, 333) inspirado na designação da espada de Roldán (Catalán: 1998, pp. 1-5) que denomina o enamorado de Belerma. Recita, ainda, em monólogo, um trecho, designado por uma nota didascálica como “romance”, cujos primeiros versos evocam os de Melisendra, esposa de Gaifeiros, de grande popularidade quinhentista e impressos logo no início do século, num folheto de cordel (Di Stefano: 1993, p. 397, nota):

Sayo se aljabebe ydes
por dineros preguntade
dezidle quel señor mi amo
os vende para jugare
(fol. 165v.)

Cavallero, si a Francia ides por Gaiferos preguntad;
dezilde que la sua esposa se le embía a encomendar
(Di Stefano: 1993, p. 397)

⁷ Mas as suas referências a personagens clássicas e renascentistas são, igualmente, paródicas: veja-se, por exemplo, Circe, Ulisses (fol. 165r.) ou Orlando (fol. 165v.). Voltarei, noutra local, ao assunto.

boração portuguesa, parte do quarto hemistíquio de 1550, «porque Alhama era perdida» (o sexto hemistíquio é, também, muito semelhante, «porque es Alhama perdida», resultado do procedimento romancístico da reiteração). Os outros dois intermédios é provável que aludem à importância estratégica do castelo de Alcalá de Abenzayde que, como é sabido, tinha sido tomado por Alfonso XI, em 1341, ao reino de Granada e foi aproveitado pelos Reis Católicos na preparação do ataque militar a Boabdil – como se verá, estes mesmos versos que supostamente se reportam ao castelo cristão não deixam de evocar o castelo moral que Cavaleiro construía.

O romance, na versão de Antuérpia, abre com um hemistíquio que exprime, através da repetição invocativa, um aviso ao “moro alcaide” e prossegue com a notícia da sua prisão por ordem real, uma vez que Alhama fora tomada. Após os dois versos iniciais que o acusam implicitamente da derrota, o mouro justifica-se e responde que a sua perda fora superior à do rei, uma vez que tinha sofrido a morte da sua família.

A presença do seu primeiro verso na fala de Sensualidade estabelece, desde logo, uma analogia entre o mouro e Diabo, uma vez que ela se dirige ao anjo dos infernos através da invocação “moro alcaide”; porém o seu significado é mais amplo, relaciona-se com o sentido de admoestação dos dois primeiros versos romancísticos. Sensualidade adverte Diabo, seu cúmplice na preparação da cilada moral ao Cavaleiro, que, se ele não a levar ao castelo do nobre senhor (e compreende-se a referência à fortificação cristã através de “castilho de belsayde”), ela própria não o ajudará na empresa de conquista imoral do Cavaleiro, nada fará contra a sua possível derrota – «dou Alfama por perdida».

Diabo compreende tão bem a insinuação que apenas comenta – e com ironia – a relação que a sua interlocutora implicitamente estabelecera entre Cavaleiro e os Reis Católicos mediante a evocação do “castillo”:

«Nem à ambiçam se esconde
cortesia
vos daylhe Reys toda via.»
(fol. 15).

A resposta de Sensualidade é igualmente insidiosa, utilizando o que se pode conjecturar corresponder a uma nova evocação romancística:

«Yo le daria bel conde
quanto darsele podia.»
(fol. 15)

Dizendo assim que, para levar Cavaleiro à queda em pecado, recorreria a todas as formas de sedução e, portanto, não hesitaria em adular esse senhor com a sua comparação aos monarcas cristãos.

A fonte quincentista dos últimos versos proferidos por Sensualidade não é facilmente identificável, uma vez que eles não se encontram em nenhuma das composições antigas conhecidas. No entanto, numa versão também seleccionada por Nucio para a sua edição anterior a 1550, «En Castilla está un castillo que se llama Rosa Frida» (*Cancionero de Romances*. s.d, fol. 190v.), lêem-se os seguintes:

«Darle he yo este mi cuerpo, el más lindo que hay en Castilla,
[...]

Y si de mí mas quisiere, yo mucho más le daría:

[...].

E, num outro poema também alusivo ao desejo amoroso de Rosaflorida, «Allá en aquella ribera que se llamava de Ungría», o verso «[s]i más quiere Montesinos, yo mucho más le daría» repetido três vezes (Di Stefano: 1993, p. 152, vv. 20, 22, 24).

Também na tradição oral moderna portuguesa, versos equivalentes aos de Sensualidade são conservados pela quase totalidade das 408 versões portuguesas da «Bela Infanta» publicadas entre 1842 e 1999 (Ferré: 2000, pp. 43-47), tema do qual não se conhece nenhum poema antigo. São sempre proferidos pelo marido quando regressa irreconhecível da guerra e testa a lealdade amorosa da mulher durante a sua ausência. Não obstante, apesar de não serem ditos por uma figura feminina, o seu significado não os distingue muito dos anteriores, já que a sua enunciação tem como objectivo avaliar a disposição da esposa em despojar-se dos seus bens patrimoniais para recuperar o marido e, inclusivamente, se aceitaria entregar o seu próprio corpo.

Todos eles podem corresponder a uma fórmula poética romancística compartilhada por vários romances e com esse estatuto reflectem-se na fala de Sensualidade. Mas constituam uma “fórmula compartilhada” ou uma “fórmula propia” (Salazar) ainda desconhecida, o sentido dos versos de Prestes adequa-se ao campo semântico destas hipotéticas fontes.

A alusão ao romance de Alhama contextualiza-se, portanto, nos estratégias de Diabo e da personagem que preside a uma série de figuras do Mal e manifesta, também em recurso burlesco, não só a memória de um dos últimos temas históricos do género medieval, os que nasceram sob inspiração das guerras granadinas, como a recordação do universo final da Reconquista sob a (possível) evocação do castelo de Alcalá de Abenzayde.

Na tradição oral moderna portuguesa

Distinto significado têm os versos do primeiro romance nos dois poemas exumados da tradição oral nos finais do século XIX. Não exprimindo qualquer sentido paródico, não correspondem, sequer, a alusões, na medida em que não resultam do procedimento de um autor que utiliza fragmentos do discurso de poemas tradicionais como linguagem própria através da qual cria uma significação intertextual. Têm o estatuto de discurso tradicional e devem-se ao lento trabalho poético da transmissão oral, que foi actualizando o romance segundo o binómio da conservação-inovação numa permanente reinterpretação linguística e temática; ao invés da evocação, apresentam uma significação contextual (apesar da sua dimensão diacrónica e da sua natureza formulística).

O verso que abre o poema cantado ao som do qual se realiza uma “Dança dos paulitos” mirandeza (Ferreira: 28), «[p]asseaba-se 'l rei móro, pu'les rues de Granada», é uma discreta reelaboração do *incipit* de grande parte das versões antigas do romance. Neste caso, a tradição conservou o verso numa composição formalmente distinta daquelas em que nasceu, processo que não é invulgar no universo poético da transmissão oral⁸ e pode também preservar arcaísmos.

⁸ Logo um dos primeiros investigadores do Romancero em Portugal detecta a relação de vários géneros tradicionais; *vide*, por exemplo, Braga: 1905, pp. 441-442.

De facto, apesar dos dois versos romancísticos iniciais, a composição transmontana não se desenvolve dentro dos limites da poética do género, configura-se como texto lírico musicado para baile. No entanto, ao dar voz poética à inquietação de um rei insone, agitado pela ausência da mulher desejada, compreende-se a conservação do verso antigo que introduz um rei inconformado com a perda da cidade.

A sua preservação é devida à reinterpretação, feita ao longo da cadeia transmissora, da acentuada dimensão emotiva que o romance já manifestava em certas versões quinhentistas de bastante fortuna e verifica-se porque a memória tradicional considerou adequado o verso do poema sobre a perda de Alhama no contexto lírico de um rei perturbado pela carência da amada.

O poema madeirense (Azevedo: pp. 204-210), pelo contrário, pertence ao *corpus* romancístico, mas não é uma versão pura do tema. Trata-se de uma composição de «Perseguição de Búcar pelo Cid» – romance também aludido por Duarte, como se viu – contaminada, nos seus versos iniciais, por «A conquista de Alhama».

Azevedo publicou uma composição retocada com notórias intervenções textuais, nomeadamente, a indicação de didascálias inexistente no *Romanceiro*⁹; mas não é de admitir que a contaminação tenha sido inteiramente da sua lavra, apesar de rara (Catalán: 1982, pp. 277-279), e seja desprovida de qualquer autenticidade tradicional, uma vez que o colector não conhecia as edições dos poemas antigos e a sua composição era a primeira a revelar versos deste romance na tradição oral moderna¹⁰. Por isso, mesmo considerando a possibilidade de alguns dos seus versos terem sofrido retoque, o poema manifesta a memória do romance de Alhama e a sua transmissão oral ao longo de mais de três séculos, em Portugal.

A conservação resultou de uma continuada reelaboração intertextual que se processou simultaneamente por atracção temática e rimática. Ambos os temas aludem ao universo da Reconquista e dão vida poética a um mouro inconformado com a perda de uma cidade e disposto a reconquistá-la e grande parte das suas versões antigas apresentam assonância em *a-a*¹¹.

O modo como os versos de ambos se reelaboraram e se acoplaram não é o de uma simples justaposição, pelo contrário, a contaminação verifica-se nos primeiros 14 versos através de um jogo que recorre ao discurso poético de um e outro romances e só após o décimo quinto, as fórmulas cidianas se tornam exclusivas.

Os primeiros seis versos rememoram o romance de Alhama, preparam o anúncio da derrota e antecipam a causa da perda da cidade, a qual é indicada pelo verso 6:

«— Ai Alfama, minh' Alfama, que m' estavas mal guardada».

Revelam um mouro despreocupado caçando pássaros e fazem prever o lamento deste sexto verso que talvez evoque também a memória do outro romance de Alhama, o de «Moro alcaide, moro alcaide», através do motivo da falta de guarnição dessa praça.

⁹ O editor intervinha frequentemente nos textos que editava, excedendo os critérios que assumiu no «Prefacio» do seu *Romanceiro* (Azevedo: pp. XV-XVIII).

¹⁰ Mesmo na tradição pan-hispânica, estes versos são, ainda hoje, de extrema raridade (Catalán: 1982, pp. 277-279 e Costa Fontes: p. 81).

¹¹ O tema de Alhama, no século XVI, nem sempre é poetizado com esta rima: veja-se a composição sem estribilho de Pérez de Hita (Correa: p. 361); mas o de Búcar e Cid aparece com a assonante referida na versão que Nucio edita (poema de Francisco de Lora ao qual o editor de Antuérpia acrescentou alguns versos, possivelmente, tradicionais e da sua própria autoria) e que posteriormente assumiu a forma «vulgata», bem como na grande parte das citações registadas ao longo dos séculos XVI e XVII, reportem-se elas à versão «vulgata» ou a outras que nunca foram impressas (Catalán: 1969, pp. 145-156).

O poema continua com uma fórmula de Cid e Búcar que exprime a passagem de domínio da cidade,

«ainda ontem dos moiros, hoje dos cristãos ganhada!».

O oitavo reveste-se de um interesse muito particular porque revela uma contaminação interna do próprio verso; na sua construção poética tradicional, concorrem ambos os temas (a ameaça de Búcar é reelaborada à luz do estribilho do romance fronteiriço)

«– Ai Alfama, minh'Alfama, a fogo sejam queimada»,

e o nono conclui a ameaça do mesmo mouro já em linguagem cidiana:

«S'amanhã lo sol raiar, sem de moiros ser c'roada!».

Os seguintes 10, 11, 12, 13 e 14 pertencem novamente ao tema de Alhama, exprimem a convocatória feita pelo rei aos seus homens para a batalha de reconquista e dão voz ao mouro mais habilitado para manifestar a sua opinião, para dizer ao rei que só ele pode assumir essa empresa – memória da acusação que é feita pelo mouro quinhentista ao rei por este ter sido o único responsável pelo infortúnio militar.

A partir do verso 15, de Cid e Búcar,

«e lo perro de Rui Cid, lo tereis pela barbada»,

o poema prossegue com as fórmulas deste tema.

Como se conclui, o funcionamento da contaminação teve subjacente a memória viva deste romance de Alhama e, de tal forma, que o diálogo poético com o outro tema tradicional não a subverteu, antes permitiu a sua reatualização. Já recuados vão os tempos românticos e positivistas que consideravam este processo intertextual da tradição como uma manifestação de degenerescência do género, mas esta versão madeirense prova bem a vitalidade da tradição, enquanto existiu, como conservação e recriação poéticas. No conjunto das anteriores alusões aos romances de Alhama, revela uma das diferentes modalidades de expressão da memória literária de parte do Romanceiro semi-histórico alusivo à Reconquista.

Referências bibliográficas

ALVAR, Manuel

1974 (1.^a ed., 1970), «Pervivencia de las gestas en el romancero fronterizo», in *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Editorial Planeta, pp. 57-91.

ASENSIO, Eugenio

1954, *El teatro de Antonio Prestes*, Lisboa, Separata do *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*.

ASENSIO, Eugenio

1970², *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

AZEVEDO, Alvaro Rodrigues de

1880, *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Funchal, Typ. da "Voz do Povo".

BRAGA, Theophilo

1870, *Historia da Litteratura Portuguesa. Introducção*, Porto, Imprensa Portugueza – Editora.

BRAGA, Theophilo

1898, *Historia da Litteratura Portuguesa. Eschola de Gil Vicente e desenvolvimento do theatro nacional*, Porto, Livraria Chardron, Casa Editora, Successores Lello & Irmão.

BRAGA, Theophilo

1905, *Historia da Poesia Popular Portugueza. Cyclos épicos*, Lisboa, Manuel Gomes Editor. Leio pela edição facsimilada de 1987: Lisboa, Vega.s/d, *Cancionero de romances*, [cerca de 1547], Anvers. Leio pela edição facsimilada de 1945: Ramón Menéndez Pidal, Madrid, CSIC.(1550) *Cancionero de romances*, Anvers. Leio pela edição de 1967: Madrid, Castalia.(1511) *Cancionero general de muchos y diuersos autores [...]*, por Hernando del Castillo, Valencia, Kofman. Leio pela ed. facsimilada de 1858: Madrid, Real Academia Española.

CATALÁN, Diego

1969, *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Gredos.

CATALÁN, Diego

1982, *Catálogo general del romancero. El romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, II, Madrid, Instituto Universitario Interfacultativo Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid.

CATALÁN, Diego

1997, *Arte poética del romancero oral*, I, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Siglo Veintiuno Editores.

CATALÁN, Diego

1998, *Arte poética del romancero oral*, II, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Siglo Veintiuno Editores.

CORREA, Pedro

1999, *Los romances fronterizos*, I, Granada, Universidad de Granada.

COSTA FONTES, Manuel da

1997, *O Romanceliro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês)*, I, Madison.

DI STEFANO, Giuseppe

1967, *Sincronía e Diacronía nel Romancero*, Pisa, Università di Pisa.

DI STEFANO, Giuseppe

1992, «Los textos del *Romance del rey moro que perdió Albama* en las fuentes del siglo XVI», in GARZA CUARÓN, B. e JIMÉNEZ DE BÁEZ, Y. (ed.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, pp. 41-51.

DI STEFANO, Giuseppe

1993, *Romancero*, Madrid, Taurus.

FERRÉ, Pere e CARINHAS Cristina

2000, *Bibliografia do Romanceliro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, Madrid, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal.

FERREIRA, Albino J. Moraes

1998, *Dialecto Mirandez*, Lisboa, Imp. Libanio da Silva.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

1968 (1.ª ed., 1953), *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, I, Madrid, Espasa-Calpe.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

1974 (1.ª ed., 1945), *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Austral.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón

1985 (1.ª ed., 1976), «Proemio», in *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-41.

PÉREZ, Joseph

1999, *Historia de España*, traducción castellana de Juan Vivanco, Magda Mirabet y M. Carmen Doñate, Barcelona, Crítica.

1957, *Pliegos poeticos de la Biblioteca Nacional*, ed. facsimilada, II, Madrid, Joyas Bibliográficas.

1587, *Primeira Parte dos Autos e Comedias Portuguesas feitas por Antonio Prestes e por Luis de Camões e por outros autores portugueses...*, Lisboa, Por Andrés Lobato. Leio pela edição facsimilada *Autos e Comédias Portuguesas por António Prestes, Luis de Camões e outros autores portugueses* (Lisboa, 1587): Lisboa, Lysia, 1973. Existem, ainda, duas outras impressões: *Autos de António Prestes*, revistos por Tito de Noronha, Porto, Em casa de V. Moré-editora, 1871; *Auto da Ave-Maria. Auto dos Cantarinhos*, Lisboa, Companhia Nacional Editora, 1889.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio

1973, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (Siglo XVI)*, coordinado por Arthur L. F. Askins, I, Madrid, Castalia.

SALAZAR, Flor

1989, «Contaminación o fórmula: Un falso problema en los estudios del Romancero», in *Congreso de Literatura. Hacia la literatura vasca*, Madrid, Castalia, pp. 561-574.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de

1934, (primeiramente editado como «Estudos sobre o Romanceiro peninsular: Romances Velhos em Portugal», *Cultura Española*, V, 1907, pp. 767-803, 1021-1057, IX, 1908, pp. 93-132, 435-512, 717-758 e XIV, 1909, pp. 434-483, 697-732), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2.^a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade (reimpresso no Porto, Lello, 1980).

VISÕES DA HISTÓRIA NA LITERATURA DRAMÁTICA PARA CRIANÇAS

GLÓRIA BASTOS
(Univ. Aberta)

45

1. As relações entre a Literatura e a História, em particular no que se refere à presença do facto histórico na obra literária, têm desde sempre merecido a atenção de escritores e investigadores. Géneros como o drama histórico e o romance histórico – que tiveram o seu apogeu no século XIX – têm sido revisitados em obras recentes. Entre elas, encontramos igualmente algumas que se destinam ao leitor infantil e juvenil. Na verdade, a temática histórica surge como elemento central ou transversal em muitos livros publicados para crianças nas décadas mais recentes, assumindo contornos diversos, à semelhança, aliás, do que sucede noutras áreas da literatura.

É exactamente no universo da literatura para os mais novos que se situa a presente intervenção. Uma literatura com um peso considerável na sociedade actual, se tivermos em atenção dois vectores essenciais para essa consideração, concretamente a sua visibilidade em termos editoriais e o seu indiscutível sucesso junto dos seus jovens leitores. Se bem que, no lado da crítica, não possamos encontrar essa mesma visibilidade, de maneira que agradeço aos organizadores deste Colóquio Internacional o terem acolhido uma intervenção – dentro da temática do encontro – que tem como objecto de estudo esse campo da nossa literatura. Este aspecto poderia levar-nos a discutir a problemática das instâncias de validação literária, mas não é esse o caminho que aqui iremos percorrer...

2. Nesta comunicação propomo-nos, assim, abordar os textos dramáticos escritos para crianças e jovens, publicados após o 25 de Abril de 1974. Esta data constitui um marco óbvio no domínio da literatura para crianças, como, aliás, noutras áreas culturais. Assim, num universo de 108 peças que pudemos contabilizar – publicadas, portanto, entre 1974 e 2003 – apenas encontramos oito textos que fazem referência explícita a figuras e/ou factos da História de Portugal, embora de formas diferenciadas, como se irá tentar descrever. Sublinhe-se ainda que a maioria desses textos foi publicada já nos anos 90.

Esta ocorrência exige que se abra aqui um breve parêntesis explicativo. Na verdade, pensamos que esse facto será porventura representativo de uma certa relutância dos nossos escritores em tratar uma matéria polémica, eventualmente de abordagem difícil e, sobretudo, com uma carga ideológica extremamente controversa e estigmatizada pelas utilizações que o Estado Novo fez da História Pátria e pelos sentidos que

pretendeu atribuir-lhe. Possuímos dados para afirmar que uma orientação de escrita, remetendo para a glorificação da Pátria e para uma determinada visão da História, com uma valoração acentuada de certas figuras históricas – sobretudo aquelas que conduziram Portugal pelos “mundos” fora – constitui um dos elementos mais característicos da literatura dramática no período do Estado Novo (cf. Bastos: 2002). Esta é uma faceta que se desvanece, quase por completo, da escrita teatral posterior a Abril de 74, em paralelo com o que ocorreu também, por exemplo, nos textos dos manuais escolares (com as referências à História a restringirem-se aos livros abordando mais directamente essa temática).

Vejamos então quais são os livros em causa e o aspecto da História que cada um nos revela:

- Um texto com referências aos lusitanos e a Viriato – António Torrado, *O Adorável Homem das Neves* (1984);
- Um texto com referências aos lusitanos e a Ulisses – Carlos d’Oliveira, *Abidis, a Lenda de Santarém* (1991);
- Um texto sobre D. Afonso Henriques – Inácio Pignatelli, *A Verdadeira História da Batalha de S. Mamede* (2001);
- Um texto sobre D. Dinis – Júlia Nery, *O Plantador de Naus a Haver* (1994);
- Dois textos sobre o infante D. Henrique (um deles uma reedição) – José Jorge Letria, «O príncipe e o mar» (do volume *O Pequeno Teatro*, 1993) e Sophia de Mello Breyner Andresen, *O Bojador* (2000);
- Um texto sobre o Magriço – António Torrado, *Doze de Inglaterra* (1999);
- Um texto sobre os “heróis” anónimos das descobertas – Manuel António Pina, *Aquilo que os Olhos Vêem ou O Adamastor* (1998).

Como podemos facilmente concluir, a maior parte dos textos remete-nos para o mito dos heróis fundadores, inscrevendo-se, de certa forma, na linha temática mais convencional. Uma possível novidade reside no facto de haver textos que retrocedem até épocas bastante remotas, anteriores à própria criação da nacionalidade. Duas peças aludem, assim, ao tempo dos Lusitanos, uma delas com referências à figura de Viriato – *O Adorável Homem das Neves*, de António Torrado – e outra dramatizando uma lenda em que, além dos Lusitanos, surge ainda a intervenção de Ulisses – *Abidis, a Lenda de Santarém*, de Carlos d’Oliveira. Este aspecto pode levar-nos a colocar algumas questões interessantes, como sejam a de uma procura quer de novos heróis que possam despertar o interesse das crianças, face às anteriores figuras algo “gastas”, quer ainda de uma “identidade nacional” com raízes mais profundas, anterior à génese do Estado de Portugal, à época de reis e outros senhores, figuras privilegiadas pela literatura juvenil do Estado Novo.

Apenas o último texto se inscreve noutra eixo de orientação, numa espécie de anti-história que denuncia certas falácias da narrativa eufórica dos vencedores, mostrando aqueles a quem a História normalmente negou voz. No caso do texto de Manuel António Pina, são representantes da multidão anónima que participou na empresa dos Descobrimientos que assumem o lugar do protagonista. Não temos já a figura do “Grande Homem” no centro do palco; são aqui pequenos-grandes homens no centro da ficção, uma ficção capaz de reelaborar criticamente a nossa relação com certos marcos históricos, sobretudo se tivermos em atenção o destinatário privilegiado destes textos. Embora a acção remeta para o período das descobertas e das viagens marítimas – uma das épocas míticas da História de Portugal –, nomeadamente a realizada por Pedro Álvares Cabral, a atenção deslocou-se dessas figuras centrais e dos seus feitos heróicos, para incidir agora nas dificuldades, medos e vitórias do homem comum, simbolizado pelas personagens de Manuel e o Pai, que representarão todos os

marinheiros que enfrentaram os perigos do mar e os seus medos mais íntimos, umas vezes vencendo, outras sendo vencidos. Esta é uma atitude nova, que reequaciona o conhecimento que se tem da História, dimensão neste caso facilitada pela própria natureza enunciativa do texto dramático, que coloca em presença, em simultâneo, vozes e interpretações diversas sobre factos até há pouco inquestionáveis.

É que, como sublinha Eduardo Lourenço, em recente ensaio, «ao fim de oito séculos estamos *cá dentro*» (p. 72), situação que coloca desafios novos e uma confrontação com uma realidade que nos confina ao «modesto canto de onde saímos para ver e saber que há um só mundo, Portugal está agora em situação de se aceitar tal como foi e é apenas um povo entre os povos» (p. 83). A questão de uma identidade, e concretamente da identidade nacional, será agora colocada em novos termos, o problema da memória sofrerá, eventualmente, novas formulações, nos textos dramáticos escritos para crianças após a revolução dos cravos. Mas é realmente difícil ultrapassar toda uma carga mítica que envolve a História e algumas das suas figuras, por isso José Jorge Letria, poeta inovador, na peça «O príncipe e o mar» (do volume *O Pequeno Teatro*, 1993), volta a dar-nos a imagem tipificada do Infante D. Henrique – perscrutando o mar –, e retoma a ideia da vocação marítima dos portugueses, embora coloque igualmente em cena algumas vozes discordantes da empresa dos descobrimentos. Todavia, é a “voz” do Infante aquela que, mais uma vez, se sobrepõe a todas as outras, sublinhando a força de uma “visão” que se impõe para lá do tempo.

O mesmo se passa na peça de Sophia de Mello Breyner Andresen, escrita em 1960 mas reeditada em 2000, e por isso aqui a referimos. Também esse texto se inicia com a apresentação da imagem cristalizada do infante, olhando o mar sobre o promontório de Sagres. A sua condição de figura extraordinária e de visionário aparece em seguida explicitada em duas afirmações de uma Mulher: «Ele vê melhor que nós» e «Ele vê bem o que está longe».

3. Situação singular é a de António Torrado, em cujas peças nos vamos deter mais demoradamente, por proporem uma abordagem da temática histórica substancialmente diferente. Na verdade, os seus textos não procuram uma forma de veicular um determinado conhecimento histórico, antes questionam esse conhecimento, ao mesmo tempo que desconstróem a própria linearidade das narrativas sobre o passado, na linha do que Elisabeth Wesseling (1991) afirma em relação ao romance histórico pós-moderno ou Geoff Moss (1992) face às mais recentes produções para crianças.

Esta desconstrução traduz-se, em António Torrado, na presença de dois cruzamentos peculiares: o cruzamento do discurso da História com o discurso da fantasia e o do humor. Facilmente se deduz que esta constitui, pois, uma abordagem em que o intertexto histórico-cultural vai ganhar contornos renovados, possibilitando um posicionamento de leitura igualmente distinto do tradicionalmente apresentado aos jovens leitores. O olhar aqui proposto percorre caminhos diversos, pontuados sobretudo pelo papel relevante que o humor vai assumir na desmitificação de certas versões sedimentadas do facto histórico, que a ficção literária procura perspectivar de uma forma renovada.

O exemplo mais evidente será o da peça *Doze de Inglaterra*, que cruza essa dimensão com elementos de cariz mais efabulatório, ao partir exactamente do episódio de cavalaria incluído por Camões – através da voz do marinheiro Fernão Veloso – no poema *Os Lusíadas*. Estabelecem-se aqui várias relações intertextuais: com o poema épico, por um lado – empunhado pela figura do pregoeiro, no final da peça –, mas também com as novelas de cavalaria e o conto da tradição oral ocidental e oriental – na recuperação de motivos, como a fonte da Sabedoria, ou de certas figuras, como o

anão, as ninfas/parcas, os animais falantes... Curioso ainda é o facto de o herói, Álvaro Gonçalves Coutinho, mais conhecido como Magriço, ser transformado, na história escrita por António Torrado na forma dramática, num jovem fraco e franzino no corpo, mas forte no espírito, capaz de enfrentar sozinho os perigos de um trajecto que representa metaforicamente, segundo as palavras do autor, «as alegorias do crescimento e da maturação» (p. 15).

Em relação ao protagonista de *Doze de Inglaterra*, não só o seu “petit-nom” é significativo quanto à fraca compleição da personagem, como ainda por cima, num jogo rimático a partir do mote “Magriço”, se vão primeiro construindo outros designativos/atributos, com o sufixo diminutivo -iço, que pretendem acentuar o carácter potencialmente pouco heróico do nosso herói: noviço/ chamiço/ araniço/ caniço/ palhiço. Mas a personagem revela-se bem mais “inteiriça” do que se supõe – ao escolher fazer o percurso até Inglaterra, por terra e sozinho –, pelo que, no final da cena, o sufixo já não remete para a fraqueza mas para um estado de rebeldia e aventura: derriço/ ouriço/ esquentadiço.

O essencial da peça situa-se naquele domínio da escrita em que o autor vai «substituir o que foi pelo que podia ter sido», nas palavras de José Saramago (1990). Neste caso, a ausência de dados sobre a viagem por terra realizada pelo Magriço deixa em aberto – vantagem ou desvantagem da História? – que as “verdades ficcionais” se instalem num texto que nos revela, nas palavras de António Torrado, não «uma viagem real por território europeu, mas uma viagem iniciática».

As intersecções com um tempo actual são nítidas em diferentes momentos. As anacronias de tipo referencial estão presentes, por exemplo, através de paralelos com uma dimensão cómica, e por vezes crítica, como acontece na indicação cénica que relaciona o comportamento dos cavaleiros ingleses com os modernos “hooligans”: «o diálogo ininteligível entre eles, em que se percebe que cada um se gaba do respectivo trofeu roubado às damas, começa a ganhar contornos de canção guerreira (como os ritmos de incitamento dos hooligans, nas bancadas dos estádios)» (p. 22). Esta atitude revela um total “desconcerto” relativamente à sua condição de cavaleiros, de tal modo que só ouvem o Duque de Lencastre quando este, finalmente, os trata com o designativo colectivo “labregos” (p. 23), depois de ter tentado chamá-los à razão fazendo apelo aos seus nobres pergaminhos. Anacronias de linguagem e de tipo referencial acontecem ainda na fala do pregoeiro (figura concomitante ao tempo da acção) que, com *Os Lusíadas* na mão – «livro que está à venda/ em qualquer livraria» – efectua uma síntese da viagem do Magriço, recorrendo a referentes actuais, como a expressão acima citada e ainda, «atravessar o canal da mancha de prancha», «não há orçamento/ pra lancha a motor?» (p. 86).

4. Em *O Adorável Homem das Neves*, as alusões à História de Portugal são mais diversificadas e requerem um leitor-modelo com alguma capacidade de descodificação dos elementos que pontuam a acção. Uma acção em que o imaginário ocupa uma posição central, e em que o entrecruzar de vários níveis – em termos de tempo e de espaço – exige uma atenção particular, sobretudo ao colocar em cena determinadas anacronias e ao fazer uso de um humor nem sempre imediato. Assim, por “artes mágicas” de um chapéu e um baloiço, as três figuras centrais – o Tio Chapeleiro, Irene e Decas Perna-Fina – vêm-se transportados até ao cimo da Serra da Estrela, a um tempo em que guerreavam lusitanos e romanos.

Este salto no espaço, mas sobretudo no tempo, é pretexto para se jogar com a maneira fechada e sentenciosa como tradicionalmente surgem na literatura para os mais novos as referências à História, assumindo para si o papel e o discurso dos com-

pêndios escolares. O contraponto aparece, aqui, sob a forma de uma visão histórica em que se misturam tempos e factos, confusão de que se retira um efeito cómico, e onde o erro é permitido – «Tio Chapeleiro: Não contava com esta História tão no princípio. Parece um exame e eu mal preparado/ Irene: Devia ter lido uns livros» (p. 60).

Também a antiga perspectiva unilateral deu lugar a um olhar mais objectivo sobre os acontecimentos, em que o ponto de vista é, sem dúvida, o do leitor actual – «Tão selvagens eram uns como outros. Calcula que tanto uns como outros tinham o horrível costume de cortar as mãos aos prisioneiros» (p. 79) –, ao mesmo tempo que se assume a relatividade das coisas, sobretudo nas relações entre o eu e o outro, entre o presente e o passado – «Decas: Estes lusitanos são mesmo patuscos/ Irene: Ou seremos nós?» (p. 61).

De qualquer maneira, as personagens centrais assumem uma posição claramente favorável aos Lusitanos, apoiando-os e curando – com aspirina e antibiótico... – a doença de Viriato. A lengalenga mágica do Tio Chapeleiro é disso prova, com Irene a propor, a determinada altura, a substituição de “valente”, por “doente” – «... o nosso valente/ para que ponha a andar/ esses insolentes/ que por terra e mar/ cercam esta gente,/ lusitana gente,/ que independente/ quer continuar.» (p. 69). Mas esta intervenção salvadora não será bem interpretada por Viriato, que se supõe atacado com uma estranha arma (a seringa). Criam-se assim novas ambiguidades e zonas de conflito, em matérias que anteriormente se revelavam pacíficas, sobretudo porque os lusitanos procuram incorporar as três figuras no seu tempo, ao considerarem que o Tio Chapeleiro, com as capacidades que manifesta, só poderá ser um “adivinho e feiticeiro” (p. 72).

Curioso é notar que o poema de Camões continua a surgir como cânone da gesta lusitana: a estância referente a Viriato é declamada pelo Tio Chapeleiro (p. 72). A intromissão deste intertexto contribui ainda para criar uma estrutura temporal algo complexa, ao fazer coexistir, naquele preciso momento, três tempos distintos: o tempo de Viriato, com o do seu destino futuro, narrado no poema épico, e o tempo do Tio Chapeleiro.

Este salto no tempo é também motivo para uma reflexão sobre o seu significado intrínseco, uma vez que aconteceu por um acaso e não por vontade das três figuras iniciais. Nesse sentido, procede-se, de certo modo, a uma reconstrução e interpretação do passado, para se encontrar justificação para esta intromissão do presente no passado. Constrói-se uma espécie de história alternativa, inscrevendo-se este livro na linha de certos textos estudados por Elisabeth Wesseling e ainda, no que ao contexto nacional diz respeito, por Fátima Marinho. Escreve Fátima Marinho que essa reescrita «pode atingir os limites do (in)verosímil» (p. 251), nomeadamente através de personagens inventadas – Tio Chapeleiro, Decas Perna Fina e Irene – que vão influenciar acontecimentos ou personagens “referenciáveis”.

Esta história alternativa assume, pois, um estatuto e importância especiais, no caso específico da peça de António Torrado, ao ser apresentada como uma porta de acesso ou mesmo como condição para a existência da “verdadeira” História. Ou seja, sem os acontecimentos agora relatados, também não existiria a própria versão “oficial”, como a seguinte passagem revela:

«Decas: ... se nós viemos aqui parar, por alguma razão foi. / O Viriato está doente, o exército dele está como tu vês, desanimado, sem tom nem som, uma desgraça... Se oViriato morre, é o fim.

Irene: Mas isso foi o que lhe aconteceu.

Decas: Depois de muita luta. Ora, se nós o salvarmos desta, o Viriato ainda vai dar que falar. Tenho a certeza.

Irene: E se não o conseguirmos curar?

Decas: Nesse caso, ninguém vai saber que houve um grande guerreiro chamado Viriato nem que houve gente como os lusitanos.

Irene: Então qual é a tua ideia, afinal?

Decas. A minha ideia é que alguém nos mandou de propósito aqui para safar o Viriato desta fossa, para que ele arrebite e venha a ser o Viriato que nós conhecemos da História.» (pp. 64-65).

A leitura mais convencional, proposta pela ficção histórica, que procura no passado uma explicação para o presente, e que, na literatura para crianças se tem orientado no sentido de apresentar «a system of universals which validate and authenticate experience in the present» (McCallum: p. 168), é aqui invertida – num passe “mágico”, recordamos –, sendo agora a intervenção de figuras do presente que torna possível a existência de um passado tal como a História o narra.

Todavia, esta visão renovada é posteriormente desvanecida, na medida em que, no final, se assume o carácter ficcional dos factos acontecidos através da referência, por um lado, ao mundo dos sonhos e, por outro, ao próprio mundo do teatro enquanto motor de construção de universos ficcionais mas que permitem, exactamente, reflectir sobre a realidade: «O teatro é assim:/ por fora a fingir,/ por dentro a verdade.» (p. 90). A noção de simultaneidade que esta definição encerra remete-nos ainda, uma vez mais, para a coincidência de tempos que a acção retratou, aproximado-nos, novamente, das concepções e características já descritas para a metaficção historiográfica pós-moderna. Sinal de que a literatura para os mais novos percorre os caminhos renovados da escrita literária em geral.

5. E é neste sentido que deixáramos aqui uma última observação, de carácter mais geral, em relação à literatura para crianças actual.

Na verdade, embora os autores não escrevam completamente livres de certas amarras criadas por uma forte tradição de escrita, é um facto que a literatura para crianças tem vindo a reflectir os “novos valores” sociais e culturais (cf., por exemplo, o livro de Francesca Blokweel) – e nesse campo inscreve-se a visão da história que apontámos neste texto –, e tem-se apropriado igualmente de novos recursos, tanto nos planos temático e técnico-compositivo, como a nível da complexidade interpretativa.

O uso do humor e de uma certa ironia, de características nem sempre imediatas; uma representação literária do mundo alicerçada na fantasia; o apelo a conhecimentos culturais prévios; a exploração de um certo sentimento de estranheza (nas ambiguidades de “leitura” criadas e nas utilizações da língua, por exemplo; ou ainda a nível dos elementos do espaço cénico descritos nas didascálias), são elementos que conferem à literatura dramática para crianças uma espessura textual que a distancia de épocas anteriores, proporcionando novas formas de exploração da realidade.

Referências bibliográficas

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner
2000, *O Bojador*, Lisboa, Caminho.
- BASTOS, Glória
2002, *Múltiplas Vozes. Sobre a construção do individual e do social no teatro para crianças*, Tese de doutoramento em Estudos Portugueses, Universidade Aberta.
- BLOKWEEL, Francesca
2001, *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea: Identidade e alteridade*, Lisboa, Caminho.
- McCALLUM, Robyn
1999, *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction*, New York / London, Garland.
- LETRIA, José Jorge
1993, «O príncipe e o mar», in *O Pequeno Teatro*, Lisboa, Edições Paulistas.
- LOURENÇO, Eduardo
1999, *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva.
- MARINHO, Maria de Fátima
1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- MOSS, Geoff
1992, «Metafiction, Illustration and Poetics of Children's Literature», in HUNT, Peter (ed.), *Literature for Children. Contemporary criticism*, London / New York, Routledge.
- NERY, Júlia
1994, *O Plantador de Naus a Haver*, Porto, Asa.
- OLIVEIRA, Carlos d'
1991, *Abidis, a Lenda de Santarém*, Santarém, Inatel.
- PIGNATELLI, Inácio
2001, *A Verdadeira História da Batalha de S. Mamede*, Porto, Campo das Letras.
- PINA, Manuel António Pina
1998, *Aquilo que os Olhos Vêem ou O Adamastor*, Porto, Campo das Letras.
- SARAMAGO, José
1995 (1ª ed., 1990), «História e ficção», in REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- TORRADO, António
1984, *O Adorável Homem das Neves*, Lisboa, Caminho.
- TORRADO, António
1999, *Doze de Inglaterra seguido de O guarda-vento*, Lisboa, Caminho.
- WESSELING, Elisabeth
1991, *Writing History as a Prophet – Postmodernist innovations of the historical novel*, Amsterdam / Filadélfia, John Benjamins P.C.

A HISTÓRIA COMO AVENTURA:

Entre o escapismo e o questionamento

ADRIANA BEBIANO
(Univ. de Coimbra)

53

A realização de um congresso intitulado “Literatura e História”, enquanto procura reflectir a relação entre duas áreas do conhecimento, é também um sintoma da importância que o romance histórico – ou o romance que fala da história – tem vindo a reconquistar nas últimas décadas. Mas que romance histórico é este? Na maior parte dos casos não se trata de uma repetição das fórmulas do romance assim classificado na sua época áurea, no século XIX. Se estamos perante um novo fenómeno, importa saber em que medida é que é ele herdeiro, e em que medida se distingue, do romance histórico clássico.

No que à literatura em inglês diz respeito, podemos verificar que o que é classificado como romance histórico cobre um vasto espectro de narrativas com características específicas diversas, que vão desde romances premiados e de autores consagrados pelo público e pela academia – como Julian Barnes, Peter Ackroyd, John Banville ou A. S. Byatt – até exemplares de subgéneros como o policial e aventura, como Lindsay Davis ou Steve Saylor, para mencionar apenas autores traduzidos para português.

A teoria que se vai fazendo sobre esta forma particular de figurar o real e representar a história é, no entanto, omissa na definição de fronteiras entre os seus diferentes tipos e na elucidação dos protocolos de leitura. Linda Hutcheon é, possivelmente, a autora em língua inglesa com uma reflexão mais aprofundada sobre este tipo de narrativas. No entanto, todo o trabalho de Hutcheon é orientado pela definição, identificação e teorização do que entende por romance pós-moderno, categoria dentro da qual encontra um grupo particular de romances que têm o passado por matéria, e onde se cruzam, de forma nova, «auto-consciência teórica da história e da ficção enquanto construções humanas», gerando assim um campo para «repensar e reformular as formas e os conteúdos do passado» (Hutcheon: 1988, p. 5). A autora designa estes romances “metaficções historiográficas” e coloca-as em ruptura com aquilo que é consensualmente entendido como o romance histórico clássico, do qual Walter Scott seria, nas letras inglesas, o exemplo mais notável. Segundo Hutcheon, a ruptura residiria justamente no cariz metaficcional das novas narrativas com história dentro, que denuncia o carácter de artefacto do texto, quebra a ilusão do signo natural e da representação não mediada, enquanto os romances históricos tradicionais colocariam o leitor perante uma narrativa coerente, sem fissuras, transparente, “natural” e lida como verdadeira. As metaficções

historiográficas seriam ainda formas de narrar o passado, mas segundo um modelo epistemológico radicalmente diferente, mais consentâneo com a reflexão e a discussão em curso em disciplinas como a historiografia e a linguística nossas contemporâneas.

Se Hutcheon está correcta na identificação desta ruptura, há, no entanto, aspectos comuns ao romance histórico clássico e às metaficcões historiográficas, que permitem pensar a continuidade entre eles, isto é, permitem pensá-los como um género único. Falo, por exemplo, da inclusão de personagens e eventos com existência histórica real, da atenção ao pormenor e ao detalhe na reconstrução – mais ou menos rigorosa – da época retratada, e, principalmente, da colocação do processo histórico no centro da trama. No entanto, a estratégia mais interessante de todas, na medida em que nela se podem observar a proximidade e a tensão entre historiografia e ficção, bem como a distância entre as narrativas históricas romanceadas nossas contemporâneas e as clássicas, é o uso do aparato paratextual.

A inclusão na narrativa de “documentos” – cartas, extractos de diários, testemunhos, mapas, fotos e imagens de outro tipo –, bem como notas de pé de página, prefácios, posfácios e notas de autor, tem a função de “prova”, de autenticação de uma narrativa que sabemos – mas será que sabemos? – em larga medida imaginada. No romance histórico clássico, o aparato paratextual funciona como um conjunto de sinais “naturais” de um referente que se diz existir fora do texto; tal como na historiografia – onde constituem estratégia obrigatória, que confere ao texto historiográfico veracidade e autoridade –, também aqui o paratexto funciona não apenas como simples ilustração, ou conhecimento acrescido para o leitor, mas como estratégia de autenticação da ficção enquanto relato “verdadeiro”.

Ora, algo diverso acontece em muitas das ficções históricas nossas contemporâneas, onde estas estratégias contêm a própria subversão da noção de “verdade”; de facto, não se encontram ao serviço da legitimação do texto enquanto documento, mas denunciam-no enquanto acto de fingimento, pondo em causa a possibilidade de o documento constituir “prova” do passado “tal como aconteceu”. Desta forma, a possibilidade do conhecimento da história e a questão da sua representação são problematizadas, pelo que me parece legítimo argumentar que o uso do paratexto é uma das vertentes da metaficção mais produtivas e úteis na análise deste tipo de romance.

Segundo Hutcheon, «a interacção entre o historiográfico e o metaficcional sublinha a recusa das pretensões tanto da representação ‘autêntica’ como da cópia ‘não autêntica’» (Hutcheon: 1988, p. 110). Daqui resultaria a substituição da noção de “verdade” por “verdades”, e a consciência aguda de que não temos acesso ao passado, mas apenas às suas representações. Se o paratexto é, por tradição, o lugar da “verdade” – ou da “não ficção” – o seu uso irónico no romance histórico sublinha o carácter metaficcional do romance.

Nos seus estudos sobre metaficcões historiográficas Hutcheon dedica-se exclusivamente a autores *mainstream*. No entanto, se aceitarmos a sua definição de metaficção historiográfica, podemos verificar que as estratégias e os efeitos estéticos enunciados se encontram com alguma frequência fora do cânone, mais propriamente naquele tipo de romances habitualmente classificados como “literatura de massas”, “literatura de aeroportos” ou mesmo “lixo”. É a esses que eu gostaria de dedicar alguma atenção.

Quando se fala do *regresso* do romance histórico, esquece-se que o romance histórico nunca se foi embora. De facto, durante décadas resistiu, foi sendo escrito e amplamente lido, especialmente sob a forma do desqualificado lixo: policiais, romances cor-de-rosa e, particularmente, romances de aventuras. O tipo de romance que as elites culturais não lêem, ou não confessam que lêem, e que, na melhor das hipóteses, se

encontram relegados para a categoria de “livros juvenis”¹. É curioso verificar como a sua exclusão do cânone é difícil de justificar recorrendo exclusivamente a categorias e instrumentos teóricos, como é notável no trabalho, até à data, o mais exaustivo existente sobre o romance histórico inglês, de Avrom Fleishman. Em *The English Historical Novel*, enquanto contrapõe o trabalho do “artista sério” aos romances históricos populares “kitsh” produzidos pelas “Georgette Heyers e pelos C. S. Foresters” (Fleishman: 1971, p. xvii), o modelo teórico de Fleishman, em rigor, não logra excluir do cânone os romances que despreza.

Fleishman define as fronteiras do romance histórico da seguinte forma: «quando a vida é vista no contexto da história, temos um romance; quando as personagens do romance vivem no mesmo mundo que as personagens históricas, temos um romance histórico.» (Fleishman: 1971, pp. 3-4). A esta definição acrescem três condições, a saber: a localização do enredo no passado mais ou menos remoto; a inclusão na trama de uma série de eventos reais; e a inclusão de pelo menos uma personagem de existência histórica real que serviria de vínculo à história. Tanto a definição como as condições enunciadas abrangem muitas das narrativas históricas desclassificadas como tal, e re(des)-classificadas como “aventura”, “lixo”, ou outras denominações.

Se o modelo teórico é manifestamente insuficiente para justificar este desterro, o que pode justificá-lo? Fleishman não reconhece nestes romances a existência de qualquer tipo de conhecimento, apenas entretenimento, o que o leva a classificá-los como “escapismo”, argumento que me parece ser ainda hoje o mais usado, e que prescinde de uma análise dos romances em causa. Subjacente a este julgamento estético – sem direito a recurso –, está aquilo a que Barthes chama «o velho mito reaccionário do coração contra a cabeça, da sensação contra o raciocínio» e que coloca em oposição «o conhecimento, o método, o compromisso, o combate» e o «simples deleite». A esta forma de pensar binária Barthes coloca uma alternativa: «e se o próprio conhecimento fosse também delicioso?» (Barthes: 1980, pp. 60-61). Parece-me que é justamente esse conhecimento delicioso que podemos encontrar em muitos romances de aventuras: deleite e conhecimento, escapismo e questionamento, divertimento e reflexão. Afinal, a literatura na velha acepção horaciana, “dulce et utile”.

A aventura é, em larga medida, uma forma “natural” de contar a história, uma vez que encontra aí, pronta a usar, a matéria-prima que faz a gramática do género: personagens heróicas, feitos extraordinários, perigos vários, sucessos imprevistos, acaso e sorte. Os detractores deste tipo de romance terão razão para as suas reservas, bem como na classificação de “escapismo”, apenas na medida em que alguns deles serão a-históricos; isto é, por vezes sofrem de falta de rigor na reconstituição dos eventos e das épocas ou, bem mais grave, procedem a um “branqueamento” ou “alindamento” da história, revestindo-a de um fascínio que resulta na sua trivialização e na redução do processo histórico a simples papel de cenário. Devemos, no entanto, ressaltar que este processo de alindamento e de trivialização da história se encontra também em romances ditos de “alta literatura”, pelo que, uma vez mais, estamos perante uma bitola insuficiente para aferir com rigor a diferença entre um romance histórico maior e menor.

Por outro lado, alguns dos romances de aventuras nossos contemporâneos partilham com as metaficções historiográficas consagradas a problematização de questões como a suspeição da narrativa historiográfica e a auto-reflexão sobre o processo de escrita. Um bom exemplo do que acabo de enunciar é o trabalho de George MacDonald Fraser, particularmente a série de livros que têm por herói a personagem Flashman,

¹ A título de exemplo, lembro os romances de C. S. Forester, de Gabriel Sabatini ou de Patrick O'Brian.

cujas aventuras ao longo de décadas contam, de um ponto de vista novo, a história do Império Britânico no seu apogeu. Em Fraser, a confluência do romance histórico com um subgênero que nos habituámos a pensar como desvinculado do real – ou, dito de outro modo, cuja componente histórica se encontra sob suspeita, desde logo pela narração de eventos inverosímeis a que a aventura nos habituou – resulta numa problematização da própria história e da possibilidade do seu conhecimento.

Flashman é, originalmente, uma personagem de um romance de 1857, *Tom Brown's Schooldays*, da autoria de Thomas Hughes, que se tornou um clássico da literatura juvenil inglesa, e que retrata a vida em Rugby, o famoso colégio para rapazes. Em *Tom Brown's Schooldays*, Flashman é uma personagem secundária, um rapaz indisciplinado e covarde que é expulso do colégio por não se adaptar à sua ética. Com a sua expulsão, desaparece do mundo da ficção – para ressuscitar um século depois, pela mão de Fraser, que em 1966 “descobre” uma série de “manuscritos”, que mais não são do que as “memórias” do nosso herói, escritas na velhice, repletas das suas proezas militares e amorosas, como é próprio da aventura².

Fraser apresenta-se apenas como organizador destes escritos, na tradição do “manuscrito encontrado”. Ora, estamos perante uma estratégia pelo menos tão velha quanto o romance. Segundo Lennard J. Davis, crítico especialista nas narrativas de origem do romance, nos primórdios do romance inglês, o “manuscrito encontrado” funcionava como autenticação e aferia a veracidade do que se contava (Davis: 1996, pp. 25-41 *passim*). Não podemos esquecer, no entanto, que esta é também uma estratégia à qual recorre o fantástico, e da qual *Manuscrito Encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, será porventura o exemplo mais conhecido. Desde logo, a posição de Fraser na narrativa cria ambiguidade e convida a uma problematização da relação entre a componente ficcional e a componente histórica do que vamos ler.

Na série *Flashman*, reconhecemos os eventos narrados de narrativas historiográficas anteriormente lidas, que confirmam o rigor que preside à sua escrita; por outro lado, o protagonista é um homem mentiroso, mulhereiro e covarde – na tradição do pícaro – e que reconhecemos enquanto personagem de uma ficção anterior, características que tornam a narrativa, logo à partida, inverosímil. A questão que se coloca é a seguinte: como ler estes romances? Como puro divertimento? Ou podem ser lidos ainda como representação da história e como reflexão sobre as formas de representação da história?

Fraser recorre a uma estratégia comum aos romances históricos: resolve os mistérios, preenche os “buracos negros” da história, aquilo que a historiografia cala, por não saber ou porque é do interesse do poder calar. Tomo como exemplo o romance que narra a primeira guerra Sikh (1845-1846), intitulado *Flashman and The Mountain of Light – From the Flashman Papers, 1845-1846, Edited and arranged by George MacDonald Fraser*. Aí, os eventos narrados são sustentados pela historiografia, desde as datas das batalhas aos seus comandantes, desenvolvimento e resultados políticos. O mistério a resolver aqui é como pôde o exército inglês vencer o exército Sikh, que os documentos descrevem como incomensuravelmente maior e mais bem apetrechado. É justamente nesta lacuna do conhecimento histórico que reside o espaço para a criação romance, e que entra o nosso herói: o espião que terá tecido a intriga, e que terá feito com que parte considerável dos Sikhs tenha traído a sua causa e tenha negociado a partilha do poder e de territórios com a coroa inglesa. Foi portanto um desconhecido – ou um silenciado pela historiografia? – que permitiu à Inglaterra a

² O primeiro romance da série – *The Flashman Papers – Vol. 1* – data de 1966. Todos os romances foram reeditados na década de 1990, um inegável sintoma do reencontrado apetite do público pelo romance histórico.

obtenção da jóia da coroa. Apagado da história por necessidade política, Flashman surge nestes “documentos” a contar “toda a verdade”, naturalmente imaginada. Até aqui, está tudo dentro dos códigos da convenção, como qualquer aficionado deste tipo de narrativa reconhecerá.

O que torna esta série de romances mais aliciante para a análise é a forma como funciona o aparato paratextual, que leva a que se coloque em causa a veracidade – ou, pelo menos, a total veracidade – da versão que a historiografia conta. Como é comum no género, encontramos mapas e glossários rigorosos, que cumprem a habitual função informativa e que funcionam ainda como autenticação. É, no entanto, da leitura dos apêndices e das notas, e do seu confronto com a narrativa principal, que resulta o questionamento, uma vez que este cotejo coloca em causa a veracidade da narrativa de Flashman, mas igualmente os próprios textos históricos que a enquadram. Nos três apêndices são-nos facultados resumos da versão oficial da guerra, da vida dos últimos marajás do Punjab e da anexação deste território pela Inglaterra. Ora, podemos verificar que mesmo a narrativa oficial enferma de lacunas e contradições e inclui hipóteses de explicação divergentes. Das divergências encontradas dentro da historiografia, e das contradições entre os testemunhos presenciais – nos quais se incluem textos de autores coevos e relatos de oficiais do exército e de funcionários do aparelho colonial inglês, bibliografia autêntica –, resulta a ideia de que a história é sempre interpretação. No cotejo destes textos, a versão de Flashman surge, assim, como apenas *mais uma versão*, tão verdadeira – se não mais verdadeira – e tão ficcional como todas as outras. A colocação em confronto, num mesmo plano, de um texto historiográfico e de um texto explicitamente ficcional, não intensifica o “efeito de realidade” da narrativa, cuja inverosimilhança não esquecemos; acontece justamente o oposto: o que se apresenta como testemunho histórico é contaminado pela inverosimilhança.

As notas de pé de página, próprias do discurso científico, aqui usadas, têm também este efeito perverso. Barbara Foley descreve a função deste tipo de paratexto no romance documental como legitimador dos retratos apresentados e da validade da sua analogia com a história, acrescentando que a «simples presença tipográfica das notas no texto serve para ancorar o texto no real» (Foley: 1986, p. 150). No romance de que tenho vindo a falar, há notas que comentam, com rigor de ciência certa, feitos historicamente verificáveis; por outro lado, a inverosimilhança da personagem à qual os feitos são atribuídos coloca sob suspeita as notas que, noutra romance, seriam insuspeitas. Aqui, a ficção contamina a história, inscrevendo, portanto, o romance no grupo de narrativas que problematiza justamente a componente ficcional das narrativas historiográficas.

Há ainda um outro aspecto importante para esta questão que surge dramatizado no romance: Flashman é um herói accidental, um covarde, que, por uma série de acasos, acaba sempre no centro dos acontecimentos. É ao tentar fugir de uma batalha, por exemplo, que ele se encontra, por mero acaso, no seu novo centro e numa posição estratégica que permite às forças inglesas ganhá-la. A contingência de todo o processo histórico é assim sublinhada por Fraser e o acaso, significado no herói trapalhão, transforma-se no principal agente da história. Se o processo histórico é contingente, a sua escrita é, por norma, planeada, previsível, una e coerente, tanto política como esteticamente. Para além de inscrever a contingência na narrativa, Fraser expõe ainda a história como é escrita: a partir de uma selecção de elementos, que implica o silenciamento e a obliteração de outros. No quadro oficial da vitória, Flashman não figura, em nome da coerência estética da representação, o que explica a ausência da personagem na historiografia. No entanto, sabemos que os espíões estavam no terreno e não temos uma explicação histórica para a derrota Sikh; a constatação dessa lacuna reforça

a hipótese de que poderia ter acontecido realmente *assim*, tal como nos conta esta personagem com tão pouco crédito. A historiografia é também uma reconfiguração estética dos eventos; neste romance a falsidade da retórica oficial é denunciada pela história contada por dentro, na voz de quem faz o trabalho sujo e não consta da história nem dos retratos que a perpetuam.

Fraser reforça ainda a credibilidade desta versão, ao incluir na bibliografia – maioritariamente constituída por livros científicos e documentos – os outros romances da série *Flashman*. Isto é, ao incluir os romances no paratexto científico, Fraser coloca a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica num mesmo nível epistemológico. Ao recorrer a uma personagem inverosímil, o romance abdica de qualquer reivindicação de verdade; mas vai mais longe e questiona a verdade dos textos que o fazem.

Tal como nas celebradas metaficcões historiográficas, encontramos aqui o questionamento da história, auto-reflexão e inscrição no texto da consciência da sua ficcionalidade. Não deixa de ser escapismo, deleite comprado em quiosque de aeroporto e lido no tempo suspenso de uma viagem. Será, por isso, um romance menor?

Bibliografia citada

BARTHES, Roland

1980 (1.^a ed., 1973), *O Prazer do Texto*, trad. de Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70.

DAVIS, Lennard J.

1996 (1.^a ed., 1983), *Factual Fictions: The Origins of The English Novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

FLEISHMAN, Avrom

1971, *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore, The John Hopkins Press.

FOLEY, Barbara

1986, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca and London, Cornell University Press.

FRASER, George MacDonald

1990 (1.^a ed., 1973), *Flashman and the Mountain of Light. From the Flashman Papers, 1845-1846. Edited and arranged by George MacDonald Fraser*, London, Fontana.

HUTCHEON, Linda

1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.

NOS INTERSTÍCIOS DA FICÇÃO:

Lillias Fraser e a re-invenção da História

KATHRYN BISHOP-SANCHEZ
(Univ. de Wisconsin, Madison)

61

1. Pronunciando-se sobre o seu último romance – *Lillias Fraser*, 2001 – Hélia Correia afirma categoricamente que não entende «que este seja um romance histórico, embora seja subsidiário». Com efeito, para a escritora «o facto de o romance ocorrer no século XVIII é puramente accidental.». E comenta ainda: «Odeio o século XVIII! Toda a gente era feia naquele tempo!»¹.

Exactamente vinte anos depois da estreia d'*O Separar das Águas* (1981), a publicação de *Lillias Fraser* (2001) pode considerar-se, tal como nos indica Ernesto Rodrigues, um ponto de viragem na visão do universo romanesco da autora². Se até então os romances de Correia foram exclusivamente virados para Portugal, apesar de evocarem uma temporalidade principalmente indefinida nas margens da insanidade ou do fantástico, em *Lillias Fraser* enlaçam-se a História e o romance, da Escócia a Portugal, numa sucessão de quadros curtos pelos quais devaneia a insólita protagonista, personagem-título Lillias Fraser. Inspirado numa visita que a narradora/autora teria feito à Escócia em meados de Abril de 1999, e especificamente ao local da batalha de Culloden – viagem referida num insolente assomo autoral logo no princípio do texto –, o romance foca uma série de acontecimentos históricos ocorridos no século XVIII, principalmente o massacre de Culloden, perpetrado em 1746 pelos ingleses sobre os “highlanders”, o terramoto de 1755 em Lisboa e a consequente reconstrução da cidade; junta-se a este pano de fundo histórico a intervenção de personagens tais como o “Ministro” (o Marquês de Pombal), o jesuíta italiano Padre Gabriel Malagrida e Voltaire, consabidamente tido no texto como um dos maiores intérpretes do Iluminismo. Partindo destes princípios, o romance narra o destino da menina Lillias Fraser, a sua sobrevivência ao massacre de Culloden, enquanto todos morrem em seu redor, e as suas carências e peripécias, da orfandade ao exílio, passando pela mudez, pela mudança de identidade, pelo travestimento e pelas visões premonitórias da morte. É através desta extraordinária personagem que a autora consegue confrontar, e até às vezes contornar, a *linearidade* do tempo histórico dos Homens e a *circularidade* da experiência pessoal da Mulher,

¹ Mário Lopes, «Hélia Correia, autora do romance *Lillias Fraser*: “Odeio o século XVIII!”», in *Tinta Fresca – Jornal de Arte, Cultura e Cidadania*, versão Internet www.tintafresca.net, Edição 17, Março de 2002.

² Ernesto Rodrigues, «Lillias Fraser, afilhada de Blimunda», in *Expresso*, 25/VIII/2001.

revelando por detrás desta aparência de re-visão histórica, a história do corpo de uma mulher, do nascimento até à idade adulta, e uma renegociação da posição da mulher como agente ou sujeito do seu próprio destino. Efectivamente, baseando-nos na teoria do “Tempo da Mulher” de Kristeva, podemos considerar esta subjectividade feminina como a intersecção e a confrontação entre o cíclico (o repetitivo) e o monumental (o eterno), constituindo uma forma de conceptualizar a noção do tempo de uma perspectiva materna e/ou reprodutiva. Por outro lado, e de uma forma diametralmente oposta, o tempo da História, dos Homens, pode identificar-se com o tempo linear: tal como argumentaria ainda Kristeva, trata-se de um «tempo de projectos, da teleologia, do progresso, de partidas e de chegadas», o qual se traduz ao nível da linguagem na enunciação de uma sequência de palavras³. A partir destas premissas, a nossa análise da re-invenção da História por Hélia Correia, em *Lillias Fraser*, permite-nos aceder a uma re-escrita invertida do “tempo dos Homens” na personagem-título do romance.

2. Filha milagre que ninguém da família esperava, Lillias Fraser parece encarnar, desde o início do texto, o aleatório da vida e da sobrevivência humana que o desenvolver do romance virá a ilustrar. Dotada de um olhar excessivo, reminescente, certamente, de Blimunda Sete-Luas do *Memorial* de Saramago – com quem, notemos de passagem, se encontra Lillias de uma forma inesperada no fim do romance – são as visões de Lillias que proporcionam uma nova dimensão à sua realidade de moça. Ao ver, horas antes de a batalha começar, o pai morrer atravessado pelas baionetas, é esta visão, semelhante a muitas outras a seguir, que a salva da carnificina de Culloden. Não é fortuito no contexto deste romance que seja a imagem da mãe de Lillias, Margaret Fraser, que a conduz à vista do castelo de Moy Hall, dos Macintosh, fiéis ao rei inglês, e que lhe serve de refúgio temporário: «só teve direito a uma imagem: escolheu a da mãe» (p. 27), facto sobre o qual nos debruçaremos de novo mais à frente⁴. O que antes de mais importa salientar é que estas visões que permeiam a narrativa permitem saltos cronológicos que quebram a linearidade dos eventos; justapondo lugares, tempos e pessoas, constituem um resistente desafio às restrições da realidade imediata e concreta. Escolhemos, para ilustração, apenas alguns exemplos representativos: em Lisboa, Lillias vê a morte por auto-de-fé do padre Gabriel Malagrida na praça do Rossio, muito antes de este acontecer, de tal maneira que a realidade histórica se torna acessória; ela recusa-se a assistir ao evento uma ‘segunda’ vez. Particularmente interessante parece-nos a premonição da morte de Soror Theresa, uma das protectoras de Lillias. A representação de um animal que «lhe escavava o seio esquerdo, devorando os tecidos e avançando, até que a pele vazia se abateu» (p. 92), sugere simbolicamente o arrasamento da feminilidade e do materno. E talvez a visão mais emblemática seja a premonição apocalíptica do terramoto que Lillias reprime, supondo que ninguém a levaria a sério (p. 94).

De notar é ainda o aspecto físico do olhar “dourado” de Lillias, referido com insistência ao longo do romance, e que inspira medo nos seus interlocutores ao apontar para sinais de bruxaria (p. 187). Pela razão inversa, é este olhar que serve, literalmente, também para a sua protecção: no convento de Mafra, onde a protagonista se refugiou depois do terramoto, a distância a que obrigava os homens anula-se ao fechar os seus olhos, levando-a a temer pela sua própria vida (p. 125).

³ Uso a versão em inglês do texto: Julia Kristeva, «Women’s Time», in *The Kristeva Reader*, Ed. Toril Moi, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 188-213. (Tradução própria desta citação).

⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Lisboa, Relógio d’Água, 2001. Todas as referências são a este texto e indicadas entre parênteses.

Convém, porém, isolar nas visões de Lillias as imagens que frequentemente se referem ao sangue, e mais especificamente, à perda de sangue, das mulheres: «Vendo mulheres dissolvendo-se num líquido vermelho... até que delas nada mais ficava senão um nó de vermes sobre o chão... a substância da vida [ia] escorrendo» (p. 47). A relação evidente entre o ciclo da vida da Mulher e a sexualidade feminina é aqui evocada através de repetidas imagens de sangue, em cenas de violação, de perda da virgindade, de aborto, e até do sangrar da histeria feminina, que pontuam a narrativa, sempre com referências à violência que para as mulheres em questão acompanha estas experiências. Em contraponto, é interessante observar que no convento inglês, em que Lillias é encerrada antes do terramoto, sublinha-se a alegria proporcionada pela criação e pela sexualidade desviadas. Deste modo, «os sentidos mantinham-se excitados à força de ovos e de visitantes e, daqueles corpos que não iam procriar, saíam risos, gritos e cantigas, labores minuciosos, doçaria» (p. 89), que desvenda as várias formas de opressão de que a Mulher tem sido historicamente vítima.

3. Indício claro da posição marginalizada da protagonista é a sua mudez. Muda, primeiramente por ordem da anciã que assim a protege das tropas inglesas, e a seguir pela exigência repetida por Anne Macintosh, que a fez passar por inglesa, esta característica prolonga-se depois por opção própria dela: o silêncio de Lillias Fraser remete forçosamente para a sua condição de menina exilada, privando-a da sua linhagem e identidade autênticas, traduzindo a sua deslocação, literal e figurativa, ao longo do romance. Rumo ao exílio, Lillias deixa categoricamente de falar, vendo no silêncio do seu corpo o maior refúgio, «não cedeu à tentação de se livrar do medo por palavras» (p. 71); e assim, o seu desterro linguístico vai de par com a expatriação física. Situando-se de uma maneira forçada e depois voluntária, numa posição pré-discursiva, aquilo que Kristeva problematiza na sua teoria da semiótica, esta situação representa a rejeição da ordem patriarcal de auto-expressão, linguagem e cultura. O medo de falar para não morrer, tema que informa cabalmente a narrativa, põe em relevo a hegemonia patriarcal. O episódio do travestimento e de mimetismo do género masculino, que requer o seu silêncio completo, é emblemático entre tantos outros que enchem a produção. Além do mais, o silêncio de Lillias, uma “doença comunicativa” que o médico receia ser um começo de histeria, apenas se rompe quando, na presença do ‘galã’ escocês Francis MacLean, ela sente a necessidade de falar com um patriota no exílio, mas sem, porém, comunicar a veracidade da sua linhagem, facto representado pelo uso de um apelido falso.

4. Nesta abordagem, a condição de menina fisicamente exilada merece a nossa devida atenção. O facto de Lillias Fraser ter sido levada desde pequena da casa de seus pais, para lugares desconhecidos e longínquos, implica claras reminiscências da *Menina e Moça*, apesar de, no texto de Correia, se conjugar o famoso “levam-me” de Bernardim Ribeiro com o impulso das visões premonitórias. Levada da casa dos pais ao castelo de Moy Hall, a Londres, Edimburgo, e depois Lisboa, onde é colocada numa família que também a rejeita, Lillias termina por ingressar num convento inglês de Lisboa, simbolicamente, para uma escocesa, outra forma de exílio; e de lá, algum tempo depois, Lillias foge numa «espécie de missão sagrada», seguindo um impulso que, no dia seguinte, lhe parecerá uma completa desrazão (p. 99). Através das diversas situações o constante fio condutor que caracteriza, motiva e influencia a sua existência é a procura de uma figura materna, uma figura acolhedora que, simbólica e literalmente, assegurará ‘o leite maternal’ que, na morte da mãe, lhe fora violentamente retirado. Este conceito formula-se na representação de Georgina, a esposa do velho aio da casa

do tio, uma das mulheres que a acolhera, e que «sussurrou uma cantiga enquanto dava leite a Lillias e improvisava um fato sem costuras», substituindo, até pelo seu cheiro «a fumo e a sebo», a posição da própria mãe da criança (p. 38). Da mesma forma, Soror Theresa do convento inglês é-nos descrita como uma «mulher larga, claramente vocacionada para a maternidade», de quem Lillias, privada de um corpo de mulher que a embalasse, «necessitava anormalmente» (pp. 87-88). Adiciona-se ainda a sua ligação depois do terramoto à senhora Cilícia, que a narrativa nos diz ter um corpo «absolutamente maternal» e de cujos seios «emanava um cheiro de coalho e da ligeira febre de amamentar» (p. 108). De uma maneira geral, pode-se afirmar que a condição perpétua de menina desterrada provoca nela o desejo de calor e conforto humano que, «tendo vivido abandonada de um colo humano», ela procura nas suas companhias diversas, tendência que culmina na sua relação sexual com Jayme. Nessa relação intensifica-se emblematicamente a justaposição de tempos e de lugares, no facto de a protagonista tomar «a noite daquele primeiro Inverno ao pé de Jayme pela noite das charnecas de Inverness», fusão que a deixa «estonteada de conforto» (p. 191; 194). Este desejo prolongar-se-á além do contacto físico entre Lillias e Jayme por meio, mais uma vez, das visões da moça: partindo o amante, Lillias também partirá, acompanhando-o na sua viagem, «estendendo-se em cima dele, cobrindo-o, com o calor do pêlo de uma fera» (p. 217). E esta justaposição chega ao seu ponto culminante quando Lillias se confunde, numa visão transsexual, com o amante na ausência, projectando-se na sua actividade sexual com as mulheres, entrando nas mulheres com violência: «eu sou ele» (p. 217), murmura a protagonista.

Conforme já se fez notar, esta inquietude contínua, que se alonga pelo romance, tem a sua maior expressão no encontro final e claramente intertextual de Lillias com a admirável criação saramaguiana Blimunda. Lillias, no seu estado de mulher grávida, que até então ignorava, e desamparada de qualquer abrigo físico, moral ou emocional, parte de Lisboa na companhia de Blimunda, cruzando o Tejo para o sul, exactamente no sentido inverso do que tomara havia anos. É desta forma que a história chega a seu fim, simbolicamente concluindo o ciclo da experiência da protagonista no desterro. Não é de admirar que Blimunda insista em que a criança de Lillias nasça em terra de ninguém, condição imposta pela necessidade de contornar a marca das origens associada ao clã e à identidade que tanto determinaram a existência da protagonista: quebrando-se estas restrições, a criança de Lillias nascerá num «espaço entre fronteiras que não seja nem Portugal nem Espanha» (p. 281). E assim, nesta intersecção do jogo da ficção das ficções, propõe-se um novo modo literário-histórico de conceber o tempo da mulher a partir do pano de fundo do século XVIII e da experiência de Lillias Frasier.

PORQUE É QUE A HISTÓRIA ESQUECEU

A LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVIII*

MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO
(Univ. do Porto)

65

«As pessoas ganham em ser conhecidas.», afirmou Jean Paulhan. Mas depois acrescentava maliciosamente: «Ganham em mistério».

Quantas vezes esta máxima de Jean Paulhan se revelou verdadeira na vida e durante os nossos estudos sobre o século XVIII: válida para os autores e personagens que íamos conhecendo, mas válida também para uma época que, quando estudada globalmente, se tornava frequentemente incompatível com os rótulos por que era mais conhecida. Um século XVIII considerado fútil quando visto como último vestígio do Barroco, dogmático quando considerado Neoclássico, inábil quando prenúncio do Romantismo. Até agora demasiado próximo de nós para que o vissemos sem a paixão dos nossos sentimentos e das nossas razões e, todavia, cada vez mais distante também, lido como apogeu do *Ancien Régime*, demasiado “ancien” para a nossa era dita liberal, democrática, moderna ou pós-moderna.

Uma época é tanto maior quanto maior é a nossa ignorância sobre ela, e, até por isso, quanto mais ela se afasta de nós. Mais importante que o tempo cronológico é o tempo psicológico: para além de quaisquer outras explicações, será sempre de realçar que os quatrocentos anos que separam Sófocles de Virgílio são talvez muito menos tempo “interior” que os duzentos que afastam Jerónimo Baía de Eça de Queirós. A História vai-se resolvendo assim numa crescente complexidade que culmina em nós, os de agora, sempre a fase mais complexa e plurívoca da humanidade, aquela em que são visíveis as incompatibilidades de geração, de escolas, de movimentos, cuja simultaneidade impossibilita rótulos e a própria escrita da História (“que se esperem trinta anos”, recomenda-se didáctica e algo cinicamente).

Diríamos que os movimentos e as épocas se salvam, então, somente pelas suas obras, pelos seus documentos – «Um movimento (...) não se faz de si mesmo ou da ideia que tenhamos dele, mas de obras» (Sena: 1989, p. 178). Mas o documento não é um dado inócuo: para um texto se tornar documento é preciso ver nele um pedaço de história, e até valorizar a história narrada, exemplificada pelo documento, não sendo o tempo do documento coincidente com o tempo em que se poderia valorizar o documento. E a isso parece não haver alternativa, já que, precavendo futuras lacunas,

* Esta comunicação resulta, em grande parte, da reformulação da primeira parte do capítulo I da nossa dissertação de doutoramento, *D. Catarina de Lencastre (1749-1824). Libreto para uma autora quase esquecida*, apresentada à FLUP, em 1999.

não podemos reter no tempo todos os documentos. Seríamos então um monstruoso Aleph, guardando tudo na memória mas incapazes de hierarquizar documentos, ou seja, impossibilitados de pensar.

Se o tempo elimina documentos, terá o historiador de lamentar-se por só trabalhar com pálidas sombras e ruínas. Mas, se o tempo ainda os não pôde varrer, lamentar-se-á o historiador do gigantismo dos mesmos. No estudo do que nos é conhecido e tornado próximo, uma nova muralha parece interpor-se entre o sujeito e o seu *quid*. É a muralha dos documentos, dos livros. Ali, era o deserto, aqui é a floresta, que não é senão uma outra variante do labirinto.

Em qualquer dos casos, perdemo-nos (e achamo-nos) sempre na História. Ou por estarmos demasiado perto ou por estarmos demasiado longe, ou por termos demasiados documentos ou por estes terem sido seleccionados pelo acaso ou pelos homens, esse outro nome do acaso. Perdemo-nos (e achamo-nos) porque somos capazes de lembrar e lembrarmo-nos, mas também porque esquecemos e nos esquecemos. É por isso que a historiografia literária do século XVIII parece padecer de características de sinais contrários: a imobilidade dos documentos e o progressivo resumo desses documentos; a abundância de documentos e a escassez de documentos; a ambiguidade dos seus conceitos periodológicos e a divulgação ou aplicação rígida desses mesmos conceitos.

I. A imobilidade dos documentos

“Todas as Literaturas e todas as épocas são pobres, para quem não atenta nelas” (Sena: 1989, p. 179). Para o comprovar, basta-nos atentar nos documentos com que se foi construindo a História da Literatura. A História (e a História da Literatura como uma das suas vertentes) reflecte frequentemente um círculo vicioso que assegura a comodidade das fontes: utiliza os documentos mais acessíveis porque são garantia de uma continuidade histórica e essa continuidade histórica é comprovada pelos documentos acessíveis. De alguma maneira, a relativa imobilidade da historiografia portuguesa é consequência de uma aberrante permanência dos textos sobre os quais ainda hoje, e apesar de tudo, se reflecte. Veja-se, para não ir mais longe, o que sucede com a poesia portuguesa dos séculos XVII e XVIII, quase limitada a duas mal organizadas colectâneas, a *Fenix Renascida* e *O Postilhão de Apolo*, tratando-se o denominado Barroco como uma degeneração entre o nosso “Século de Ouro”, o século XVI, e a sua recuperação nos textos da Arcádia Lusitana, reduzindo-se assim o século XVII e grande parte do XVIII a uma imensa Idade Média, “idade do meio”. Confronte-se, a propósito da história de conceitos como “Idade Média” ou “Renascimento” um capítulo da obra de Jacques Heers sobre “a magia das palavras inventadas” (Heers: 1994, parte I): sob a designação de Barroco esconde-se, ainda que raras vezes se assuma, o mesmo pré-conceito (evitemos preconceito) da Idade Medieval, uniformizando-se 150, 200, 1000 anos com os mesmos epítetos de “superstição”, “irracionalidade”, “escolástica”, “menoridade”, “degeneração”. Outro exemplo é certamente o estudo que até há pouco se fazia sobre a produção literária do século XVIII. O único mérito que parecem ver nela seria ter derrotado, em jogo acordado nas sessões da Arcádia, os poetas barrocos. Ninguém, de resto, os lê, mas todos parecemos saber que a visão neoclássica teve tanto de dogmático, racionalista e enfadonho quanto o Barroco tinha sido fútil, formal e jocoso. E por isso não admira que a Idade Média dure uns impassíveis mil anos, ou o nosso barroco se estenda por uns enfadonhos duzentos, ou o século XVIII seja frequentemente considerado uma “época cultural” uniforme, o “Século das Luzes”, objecto de uns indefiníveis cem anos de confusão.

Não curaremos aqui de um facto (relevantíssimo, aliás) que é o da História tal como é concebida no século XIX (fortemente nacionalista e determinista) ter conformado a própria visão da História, relegando para segundo plano momentos que concebia como seus antípodas. Esse é um fenómeno geral, não específico da literatura portuguesa. Mas salientemos antes o facto de não parecer existir, antes do século XVIII, e salvo muito honrosas excepções, uma “atitude histórica” que levasse a preservação de muitos dos nossos “documentos”. É quase só ao longo do século XIX, e muitas vezes através de investigadores estrangeiros, que parecemos ir construindo muita da nossa literatura.

Se considerarmos a lírica medieval, surpreende-nos que o *Cancioneiro da Ajuda*, descoberto em 1759 numa livraria da recém-extinta Companhia de Jesus, só em 1823 tenha tido uma edição, em Paris, muito truncada e imperfeita, promovida pelo embaixador inglês, Lord Charles Stuart de Rothesay, reduzida a 25 exemplares que ofereceu aos amigos. A segunda edição, mais cuidada, seria publicada em Madrid, por um brasileiro, Francisco Adolfo Varnhagen, Visconde de Porto Seguro, sendo a edição crítica demoradamente preparada por Carolina Michaëlis, publicada em Halles, em 1904 e a edição diplomática publicada em 1941, por Henry Carter. O *Cancioneiro da Vaticana* e o da Biblioteca Nacional (de *Colocci-Brancuti*), ambos guardados em Itália, só terão uma edição mais cuidada com Ernesto Monaci, também em Halle, respectivamente em 1875 e 1880. De Halle, também, é a edição de Priebisch da obra de Pedro de Andrade Caminha. Os autos de Gil Vicente são quase inacessíveis até à reedição do exemplar de Gotinga em 1834. A *Crónica da Guiné* é redescoberta em 1841 e o *Leal Conselheiro* em 1842. O primeiro estudo sistemático sobre D. Francisco Manuel de Melo é dado à estampa, por E. Prestage, em 1914, a obra de António Pereira de Figueiredo continua ainda hoje sem um estudo monográfico (Carvalho: 1984, p. 337), e até um autor emblemático como Luís de Camões carece nos nossos dias de uma edição crítica que fundamente o seu *corpus* literário. É teoricamente inquietante que a quase totalidade dos autores hoje estudados pelos nossos investigadores esteja no catálogo proposto pela nossa Academia nos finais do século XVIII¹. Mas mais inquietante nos parece ser o facto de permanecerem num catálogo, já que os autores que constam nos estudos críticos das histórias literárias são, desde o século XIX e durante todo o século XX, quase sempre uma sua versão resumida e cada vez mais resumida.

É com alguma razão que Aubrey Bell inicia a sua história literária, *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)*, afirmando, algo radicalmente: «Da literatura portuguesa pode dizer-se que é, em grande parte, uma descoberta pertencente aos séculos XIX e XX» (Bell: 1971 (ed. ing. 1922), pp. 1-13). E ainda nos finais do século XX, apesar da crescente atenção que tem merecido aos investigadores o século XVIII, José Adriano de Carvalho pôde escrever: «É sempre com surpresa que ao abordar-se o século XVIII em Portugal se notam tanto o esquecimento como a repetição de lugares-comuns – que são outro modo de verdadeiramente esquecer (...)» (Carvalho: 1984, p. 337).

A pouca acessibilidade dos textos literários é um tópico que atravessa a nossa historiografia literária, não só no século XX, mas já no século XIX. Bouterwek, para elaborar as suas considerações sobre a evolução da nossa literatura, serve-se sobretudo de testemunhos orais e manuscritos: poucas obras de crítica refere para além das *Memórias de Literatura Portuguesa*, editadas pela Academia das Ciências, com estudos muito parcelares de Joaquim de Fóios, Francisco Dias Gomes, António Pereira de

¹ Cf. *Catálogo dos Livros, que se hão de ler para a continuação do Dictionario da Lingua Portuguesa mandado publicar pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*, Lisboa, na Typ. da mesma Academia, 1799.

Figueiredo e António das Neves Pereira (Bouterwek: 1823, II, p. 331, 335, 398 ss.). Simonde de Sismondi, poucos anos depois, tomará por guia quase sempre e quase exclusivamente Bouterwek. Se descobre na sua fonte, aqui e ali, algumas informações incorrectas, não será devido à consulta de documentos escritos, mas quase sempre de documentos orais, e nem sempre muito precisos. É o caso da autoria de *Osmia*, atribuída por Bouterwek a D. Catarina de Sousa Lencastre, primeira Viscondessa de Balsemão. Bouterwek estava efectivamente errado, como Sismondi descobre. A família de Catarina de Sousa teria confirmado a Sismondi que a tragédia *Osmia* não tinha sido escrita pela poetisa, mas Sismondi logo confunde Catarina de Sousa com Isabel de Sousa Coutinho Monteiro Paim, atribuindo *Osmia* à mulher que recusou consumir o seu casamento com o filho do Marquês de Pombal (Sismondi: t. IV, pp. 539-540).

Mendes dos Remédios ocupa todo o prefácio da segunda edição da *História da Literatura Portuguesa* a lamentar-se – retomando, segundo indica, a opinião de Francisco Manuel de Melo ou António Feliciano de Castilho – das dificuldades em encontrar os textos literários, ainda dos que são considerados clássicos. Espanta-se com a indiferença do Estado que não cuida em fazer o levantamento sistemático dos manuscritos sobre Portugal nas bibliotecas estrangeiras, para que possam ser detectadas e estudadas. Sonha com uma compilação dos textos literários numa imensa *Bibliotheca Lusitana*, feita à imagem da existente em Espanha, nos 67 volumes da *Biblioteca de Auctores Españoles* de Rivadeneyra, projecto que, mais tarde, vê incipiente na colecção “Subsídios para o estudo da História da Literatura Portuguesa” (Remédios: 1914, pp. X-XV e XIX), mas que até hoje, infelizmente, se encontra por realizar, e por isso inspira ainda um actual projecto editorial de autores clássicos do Instituto Português do Livro e da Biblioteca. Fidelino de Figueiredo, na sua *História Literária de Portugal*, de 1944, recorda que, por volta de 1910, só as descobertas de dois estudiosos nacionais (Teófilo Braga e Carolina Michaëlis) abalavam o nosso imobilismo historiográfico, sendo, ainda assim, as limitações positivistas do primeiro compensadas pela “segurança metódica” da segunda (Figueiredo: 1944, pp. 7-9).

Talvez para esta auto-satisfação bibliográfica tenha contribuído um fascínio pelos aspectos políticos em detrimento dos literários, patente na leitura do fenómeno literário à luz do fenómeno político, bipolarizados entre o fenómeno do pombalismo e os primórdios do liberalismo, já no século XIX. Talvez essa bipolarização historiográfica tenha até bipolarizado a perspectiva literária, associando o pombalismo², por exemplo, a uma Arcádia dogmática (apesar de esta reunir com periodicidade somente durante dois anos, de 1756 a 1758, e de Garção e Figueiredo se queixarem da ausência de empenhamento crítico), e as lutas liberais ao Romantismo (que, recalcado, chegaria triunfante, em 1825, pelas mãos de um Garrett, partidário de D. Pedro).

II. A abundância de documentos

Neste contexto, o século XVIII exemplifica bem quer o esquecimento a que até hoje votamos os manuscritos literários das nossas bibliotecas quer os critérios da

² Kenneth Maxwell, ao fazer um excelente balanço da política de Pombal e das suas aparentes contradições, não deixa de escrever nas notas finais e em forma de conclusão: “It is also clear that we need a new look at literary production during this period, both high and low, though here a new generation of portuguese historians is beginning to delve into the enormously rich archival material of the Pombaline regime with obsessive categorization and inventories, providing what must be one of Europe’s richest bodies of material on libraries, books, censorship decisions and socio-economic data, most of it still awaiting modern analysis.” (*Pombal. Paradox of the Enlightenment*, p. 174).

memória histórica. Ambos nos levam a repensar os critérios de hierarquização, enfatização da narrativa histórica. Até porque são muitos os poetas e muitos os manuscritos setecentistas completamente inéditos. Como por efeito pendular, a imobilidade da bibliografia parece ser facilmente compensada com o achado manuscrito: é quase uma tentação para o actual historiador-arqueólogo inverter o processo, tendo por achado tudo quanto a areia cobriu, publicando todo o manuscrito que o tempo não fez desparecer, uniformizando, baralhando para voltar a distribuir. Entre a rigidez da bibliografia e a acrisia bibliográfica, o mesmo perigo nos espreita: o de não sermos capazes de pensar. Lembramos porque esquecemos. Mas podemos também esquecer porque lembramos.

Nos finais de Setecentos, queixava-se um poeta anónimo: «Mil autores citar a qualquer ora,/ Sem de algum meia pagina haver lido,/ Como se para ser Sabio tido,/ Bastasse estudar livros só por fora» (Ms. 1842, do ANTT, p. 333). E em 1819, Moratín aconselhava o seu amigo Dionisio Solís a uma existência simples. Que se casasse, tivesse três filhos, lhes desse educação esmerada e cumprisse as obrigações do bom cidadão. Mas implorava-lhe: «No escriba Vmd. ni imprima, que bastante se ha escrito y demasiado impreso.» (José Luis Cano: p. 37)...

Pressentindo, na febre da impressão de livros, comentários e folhetos, um frenesim caótico de prioridades e valores (fossem eles morais, sociais ou estéticos), o investigador ou o literato dos finais do século XVIII e dealbar do século XIX, fala da necessidade de abandonar os livros, não porque estes o afastem da realidade prática mas expressamente porque o sobrecarregam de pontos de vista, de *broubabas* discursivos que nos recordam que vivemos ainda na Torre de Babel. Portalis, compilador do Código Civil napoleónico, constata: «Il est des temps où l'on est condamné à l'ignorance parce qu'on manque de livres; il en est d'autres où il est difficile de s'instruire parce qu'on en a trop» (Portalis: p. 9). E, em 1816, em Portugal, José Agostinho de Macedo parece corroborá-lo, antecipando as nossas ainda maiores preocupações: «O conhecimento dos livros, ou a Bibliografia, nunca foi tão necessaria como agora; mas agora he immensa, são precisos até preliminares de annos para entrar nos umbraes deste infructuoso Santuario, e são tantos os guias que he preciso, ou escolher hum ao acaso, ou morrer antes de se determinar.(...) Que será dos homens no vigessimo seculo, quando todos os Professores que estão ainda por vir até lá, tiverem feito imprimir as suas locubrações, todos os Academicos as suas Memorias, todos os Economistas os seus alvitres, todos os Politicos as suas Regenerações? Que será dos homens, quando daqui até lá, todos os Eruditos imprimirem as suas Anotações, esclarecimentos, notas e variantes do Homero de Costa, com suas Confrontações com o de Salvini, Cesaroti, Rochefort, e Bitaubé? Que será dos homens, quando todos aquelles que de si para consigo assentão que são Poetas, publicarem as Collecções das suas obras?» (Macedo: 1816-1817, pp. 197-198, em itálico no original).

Diríamos que o século XVIII sente, por vezes, um paradoxal excesso de fontes (pelo menos para nós, sobrevivendo submersos na informação e comunicação³). Sobre-

³ Parece-nos de realçar estas variantes e os domínios da memória por elas abrangidos. Sobre a permanência, para não falarmos de recrudescência, da mesma tópica do labirinto do conhecimento, veja-se, para além da já inumerável bibliografia sobre as potencialidades e desregamentos de uma rede como a Internet, as reflexões pessimistas de Georges Steiner sobre a produção universitária e o poder nivelador da crítica. Ou as de Harold Bloom sobre o processo histórico da eliminação dos cânones literários. Desde os finais da década de 80 do século XVIII, nova época "bizantina" do comentário, ter-se-ão escrito cerca de 25 000 textos sobre o verdadeiro sentido de Hamlet (Georges Steiner, *Presenças Reais*, p. 33 ss.). Acabarão os eruditos por estar discutindo o sexo dos anjos enquanto a nova Bizâncio cair? E, numa época que vê na novidade quase o único valor estético, é de acreditar que os escritores contemporâneos, a quem não se pode lembrar que têm de competir com Shakespeare e Dante, tudo a este deus sacrificam? (cf. Harold Bloom, *The Western Canon*, p. 7 ss.).

tudo durante a segunda metade do século XVIII e limiar do século XIX não se disfarça o cansaço dos livros e da bibliografia, vistos agora como um excesso hermenêutico. Jean-Jacques Rousseau, ao partir para a sua idílica ilha do lago Bienne, manda encaixotar uma vasta biblioteca para nela buscar, em contacto com a natureza, a sabedoria do *Philosophe*. É significativo que leve consigo os livros, mas depois é também significativo que nunca chegue a abrir os caixotes, e se deseje tornar num leitor em primeira mão da própria natureza. Bernardim de Saint-Pierre imaginou, em *La Chaumière indienne*, um projecto de uma academia de sábios que, à semelhança dos *encyclopédistes*, procurava reconstituir a universalidade do saber humano, recolhendo, numa Obra Total, as informações de todas as obras impressas e manuscritas. O mais sábio de todos os sábios será, todavia, aquele que se apercebeu da inutilidade da compilação, reconhecendo na sua busca não o cosmos mas o caos, o labirinto do saber.

E os exemplos podiam multiplicar-se, uns mais cínicos, outros mais cândidos. Já o prefácio de Macedo à sua tradução de Horácio, dizia que o perigo vinha a aumentar desde há dois séculos (Macedo: 1806, p. V)... o que o faz quase coincidir com a invenção de Gutemberg.

Que será, pois, de nós, *homens no vigéssimo primeiro século*? Ajudar-nos-ia somente o Tempo. Porque o Tempo, a quem os gregos chamavam Cronos e imaginavam comendo os seus próprios filhos, tem destes paradoxos: ajuda o historiador deixando provas, e ajuda-o eliminando-as.

III. A escassez de documentos

Aparentemente, diriam os cínicos, com alguma vantagem, o século XVIII e o limiar do XIX são férteis em cataclismos bibliográficos: o estertor da Inquisição, o Terramoto de 1755, a expulsão dos Jesuítas, a saída da Corte para o Rio de Janeiro, as invasões napoleónicas, as perseguições ante e durante a guerra civil, ou a extinção por improvisado decreto das ordens religiosas. Em alguns casos o cataclismo, como sucede na natureza, tem algo de benigno: poda e espalha, dispersando o que, localizado, seria de uma intensidade intolerável. E depois, como gostam de salientar os leiloeiros, há, sem dúvida, uma certa vantagem em algumas das nossas obras se descobrirem hoje no Brasil, em França ou nos Estados Unidos, independentemente até da legitimidade do título do último proprietário (a legibilidade, a visibilidade, no British Museum, dos roubos arqueológicos de Elgin legitimaria em parte a sua usurpação ao estado grego).

Todavia, o que incomoda no cataclismo é a sua aparente cegueira, a sua ausência de critérios, sejam eles morais, políticos ou estéticos, como se essa fosse a sua forma de equilibrar os favores e os preconceitos dos homens.

Dispensamo-nos de referir aqui uma lista dos tão conhecidos relatos sobre as riquezas bibliográficas e artísticas em geral, existentes na Lisboa joanina e para sempre perdidos no Terramoto de 1755. Nomeadamente na Casa dos Condes de Ericeira, sede das mais célebres tertúlias e academias literárias desde a segunda metade do século XVII e decorada com quadros de Rubens e Ticiano. Ou as quase inevitáveis apropriações pelos exércitos invasores. Um decerto mais intelectuais – porque roubar ou destruir a história de um povo é apoderar-se-lhe de parte da alma e dominá-la. E as que sofremos nem sempre tão respeitadas e respeitadoras quanto a visita de Geoffroi de Saint-Hilaire ao convento de S. Vicente, onde o sábio, depois de se ter maravilhado com os manuscritos e livros dos mais raros, fíngiu não os ter visto, pondo somente de

lado um insignificante livro sobre o Brasil (J. L. Freire de Carvalho: 1982, p. 37 ss.)⁴. Outras apropriações, porém, nem esses critérios teriam. Da livraria de Frei Manuel do Cenáculo, quando os franceses entraram em Évora, se arrancaram as lombadas para desentranhar o ouro, tendo-se destruído, em demência, o que não era dourado (Morato: 1815, t. IV, Parte I, pp. LXIII-CXX). A imensa livraria do Conde da Barca, reunida pelo diplomata nas suas estadas em Inglaterra, França, Holanda e Alemanha, levou o mesmo caminho (Trigoso: vol. VIII, 2.^a parte, pp. XXV-XXVI). Mais tarde, quando por abrupto decreto se extinguíram as ordens religiosas, quantas bibliotecas conventuais viram catalogado e salvaguardado o seu espólio? Eram mais terramotos, a justificar que, já na segunda metade do século XIX, Camilo se espantasse com o avassalador e por vezes misterioso desaparecimento do nosso espólio artístico durante as primeiras décadas do século (Castelo Branco: IV, p. 81 ss.).

A Biblioteca da Casa Balsemão, no Porto, com cerca de 12 mil volumes, é um exemplo entre muitos. Não bastava que o seu proprietário, o 2.^o Visconde de Balsemão, a tivesse voluntariamente aberto a estudiosos (Firmino Pereira: pp. 148-149). São os franceses, e a arraia-miúda que chega sempre depois das portas arrombadas, que a reduzem a uns insignificantes 5 mil volumes (Balbi: 1822, t. II, p. 91). E esses (felizmente, quiçá) encarregar-se-á o Estado de confiscar por não apreciar as posições políticas do representante da casa, o 3.^o Visconde de Balsemão, durante a guerra civil (cf. *Litígios referentes às livrarias Balsemão e Garrett com o Município do Porto*, Ms. da B.P.M.P.). Se nos nossos dias consultarmos o Catálogo que sobre eles foi feito quando guardados na Biblioteca Pública Municipal do Porto, nele se identificam ainda 4259 folhetos, livros e mapas encadernados, além de indiscriminados manuscritos, gazetas e “outras miudezas”. Mas até ao procurarmos o seu actual paradeiro nos surpreende o grande número dos que foram entretanto desaparecendo das prateleiras da Biblioteca....Entre estes, o raríssimo *Libro del [...] cavaller Titant lo Blanco, princeps, e cesar del imperi grech* – o primeiro e o único romance de cavalaria salvo da fogueira no *D. Quixote* de Cervantes –, em texto de 1497, de Barcelona, e que o referido catálogo assinala, em nota à margem, com um lacónico “desaparecido”⁵.

⁴ Parece, todavia, que o sábio nem em todas as bibliotecas teria sido tão respeitador. Já na segunda metade do século XIX, o zoólogo José Vicente Barbosa du Bocage conseguiu incluir no recém-fundado Museu Zoológico de Lisboa alguns livros que obteve directamente do Museu de Paris, “como compensação dos que foram levados por E. Geoffroy Saint-Hilaire, quando das Invasões Francesas.” (F. Frade: III, p. 1470). Possuir ou destruir o documento, assim como possuir ou destruir o monumento, é possuir ou destruir um passado, e, através desse passado, dominar um futuro. Daí que possa ser querido ou temido o valor simbólico, quer dos documentos quer dos monumentos. Frei Francisco de São Luiz, que ainda em 1809 teria visitado os restos mortais quase intactos de D. João II, escreve ao elaborar as *Memorias historicas...* do Mosteiro de Nossa Senhora da Vitória, na Batalha: “Na invasão do exército francês, em 1810, padeceu este respeitavel deposito os effeitos da barbaridade, com que a soldadesca sacrelegamente violou todos os Reaes tumulos; e hoje só se conservão os restos informes, que a religiosa piedade do actual benemerito prior (que também o era então), o P.^o M. Fr. Francisco Henriques de Faria, pôde recolher de entre ruínas e entulho, que alli tornou a depositar, reformando os degraus e caixa de madeira, tal como ora existe.” (São Luís: 1827, p. 203).

⁵ Um texto de Camilo refere o estranho destino de um *Tirante al blanco [sic]* existente numa biblioteca do Porto. Dele se teria agradado um ignoto espanhol de Salamanca, que, amigo de ministro, o pediu de presente e naturalmente o obteve. E quando do crime se reclamou, “el-rei chamou o ministro a contas, e o ministro provou a el-rei que fora ele quem dera o alfarrábio ao salamanquino”. (Carta de F. Fagundes a Frei Bernardo de Brito Júnior. Subsídios para a história das sociedades arqueológicas em Portugal, Castelo Branco: 1990, p. 74). O caso chega a ser abordado nas cortes, mas a recuperação tornara-se impossível. O ministro era o Duque de Saldanha, o ignoto ministro seria o Marquês de Malbazar, banqueiro da expedição liberal de D. Pedro IV.

IV. Um suporte oral e manuscrito

Mas não é só o tempo que devasta o mundo que criamos. Ou os homens que cegamente se empenham em destruir as obras, porque suspeitam nelas uma ligeira mas incómoda possibilidade de vencerem o tempo. Também os suportes materiais a que os poetas confiam a sua imortalidade podem ser diferentes e sujeitos a diferentes qualidades e fraquezas. Da pedra à memória.

Nesse limiar do século romântico, independentemente dos critérios de qualidade literária com que possa ser julgada, escrever era uma vivência, uma forma de estar social, com uma dimensão que nos é hoje cada vez mais estranha. Para se ser súbdito da corte de D. Maria, não era com certeza necessário ainda saber a continuação de umas célebres trovas de Jorge Manrique, como o exigiu um dia D. João III⁶. Mas a cultura continuava a ser de corte, de uma comunidade fechada, em que fazer poemas era um dos graus de iniciação do grupo, para nela permanecer ou para nela entrar.

«[...] ciegos, estudantes, soldados, frailes, organistas, secretarios, juristas, medicos, professores, nobreza alta y baja, damas y hasta alguna ilustre fregona compusieron alguna vez versos para cumplir, por vocación o por obligación, con esa exigencia social que consistia en hacer poemas.» (Blecuca: p. 205).

O dealbar do século XIX português é ainda, com certeza o crepúsculo de uma verdadeira cultura de corte. Depois dos oiteiros, dos encontros de chá e torradas de que fala Garção, das tertúlias em casa dos Cruzes, dos saraus poéticos em casa dos Freires de Andrade, floresciam os salões do Morgado de Assentiz (Castilho: pp. 39-42), os de Francisca de Paula Possolo da Costa e seu marido (cf. Castilho: 1904, vol. I, p. 61 ss.; ou Barros: 1924-1927, vol. II, p. 93 ss.) ou da Marquesa de Alorna, onde, ao longo do tempo, ainda imberbes, circulariam tímidos os Herculanos, Garretes e Castilhos (v.g., Balbi: II, p. clxx; Alorna: t. I, pp. XXX-XXXI; Fronteira e Alorna: t. III, p. 263; Castilho: 1904, vol. I, p. 61 ss.; Nemésio: 1934, p. 268). Aí a poesia circulava decorada ou copiada à mão, entre amigos ou inimigos, mas sempre entre conhecidos, sem ambicionar outras honras ou sequer outro público. O mundo que desaparecia era ainda o mesmo que fazia D. Carolina Michaëlis queixar-se daqueles poetas quinhentistas que «dispersavam os seus versos, familiarmente, enviando-os, no caso melhor cerimoniosamente aos Mecenas, mas em regra a amigos e damas, sem os marcarem claramente com o seu nome e sem os trasladarem primeiro para um grande Livro Autógrafo, de Razão». O mesmo mundo, com a mesma “bizarra isenção de ricos” (Vasconcelos: 1924, p. 11), que fazia os poetas partilharem entre si artifícios poéticos, como se estes fossem anéis.

Durante a primeira metade do século XIX, já essa sociedade de corte foi perdendo o seu centro. Alargou-se, saiu para as ruas com ímpetos revolucionários, estampa-se nos jornais. O escritor busca agora os favores da multidão e recusa (porque pode já recusar) os do mecenas. No XIX, a regra já não é a poesia dita mas a poesia escrita, e mais do que a poesia escrita, a poesia impressa. Numa sociedade em que, cada vez mais, as leituras íntimas silenciam a música do poema, como se a poesia fosse agora uma partitura, como se pode passar o testemunho literário? Não deixa de ser paradigmático que, nas décadas de 20 a 60 do século XIX, os poetas que conhecem as duas sociedades se apercebam de que a memória de uma época se vai apagando,

⁶ Deve acrescentar-se que o candidato ficou cortesão do nosso rei mesmo não sabendo as ditas trovas. Anón.: s/d, p. 45.

empenhando-se muitos deles na publicação dos textos de conhecidos e amigos, já falecidos. É por esses anos que se publica grande parte desta literatura de salão, de tertúlia do século anterior. Depois da primeira edição (póstuma) das *Obras Poéticas* de Correia Garção, em 1778, só surgiriam a segunda e terceira em 1817 e 1825. O esforço para elaborar as “Obras Completas” de Nicolau Tolentino parece ter acabado em 1861, depois das edições póstumas de 1828 e 1836. De Belchior Curvo Semedo existem ainda muitos manuscritos inéditos, não incluídos na edição que o autor procurou ir fazendo entre 1803 e 1835. As edições da obra de Filinto Elísio são, ... ainda hoje, as de Paris (1817-1819) e Lisboa (1836-1840). Paulino António Cabral, Abade de Jazente, depois das edições de 1786-1787 publicadas sem a sua supervisão, será reeditado em 1837 pela última vez no século XIX. Para António Pereira de Sousa Caldas, só se editaram as *Poesias Sacras e Profanas* em 1820-1821. Sobre as poesias de Cruz e Silva, a mais completa edição se fez entre 1807 e 1817 por iniciativa de Francisco Manuel Trigoso, mas são de 1817, 1821 e 1834 (?) as mais estimadas edições do *Hissope*. As poesias de Ribeiro dos Santos parecem ter-se ficado pela edição de 1812-1817, saindo depois algumas dispersas no *Jornal de Coimbra*, ainda na primeira metade do século. Dispersos pelo *Almanach das Muzas* viriam a lume também muitos dos inéditos de Domingos Caldas Barbosa, aquele poeta que tanto encantava Lisboa com as suas modinhas de toada brasileira e que poucas viu impressas na *Viola de Lerenó* (1806, reed. 1819-1826). As filhas da Marquesa de Alorna publicam-lhe os poemas em 1844, e talvez só a esse facto devamos a inclusão da poetisa na história literária⁷. Permaneceria ela como referência da literatura portuguesa do século XVIII, se não se tivessem impresso então os seus versos?

O mais certo seria tornar-se em mais um nome esquecido entre as “antiquilhas”. Sendo igualmente conhecida na época, a poesia de Catarina de Lencastre, Viscondessa de Balsemão – apesar das compilações preparadas por amigos, ou do projecto de edição de Ernestina de Almeida – permanecerá em manuscrito, ditando-se assim o seu silêncio na história⁸. Em 1850, J. Maria da Costa e Silva escreve uma epístola a Francisco Bingre, incitando-o a que imprima a sua obra (Bingre: 1850, p. 57) e alertando-o para o facto de não terem sido impressos e não poderem ser já lidos e conhecidos os poetas que ambos tinham admirado:

«Onde os versos de Thyrese? onde os de Alfeno?
 Dos do bom Corydon a maior parte?
 Os do sonoro Ismeno – honra de Clío?
 Os de Oleno, e Barroco?...houve té-gora
 Um amigo, um parente, que das sombras
 Resgatasse do olvido
 – e à luz os desse –
 Seus versos immortaes?...A tantas perdas,
 Que as Camenas de Lysia afflictas chorão,
 Queres juntar dos versos teus a perda?...
 [...] Queres ser como o improvido menino
 Que para as desfolhar
 – as rosas colhe?»

⁷ Embora já por 1820 a Marquesa de Alorna tivesse intenção de o fazer (Balbi: p. clxxj), só postumamente, em 1844, se imprime a *Obra Poética*, por iniciativa de suas filhas.

⁸ Embora, também no ano de 1820, uma colecção de poemas da Viscondessa de Balsemão se iniciasse com uma composição que denunciava a estrutura de um livro, e as várias colecções cuidadosamente copiadas possam indiciar um mais ou menos velado projecto de publicação.

O alerta de Costa e Silva permanece quase integralmente válido. Na segunda metade do século XIX, o movimento de edições de autores setecentistas abranda, ainda que se continuem algumas compilações. De Manuel Ignácio da Silva Alvarenga quase só nos resta a edição de 1864 e para Ignácio José de Alvarenga Peixoto, a de 1865. À custa do esforço e erudição de Inocêncio da Silva se vão salvando da voragem do tempo os seis volumes de poesias de Bocage (1853), as *Composições Poéticas* de José Anastácio da Cunha (1836) e muito possivelmente, sob anonimato daquele editor, as *Poesias Joviaes* de António Lobo de Carvalho (1852). Meio século mais tarde, ainda Teófilo Braga, ao referir uma interessante carta que Bingre tinha dirigido a Feliciano de Castilho, lamenta que a sua obra, quase toda inédita, assim se vá perdendo. E a de *Albano Ulissiponense*, João Baptista de Lara. E a de *Eurindo Nonacriense*, José Tomás da Silva Quintanilha (T. Braga, introd. Bocage, s/d, p. 52). Acrescentem-se as muito louvadas composições de *Tirce*, Condessa do Vimieiro, ou as sátiras irreverentes, ...nem todas impublicáveis, de Lobo de Carvalho. Como se podia então espantar um editor, já em 1944, de nunca se terem editado em separado as *Metamorfofes* de Cruz e Silva (Cruz e Silva: 1944, Introd.)?...

V. A literatura feminina

O poema dito e oferecido, como a rosa colhida, é efêmero, porque inscrito na memória. E, sobretudo a partir do século XVIII, é preciso escrever, imprimir, divulgar, porque os destinatários estão longe, cada vez mais longe, e só através deles o poeta permanece. Quanto ao discurso feminino, a questão agudiza-se. O caso da Marquesa de Alorna, cuja obra é editada postumamente pelos descendentes, é exceção significativa. Não porque se consiga provar que as autoras tinham mais dificuldade em publicar que os autores. Dirá Manuel de Lima Bezerra, na introdução de *Os Estrangeiros no Lima*,

«Ignorais vós, por ventura, que cá nestes nossos paízes não he tam difficil a composição de huma grande obra, como a sua publicação e impressão?» (Bezerra: p. 22).

Há limitações femininas que são também as limitações masculinas, sejam elas atribuíveis a uma época, a um estatuto social, a um estrato económico ou à natureza de um indivíduo. Há limites femininos que advêm dos limites masculinos. E vice-versa. Há muitas formas de agir e outras tantas de fazer agir. As muitas formas de liberdade, feminina ou masculina, são outras tantas de solidão. O que nos importa aqui realçar é a tipologia do discurso resultante. Não é o problema de saber se existe um discurso feminino, uma presença social feminina ou um poder político feminino, mas o de averiguar como é que esse discurso, essa presença e esse poder atravessaram o tempo, sob que formas ou materiais o fizeram. E se, considerando a nossa definição de documento, o podemos nós reconhecer.

Ora, nesse domínio, o discurso feminino é dificilmente reconhecido. Está lá, mas inscreveu-se na palavra não-dita, ou no poema não-escrito, ou no manuscrito não-publicado, nos textos tecidos sem autoria ou no autor que não é autoridade. Procuramos pegadas quando as marcas são os ventos que, varrendo, não se vêem. Citem-se como exemplos os volumosos 14 volumes de manuscritos de D. Joanna de Menezes, Condessa de Ericeira, casada com D. Luiz de Menezes e mãe de Francisco Xavier de Menezes, que a autora nunca procurou que saíssem impressos e publicando

o *Despertador del alma al sueno de la vida* sob o nome de Apolónio de Almada, um criado da casa (Sabugosa: 1918, p. 314). Os antropólogos chamam muitas vezes ao discurso das mulheres o “discurso mudo” (J. Fentress e C. Wickham: p. 172).

Durante o século XVIII, são bastantes as mulheres que escrevem, mas quase nenhuma publica. É relativamente raro o incitamento à publicação, e tal vaidade social ou empenhamento poético é ainda mais criticável no universo feminino. Será de considerar, nesse aspecto, o testemunho de Rita Clara Freire de Andrade, autora de uma tradução da *Arte Poética* de Horácio, editada em 1781, em que a tradutora afirma ter sido seu marido a ensinar-lhe as línguas francesa, italiana e latina, e se dever somente ao seu incentivo a impressão da obra (R. C. Freyre de Andrade: Introd.).

Semelhantes casos, no seu particularismo e insignificância, são aqui sublinhados porque nos alertam, cremos, para o muito que se perdeu. Mas igualmente para a inesperada quantidade de livros e manuscritos da época que aguardam leitura, com particular atenção, ao discurso feminino, sem acreditarmos contudo que em tal atenção se venha a revelar um qualquer atentado ao que Harold Bloom estudou como cânone ocidental.

Não será significativo da imensidade de documentos a recuperar e a estudar o facto de uma autora como a Viscondessa de Balsemão, referenciada na nossa história literária com umas breves linhas e sem que os críticos conhecessem dela mais do que uns brevíssimos títulos, se revele a autora de mais de meio milhar de poemas e quatro peças de teatro, recuperáveis? Não será também significativo que se possa hoje redescobrir que a obra impressa da Marquesa de Alorna é uma ínfima, confusa e por vezes parte menor da obra manuscrita disponível? O *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal*, de Ferdinand Denis, em 1826, refere a celebridade de que gozavam, na mais recente literatura do nosso país, alguns nomes femininos, como o de Francisca de Paula Possolo da Costa, o da Viscondessa de Balsemão e o da Marquesa de Alorna (F. Denis: p. 489). Sismondi refere a importância da obra da Condessa de Vimieiro (Sismondi: t. IV, cap. XL, p. 539). Olga Moraes Sarmiento Silveira, em 1907, refere expressamente o espólio da Biblioteca Nacional sobre a Marquesa de Alorna, D. Francisca Possolo e a Viscondessa de Balsemão, sendo tal a quantidade de material reunido que a obrigaria a estudos monográficos. Iniciando-se o “plano de vida litteraria, já traçado” pela investigadora, com o volume sobre a Marquesa de Alorna, Alcipe («o primeiro d’uma serie que tencionamos publicar se, com bondade, fôr recebida, pelo publico, a nossa iniciativa»), projectava-se levantar do esquecimento as referidas autoras (e outras ainda da história literária no feminino). A contra-capa anunciava para breve o segundo volume de *Mulheres Illustres* (Silveira: 1907, *passim*). Não viria nunca a lume. E o ter permanecido em manuscrito mais uma vez limitou os críticos eruditos e os leitores mais comuns.

VI. Um século inclassificável

Calcular as consequências de tais lacunas para a nossa História literária torna-se uma mera suposição. A História não pode, obviamente, falar sobre o que não sabe, sobre o que não pode ler ou confrontar. Mas parece-nos óbvio que se torna necessário visitar os nossos autores setecentistas, independentemente de eles estarem ou não de acordo com a nossa imagem do século XVIII, lendo-os, na medida do possível, sem os seus rótulos periodológicos. Mendes dos Remédios vê mesmo nessas lacunas a causa primeira de um discurso que identifica progresso literário com imitação artificiosa do que é, nas suas palavras, «a miséria lantejoulada de fora» (Remédios: 1914, p. XIV).

Com efeito, a historiografia literária, como a historiografia geral, ao traçar períodos universais ou europeus, ao delinear os pontos de expansão como activos, vê com frequência os seus pontos de recepção como passivos. Tudo chega assim demasiado tarde e sempre demasiado diferente. Não será de estranhar que a terminologia e caracterização dos movimentos estéticos do século XVIII sejam as que nascem e se questionam noutras literaturas, nomeadamente na cultura francesa – muito embora esta possa ser apontada quase uniformemente como a que mais influenciou, *v.g.*, a nossa literatura romântica e/ou pré-romântica, e a cultura francesa seja também a que mais claramente influenciou tanto a nossa literatura da idade contemporânea até meados deste século como, em grande parte, os teorizadores literários portugueses. Para algumas histórias literárias, de resto repetidas por Aubrey Bell (Bell: 1971, p. 10), a literatura portuguesa dividir-se-ia mesmo por escolas de influência: a escola provençal (século XIII), a espanhola (séculos XIV e XV), a italiana (século XVI), a espanhola e italiana (século XVII), a francesa (século XVIII) e a inglesa e alemã (no século XIX). O século XVIII oscila, para outros historiadores, entre dois grandes modelos de literatura do século XVIII: o do “Século das Luzes”, vista como apologia da razão e da ciência (mais claramente de influência francesa), e o do “Pré-Romantismo”, que filia o século na crescente atracção pela temática do sentimento (detectável na literatura inglesa já na primeira metade daquele século)?

Dirá José Osório de Oliveira: «Le Portugal est peut-être l'unique pays possédant une grande littérature où l'expression littéraire de l'âme d'un peuple indépendant ait été divisée, par ses propres historiens, suivant les différentes influences étrangères: provençale, espagnole, italienne, de nouveau espagnole, et française.» (José Osório de Oliveira: pp. 12-13).

Para muitos, a designação, aparentemente inocente, de “Século das Luzes” é uma tentativa de recuperação histórica. O “Século das Luzes” torna-se o título de uma ficção histórica com princípio, meio e fim, repartida pelas três fases do crescimento ideológico: a doutrinária (concebida como uma introdução e construída a partir de autores da primeira metade do século, como Verney, o Cavaleiro de Oliveira e Matias Aires); a arcádica (centrada nos membros da Arcádia Lusitana, como Garção, Quita, Cruz e Silva e Manuel de Figueiredo, em meados do século) e a epigonal, lida como uma “Irradiação e evolução da Poesia arcádica”, onde pontificam o Abade de Jazente, Xavier de Matos, Filinto, Macedo, Tolentino, José Anastácio da Cunha, a Marquesa de Alorna e Bocage (cf. Saraiva e Lopes: 1996, p. 551 ss.), quase todos arrumados num capítulo da *História da Literatura Clássica* de Fidelino de Figueiredo como “Os Independentes” (F. de Figueiredo: 1922, p. 161).

Para outros, a recuperação do século XVIII para a mentalidade moderna faz-se atentando não na crescente importância da Razão, mas na crescente importância do Sentimento, e passa por descobrir que afinal já tínhamos pré-românticos muito mais cedo do que pensávamos. Novamente se reconstitui uma ficção narrativa, mas ela torna-se um imenso preâmbulo de um apogeu anunciado, o romantismo do século XIX. Já em meados do século XX, descobre-se o Pré-romantismo: o de Bocage, José Anastácio da Cunha, Francisco Manuel do Nascimento, e até o da Marquesa de Alorna. Mas também o de José Agostinho de Macedo, o do Abade de Jazente e o do árcaico Correia Garção. Fidelino de Figueiredo consideraria *O Feliz Independente* de Teodoro de Almeida um esboço da narrativa romântica do século XIX (F. de Figueiredo: 1944, pp. 313-314). Jacinto do Prado Coelho faria recuar o nosso romantismo até João Xavier de Matos, ao Abade de Jazente e a Pina e Melo, abalando muitos dos nossos padrões (cf., *v.g.*, J. Prado Coelho: 1957, 1961, 1962, 1971, 1976). Mas não poderia ser esse Pré-romantismo igualmente alargado a Correia Garção, a Manuel de Figueiredo

(cf., *cum mea culpa*, Borralho: 1995, III, p. 133 ss.), recuando-se até a António José da Silva (cf., *v.g.*, Duarte Ivo Cruz: 1988, caps. I e II, escritos muito antes da data de edição)?

“Século das Luzes” ou “Pré-Romantismo”, “Arcadismo” ou “Proto-Romantismo”, “Barroco” ou “Rococó”, não há classificações inocentes. Mesmo considerando as suas vantagens, o enquadramento periodológico não deixa de ser uma estratégia argumentativa ambivalente. Os escritores do século XVIII passam a ser recuperados em função de um ideal de literatura denotativa, realista, transparente, racional, dita clássica. Ou, aparentemente em alternativa, em função das suas habilidades de *vate*, literalmente de profetas literários, sendo premiados em função das suas características românticas e tendo como defeito as suas características arcádicas: Bocage seria um ainda maior poeta se tivesse abandonado a mitologia clássica, se tivesse deixado explodir todo o seu Sentimento, ainda em luta com a Razão. Perante a obra de uma poetisa – e a História Literária do século XVIII, como vimos, só nos deixou como exemplo a Marquesa de Alorna – esperamos que, como mulher, seja sentimental, e por isso menos racional e mais romântica, queixando-se o crítico por os seus versos serem «infelizmente pouco femininos» (cf. José Osório de Oliveira: s/d, p. 45).

Nessa perspectiva mítica, extremada pelos símbolos e pelos seus duplos (cf. Jean Guiart, sobre a oposição pertinente dos símbolos, in Claude Levi-Strauss [et alii]: 1989, p. 17 ss.), a história literária torna-se uma impossível dialéctica de opostos inconciliáveis, em que o Renascimento se opõe à Idade Média, o Neoclassicismo ao Barroco ou o Romantismo ao Neoclassicismo. Mesmo considerando a ambiguidade de cada um destes conceitos periodológicos, constatamos que o século XVIII é, em geral, tanto mais sentimental quanto mais racional é o século XIX (v.g., Jean Fabre, *Lumières et Romantisme*, de 1963), revelando-se tanto mais racional quanto mais sentimental for o século XIX (v.g., Roland Mortier, *Clartés et Ombres du Siècle des Lumières*, de 1969).

Entre desconfiado e confiante, Mendes dos Remédios constatava em 1914:

«O estudo da história da Literatura sofre, desde poucos anos, uma larga e profunda transformação em virtude das tentativas feitas para o sujeitar ao método evolucionista, de tam fecunda e vitoriosa aplicação em diferentes ramos das sciencias. A hipótese de Darwin e Haeckel vai, também nesta província de estudos, ganhando adeptos convictos. (...) Concedo que amanhã, talvez, ela seja desapossada da sua popularidade de um momento por outra doutrina ou hipótese – posto que no fundo, o esteja longe de acreditar.» (Remédios: 1914, p. IX).

Com efeito, durou bastante: o evolucionismo moldaria – desde os finais do século XIX até à segunda metade do século XX – uma história literária, quase épica, feita de fortes que suprimiam os fracos, e em que os fortes, os que a História tinha feito sobreviver, podiam reivindicar para si uma moral da sobrevivência. Eram fortes porque eram bons e eram bons porque tinham sobrevivido, entendendo-se a história como um conflito bipolarizado e sucessivo entre fortes e fracos, bons e maus, imortais e mortos⁹.

⁹ Por isso foram tão importantes para a redescoberta do século XVIII, as obras que viram nele, em continuidade ou em oposição, os aspectos que contrariavam a uniformidade bipolarizadora. Ora a passividade da *sensibilité* (P. Trahard, *Les maîtres de la sensibilité française au XVIII^e siècle*, de 1936) ora a energia das luzes (J. Fabre, *Lumières et Romantisme*, de 1963). Ora a inquietação própria do século (Paul Hazard, desde logo em *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, de 1946) ora a sua conjugação com um universo mais vasto em que sombras e luzes se confundem (Roland Mortier, *Clartés et Ombres du Siècle*

Camilo Castelo Branco é dos poucos que, no final do século XIX, numa época imbuída desse determinismo histórico, desconfia das “épocas culturais”, vendo nelas o “preconceito inveterado” dos que estabelecem barreiras entre as quadras, extremando os períodos literários em idade de ouro e ferro (Castelo Branco: 1986, p. 9). O capítulo II do *Curso de Literatura Portuguesa* é, por isso, denominado, secamente, o do “Século décimo oitavo”, desconfiando das conotações de arcadismo e das “imaginárias trevas” para que assim se remetia o período entre a dinastia dos Filipes e as luzes de D. João V (1580-1720).

O alerta de Camilo Castelo Branco não deixa de ser fundado e actual. Mas sobre muitos aspectos, parece-nos um recuo na historiografia. O *Primeiro Ensaio sobre História Literária de Portugal*, da autoria de Francisco Freire de Carvalho (obra comumente considerada a primeira história literária portuguesa, por ter sido editado por um português em 1845, embora redigido em 1834) apresenta as épocas literárias decalcadas das épocas políticas. E em 1876, o *Curso de Literatura Portuguesa*, de Andrade Ferreira, completado e editado por Camilo Castelo Branco, reflecte e valoriza ainda as épocas delineadas por Freire de Carvalho. Utilizar as épocas políticas para traçar as épocas literárias, ainda que antecipando as relações marxistas entre a infraestruturas e as superestruturas, parece, na segunda metade do século XIX, a capitulação de um projecto de autonomização da História Literária, capaz de delinear o determinismo estilístico através da periodologia literária. Mas nem as épocas políticas são inocentes, nem o são os períodos literários.

«Os grandes nomes de épocas, na civilização ‘cristã ocidental’ – a Idade Média, o Renascimento, o maneirismo, o barroco, o rococó, o romantismo, o realismo, o modernismo – são realidades complexas, tão complexas que, por vezes, não foram realidades, mas ficções, ilusões, convicções pretensas, imaginações fantásticas que nós aceitamos que as épocas viveram ou que alguns dos grandes homens delas acabaram convencendo a posteridade de que tinham sentido.» (Sena: 1989, pp. 165-166). Apercebendo-se o historiador desse facto, prefere os preconceitos alheios aos preconceitos da sua disciplina: repara que os primeiros têm menos consequências que os segundos. Pelas mesmas razões de Camilo, já o século XX e a história literária iam bem adiantadas, um investigador como Jorge de Sena elogia a utilidade das épocas de Freire de Carvalho, anacrónicas e mais políticas que literárias (Sena: 1988, p. 57).

Há uma certa razão, e muita emoção, nas observações de um René Wellek, ao constatar que a nova história literária promete somente «um regresso à velha: a história da tradição, dos géneros, dos homens famosos, etc., entendida de maneira menos atomista da que em outros tempos se fez, com maior conhecimento das dificuldades em falar de conceitos tal como influência ou período, mas, apesar de tudo, a velha». Uma história, afinal, feita de pequenas histórias, de narrativas que relêem estruturas e se limitam a percorrê-la em vários sentidos, associando textos sempre diversos, lendo na medida em que relê. E continua aquele autor, em tom autobiográfico:

des Lumières, de 1969). Ora a ortodoxia do pensamento científico (G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, de 1982) ora o pensamento esotérico alquímico (Auguste Viatte, *Les sources occultes du romantisme: Illuminisme théosophique*, de 1979) Ora a busca da felicidade (R. Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, de 1960) ora o desconforto de uma liberdade ou felicidade inventadas (J. Starobinski, *L'invention de la liberté*, de 1964). Ora o gosto do século XVIII no século XIX (Seymour O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIII^e siècle*, de 1964), ora o século XIX no século XVIII (G. Gusdorf, *Naissance de la conscience romantique au Siècle des Lumières*, de 1976). Ora o século XVIII como espaço de contradição (Paul Vernière) ora o século XVIII como era do compromisso (Jean Ehrard, *L'idée de la nature en France à l'aube des Lumières*, de 1963).

«Os intentos de uma história evolucionista fracassaram. Eu mesmo fracassei em *The History of Modern Criticism*, ao procurar construir um convincente esquema do desenvolvimento. Descubri, por experiência, que não há evolução na história da argumentação crítica, que a história da crítica é bem mais uma sucessão de querelas acerca de conceitos recorrentes, acerca de ‘conceitos essencialmente em conflito’, acerca de problemas permanentes de tal forma que até hoje eles nos acompanham. [...] Não há nem progresso, nem desenvolvimento, nem história da arte, exceptuando a história dos escritores, das instituições e das técnicas. Isto vem a ser, pelo menos para mim, o fim de uma ilusão, o ocaso da história literária.» (cf. Wellek: pp. 259-60, n/ trad.).

Estas páginas são, pelos ditames do tema, a história de um ocaso. Do ocaso da História da Literatura do século XVIII, tal como nós a conhecemos. E ainda bem. Porque será sempre preciso revisitá-lo, redescobri-lo, questionar-lhe os rótulos com que nos apressámos a qualificá-lo. Porque não há auroras sem ocasos, espaços sem lacunas ou música sem silêncio. Console-nos para nós que estudamos a história literária pelo menos o facto de nos inscrevermos no tempo e de também no tempo fatalmente nos descrevermos e nos escrevermos.

VII. Uma História literária que deriva da Literatura histórica

A criação das épocas culturais é, em grande medida, responsável pela ênfase que damos a determinados assuntos e a determinados autores e obras, rementendo estes para as “luzes”, as nossas luzes, e os restantes para as “sombras”, as nossas sombras. Mas o caso do século XVIII parece-nos especialmente interessante, até porque a História da Literatura é desde logo influenciada pela Literatura Histórica, pelo romance, pela novela, pelo lado anedótico da existência.

O século XVIII é, curiosamente, um século popular, ainda que um século pouco lido, pelo menos no que diz respeito à sua Literatura. Aparece-nos popularizada, ao longo do século XIX e XX, pelos sucessivas reedições dos romances de Rebelo da Silva: mais do que o autor da *História de Portugal nos séculos XVII e XVIII*, de resto anotada por Camilo (Castelo Branco: 1959), Rebelo da Silva é o autor de *A Última Corrida de Salvaterra*, ou de *A Mocidade de D. João V*, editadas, pelo menos, em 1851-1853, 1862-1863, 1888-1889, 1907, 1938, 1969. Surge-nos, em parte, autenticada pelos livros sobre o amor entre sécias e peraltas de Júlio Dantas, perpassando até pela imagem do Cardeal francês d’*A Ceia dos Cardeais*, que seduz a amante com frases espirituosas e ocas, ao som de um minuete. Pelas relações de casos mais ou menos notáveis de freiras e freiráticos de Gustavo Matos Sequeira. Ou ainda pelas anedotas de Bocage ou pela pedinchice de Tolentino. Só para falarmos da compilação de Carlos José de Meneses, *Bocage, sua vida histórica e anedótica*, teríamos que registar as edições de 1924, 1940, 1943, 1965, 1979, a que juntaríamos *Bocage Reinadio* (compilado por Veloso da Costa em 1918), *Bocage, piparotes litterarios*, editado no Porto, entre 1865 e 1867, ou até *Bocage em camisa: Semanário regionalista*, publicado em Lisboa, em 1871. Eram estas obras intercaladas por outras centradas no Marquês de Pombal, reproduções de um político visionário mas despótico e cruel que se vão confundindo com as imagens dos ditadores da política nacional até aos anos 60 do século XX: um romance como o de Arnaldo Gama *Um Motim de há Cem Anos* é editado regularmente, em 1861, 1865, 1896, 1935, 1950, parecendo quase sempre coincidir, a partir da segunda edição, com períodos críticos da nossa história.

Existe e persiste uma imagem do século XVIII degenerado, fútil, imoral e dogmático – degenerado porque traidor da Razão; fútil por ser sentimental; imoral por ser ainda aristocrático; e dogmático ou despótico por viver na sombra do *Ancien Régime* antes de reconhecida a sociedade liberal.

E no entanto, talvez estas reedições e até o crescente interesse que, no nosso tempo, experimentemos por ele, seja afinal, também, o nosso reflexo no espelho que é a História.

«Toute époque se trahit par ses nostalgies» (Bauer *apud* C. Guillén: p. 373).

Vemos cada vez mais no século XVIII as nossas ambiguidades, a nossa dificuldade em rotular o multímido e o plurívoco. Na sociedade actual, reconhecemos a semelhança com os factores que provocaram o esquecimento da literatura setecentista, mas que agora surgem com um rosto diferente. A par de uma cada vez mais evidente uniformização etária, se verifica uma cada vez maior tendência para a dispersão cultural e que cada vez menos conhecimentos de uma geração são aproveitadas para a seguinte. A velocidade do desenvolvimento de uma cultura tecnologicamente orientada vai tornando a distância entre os interesses de uma geração e os da seguinte cada vez maior (K. Lorenz: pp. 64-65): o que significa aceleração temporal, sem dúvida, mas decerto também desigual atenção e sensibilidade cultural.

E um dia, daqui a duzentos anos, também nós seremos julgados, apreciados, medidos, reduzidos. Nós que – mais ainda do que os habitantes do “vigesimo seculo” que imaginava José Agostinho de Macedo – vivemos sobrecarregados de textos, livros, imagens, documentos. Nós que, cada vez mais dependentes de suportes virtuais da informação, dependemos da existência de uma ficha a que se possa ligar o *modem*, e que deixaremos de ter espólios literários, documentos em que se veja o trabalho do escritor sobre o texto, porque tudo foi apagado num *delete, move trash, empty trash*. O suporte em que guardamos os nossos documentos revela-se por vezes tão frágil ou mais frágil do que os da cultura oral ou manuscrita: que ficará do que somos? O que queremos que fique do que somos?

A História, como a Literatura, ganha, efectivamente, em ser conhecida. E ambas ganham em mistério. Não mistério infável, mas mistério dito.

Bibliografia

- ALORNA, Marquiza d'
1844, *Obras Poeticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, ...*, 6 vols., Lisboa, Imprensa Nacional.
- ANDRADE, D. Ritta Clara Freyre de (trad.)
1781, *Arte Poetica de Q. Horacio Flaco, trad. em verso rimado, e dedicada a memoria do Grande Augusto, por...., natural de Bilrete em Salvaterra de Magos*, Coimbra, Regia Off. da Universidade.
- Anón.
s/d, *Ditos Portugueses dignos de memória. História íntima do século XVI*, anot. e com. de José Hermano Saraiva, Mem Martins, Europa-América.
- BALBI, Adrian
1822, *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve comparé aux autres états de l'Europe et suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des sciences*, 2 vols., Paris, Ed. Rey et Gravier Lib.
- BARROS, Thereza Leitão de
[1924]-1927, *Escritoras de Portugal. Génio Feminino revelado na Literatura Portuguesa*, 2 vols., Lisboa, s.n.
- BELL, Aubrey
1971, *A Literatura Portuguesa (História e Crítica)*, trad. do inglês de Agostinho de Campos e J. G. Barros e Cunha, Lisboa, Imprensa Nacional.
- BEZERRA, Manoel Gomes de Lima
1992 (ed. pr. 1785-1791), *Os Estrangeiros no Lima ou Conversações eruditas sobre varios pontos de Historia Ecclesiastica, Civil, Litteraria, Natural, Genealogica, Antiquidades, Geographia, Agricultura, Commercio, Artes e Sciencias. Com huma Descrição de todas as Villas, Freguezias, e Lugares notaveis da Ribeira de Lima, suas produções, industria, fabricas, edificios, familias nobres, filhos illustres em virtudes, armas ou letras: e com a Nobiliarchia Portugueza de Villas Boas illustrada com todos os escudos de Armas dos appellidos das Familias do Reino por ordem alphabetica, e huma breve noticia das cazas que ha no mesmo Reino, dos ditos appellidados, sem serem titulares*, edição fac-similada, com um volume suplementar de estudos, org. de José Adriano de Freitas Carvalho, 3 tomos, Viana do Castelo, C. M. Viana do Castelo, C. M. Ponte de Lima, Instituto de Cultura Portuguesa da F.L.U.P.
- BINGRE, F. Joaquim
1850, *O Moribundo Cysne do Vouga, Collecção de algumas peças mais importantes extrahida das Obras poeticas do Snr [...], nos ultimos momentos de sua vida*, Porto, Typ. Commercial.
- BLECUA, A.
1983, *Manual de critica textual*, Madrid, Castalia.
- BOCAGE
s/d, *Obras de....*, introd. de Teófilo Braga, Porto, Liv. Lello & Irmão.
- BORRALHO, Maria Luísa Malato
1995, *Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do neoclassicismo português (1745-1777)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CANO, José Luis

1974, *Heterodoxos y prerromanticos*, Madrid, Ediciones Jucar.

CARVALHO, Francisco Freire de

1845, *Primeiro Ensaio sobre a História Litteraria de Portugal desde a sua mais remota origem até o presente tempo, seguido de diferentes opusculos que servem para sua maior illustração e off.ª aos amadores da litteratura portugueza em todas as nações, por...*, Lisboa, Ed. Rollandiana.

CARVALHO, José Adriano de Freitas

1984, *Dos Significados da divulgação de J. Gerson como profeta do Portugal Pombalino pelo P. António Pereira de Figueiredo*, Sep. da «Revista da Universidade de Coimbra», vol. 31, Coimbra, 1984, pp. 337-372.

CARVALHO, José Liberato Freire de

1982 (1.ª ed., 1855), *Memórias da Vida de*, introd. de João Carlos Alvim, 2.ª ed., Lisboa, Assírio e Alvim.

CASTELO BRANCO, Camilo

1929, *Noites de Insomnia oferecidas a quem não pode dormir*, reed. 2 vols, Porto, Liv. Chardron, de Lello & Irmão.

CASTELO BRANCO, Camilo

1986, *Curso de Literatura Portuguesa*, pref. de Viale Moutinho, 2.ª ed., Lisboa, Editorial Labirinto.

CASTELO BRANCO, Camilo

1990, *Centenário de Camilo em Guimarães*, introd. e org. de J. Santos Simões, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães.

CASTILHO, A. F. de

1909, *Castilho Pintado por Elle Proprio*, Obras Completas de..., 2 vols., Lisboa, Empreza da Historia de Portugal.

COELHO, Jacinto do Prado

1957, «Subsídio para o estudo de João Xavier de Matos», in *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*, Lisboa.

COELHO, Jacinto do Prado (sel, introd. e notas)

1961, *Poetas Pré-Românticos*, Coimbra, Atlântida.

COELHO, Jacinto do Prado

1962, «A Musa Negra de Pina e Melo e as origens do Pré-Romantismo Português», in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, Lisboa, Tip. da Academia, t. VII, pp. 105-127.

COELHO, Jacinto do Prado

1966, «Bocage, pintor do invisível», in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, Classe de Letras, Lisboa, Tip. da Academia, pp. 101-121.

COELHO, Jacinto do Prado

1971, *Francisco Dias Gomes, crítico literário*, Sep. da «Revista da Faculdade de Letras», III, 13, Lisboa.

- COELHO, Jacinto do Prado
1976, *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand.
- CRUZ E SILVA, Antonio Diniz da
1944, *Metamorfoses*, ed. de José Tavares, Coimbra, Coimbra Editora.
- CRUZ, Duarte Ivo
1988, *História do Teatro Português. O Ciclo do Romantismo (do Judeu a Camilo)*, Lisboa, Guimarães Editores.
- DENIS, Ferdinand
1826, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil, par...*, Paris, Lecointe et Durey, Lib.
- FABRE, Jean
1963, *Lumières et Romantisme. Energie et nostalgie de Rousseau à Mieckiewicz*, Paris, Klincksieck.
- FENTRESS, James e WICKHAM, Chris
1992, *Memória Social*, trad. de Telma Costa, Lisboa, Teorema.
- FIGUEIREDO, Fidelino de
[1922], *Historia da Litteratura Classica. 2.ª Epocha: 1580-1756 (Continuação), 3.ª Epocha: 1756-1825*, Lisboa, Portugalia.
- FIGUEIREDO, Fidelino de
1944, *História Literária de Portugal (sécs. XII-XX)*, Coimbra, Ed. Nobel.
- FRADE, F.
1965, *Bocage (José Vicente Barbosa du)*, in VELBC, vol. III, col. 1470.
- FRONTEIRA E D'ALORNA, Marquês de
1986 [ed. 1926-1928], *Memórias do....ditadas por êle próprio em 1861*, revistas e coordenadas por Ernesto de Campos de Andrada, 5 vols., ed. fac-similada, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HEERS, Jacques
1994 (ed. fr. 1992), *A Idade Média, uma Impostura*, trad. de António Gonçalves, Porto, Asa.
- LÉVI-STRAUSS, Claude [et alii]
1989, *Des symboles et leurs doubles*, Paris, Plon.
- LISBOA, Eugénio
1994, «Revelação e mistério: O Diário de José Régio», pref. ao livro de José Régio, *Páginas do Diário Íntimo*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- LORENZ, Konrad
1988 (ed. al. 1983), *O Homem Ameaçado*, Lisboa, Dom Quixote.
- MACEDO, José Agostinho de
1806, *Obras de Horacio traduzidas em verso portuguez por... Os quatro Livros das Odes, e Epodos*, Lisboa, Impressão Regia.

- MACEDO, José Agostinho de
1816-1817, *O Espectador Portuguez, Jornal de Literatura, e Crítica por...*, Lisboa, Impressão de Alcobia.
- MAXWELL, Kenneth
1995, *Pombal, Paradox of the Enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MORATO, Francisco Manuel Trigozo d'Aragão
1815, *Elogio Histórico do Excellentíssimo e Reverendíssimo D. Fr. Manoel do Cenáculo...*, «Historia e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa», t. IV, Parte I, pp. LXIII-CXX.
- MORTIER, Roland
1969, *Clartés et Ombres au Siècle des Lumières. Etudes sur le XVIII^e siècle littéraire*, Genève, Ed. Droz.
- NEMÉSIO, Vitorino
1934, *A Mocidade de Herculano até à Volta do Exílio (1810-1832)*, Lisboa, Bertrand.
- NEMÉSIO, Vitorino
1985, *Quase que os Vi Viver*, Lisboa, Bertrand.
- OLIVEIRA, José Osório de
s/d, *[Panorama de la] La littérature portugaise*, trad. de J. Bayle, Lisboa, Ed. S.N.I.
- PEREIRA, Firmino
1914, *O Porto d'Outros Tempos*, Porto, Liv. Chardron.
- PORTALIS, Jean-Etienne-Marie
1989, *Discours et rapports sur le Code Civil, précédés de l'Essai sur l'utilité de la Codification de Frédéric Portalis*, Caen, Centre de Philosophie Politique et Juridique, Université de Caen.
- REMÉDIOS, Mendes dos
1914, *História da Literatura Portuguesa*, 4.^a ed. refundida, Coimbra, F. França Amado Editor.
- SABUGOSA, Conde de
1918, *Gente d'algo*, 2.^a ed., Lisboa / Rio de Janeiro, Portugal / Brasil L.^{da} e Comp.^a Editora Americana.
- SÃO LUIZ, Francisco de
1827, *Memórias Históricas sobre as obras do Real Mosteiro de Santa Maria da Victoria, chamado vulgarmente da Batalha*, in «Historia e Memórias da Academia Real de Sciencias de Lisboa», Lisboa, Typ. da mesma Academia, t. X, 1.^a parte, pp. 163-232.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar
1996 (ed. pr. 1955), *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed., corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora.
- SENA, Jorge de
1988, *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70.
- SENA, Jorge de
1989, *Vinte e Sete Ensaios*, org. de Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa, Círculo de Leitores.

- SILVEIRA, Olga Moraes Sarmiento da
1907, *Mulheres Illustres. A Marquiza de Alorna (Sua influência na sociedade portuguesa)*. 1750-1839, Carta-Prefacio de Theophilo Braga, Lisboa, Liv. Ferreira.
- SISMONDI, J. C. L. Sismonde de
1813, *De la littérature du Midi de l'Europe*, Paris/Strasbourg, Treuttel et Wurtz Lib.
- TRIGOSO, Sebastião Francisco de Mendo
1823, *Elogio Historico do ... Conde da Barca*, in «Historia e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa», Lisboa, Typ. da mesma Academia, t. VIII, p. XV ss.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de
1924, *O Cancioneiro do P.^e Pedro Ribeiro*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- WELLEK, René
1983, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, org. de Sergio Beser, Barcelona, Ed. Laia.

DE COMO AS MUSAS SE FORAM EMBORA

– Da inspiração à expiação

A. FERREIRA DE BRITO
(Univ. do Porto)

87

Parece, numa análise antropológica não muito aprofundada, que o mito precedeu a História e não teria sido a História a preceder o mito. Mas a verdade é que se a História não engendrou o mito, pelo menos o perenizou, mesmo quando tentava, ingloriamente, separá-lo, por uma mera questão metodológica, da feitura dessa mesma História. De facto, a cultura hebraica espelhada na Bíblia, de modo muito especial na narrativa cosmogónica do *Génesis*, acentuou o lado mítico e metafísico da História. Ou seja, a História cola-se aos mitos e os mitos penduram-se na História, travando entre si, através dos milénios, uma relação de cumplicidade.

Essa cumplicidade poderá estar presente, v. g. no *Evangelho segundo São João*, que proclama, numa visão essencialista, muito rara nessa cultura da parábola, que no princípio era o Verbo, que o Verbo era Deus e estava junto dele, sem com Ele se confundir e deixar de ser Verbo. Assim, Mito e História fundiam-se sem se confundir. É nessa perspectiva que a Bíblia apresenta como instâncias autorais aqueles que, na grelha de uma exegese crítica mais rigorosa, não passariam de meros instrumentos transmissores ao serviço funcional de um Autor único que inspirava certos agentes fazedores dessa mesma História – a de um povo que, pela sua **expiação**, tinha merecido uma revelação, que supunha, desde logo uma entidade autoral única, de seu nome Javeh, emissor de todo o património cultural profeticamente transmitido no seu conjunto ao povo “eleito”. Nessa cultura monoteísta, a **inspiração** era um dom de um Deus único a alguns protagonistas privilegiados da História judaica. O autor nominal exerceria apenas uma espécie de função mediúnica.

Passando do mundo hebraico ao greco-romano, verificamos que a **inspiração** é igualmente considerada de origem divina e que os grandes textos, épicos, trágicos, históricos e líricos, mergulham igualmente as suas raízes mais profundas no inesgotável manancial do sagrado politeísta. O autor greco-romano é não só um criador da História, com que deseja constituir por seu intermédio uma unidade, mas que não passa de um acervo de fragmentos seleccionados para testemunho da memória colectiva de um povo, cruzando dados históricos com intervenções míticas, tão “históricas” como as “evenemenciais”, numa interpenetração constante do Mito com a História no seu desenvolvimento factual e funcional, nas suas gestações eufóricas ou disfóricas. A

cultura greco-romana estava presa a um certo atavismo religioso com uma proliferação de deuses, de musas, de ninfas, intervindo a favor ou contra os heróis ou vítimas da História. Se a História cria factos passíveis de endeusamento épico, trágico, lírico, os mitos são, por via de regra, trágicos, já que respondem a frustrações e impotências que o tempo risca nas mentes dos povos. Os mitos são sempre farrapos de História sofrida e sofredora, que amarram os heróis ao seu fatal e fatídico destino.

Mas vamos às musas gregas nessa enredada teia mitológica que procurava abranger a consciência individual e colectiva de um povo a fazer história. No domínio do literário, havia na Grécia uma musa para cada espécie de género ou subgénero literário. Eram as musas entidades mitológicas que inspiravam os artistas, partilhando como eles as glórias da Poética e de outras artes. A sua influência divina era tutelar e espevitava calorosamente os seus escolhidos. A **inspiração** era, portanto, mais uma dádiva dos deuses do que um privilégio dos homens. Os gregos acreditavam piedosamente nestas Musas como os profetas e evangelistas acreditavam num Deus único, inspirador da Palavra.

Acompanhemos agora na sua evolução diacrónica de longo alcance o conceito de inspiração na Cultura europeia, sempre de olhos fitos em Clio, inspiradora de historiadores, e em Calíope, musa da eloquência, dispenseiras dos talentos desigualmente repartidos entre os homens, mas sem esquecermos que às musas se vinha juntar uma plêiade de ninfas (de que a *Ilha dos Amores* camonianiana e suas eróticas ninfas são um magnífico exemplo) para complicar ou facilitar todo um vasto maravilhoso que ajuda a repartir selectivamente o dom do génio, que permite ascender à imortalidade. Eram essas ninfas entidades mitológicas de segunda escolha, que viviam nos rios, nos campos, nos bosques, nas montanhas, nos mares. Dessa designação se formaram os termos correlativos de “ninfomania” ou furor uterino e a “ninfoplepsia” ou seja estado delirante de quem viu uma ninfa. Seriemos algumas: dríades, oréadas, náaiadas, hamadriades, napeias, nereidas, oceaneidas, que também contribuía, a seu modo e em seu lugar específico, para dar a mão ao artista na captação de registos do sublime.

A longa travessia da Idade Média deixou-se embeber pelo maravilhoso cristão, que se ergue nos cantares de grande fôlego épico, passado pelo crivo cristão, que se infiltrou, sobretudo, em poemas como o *Cantar del mio Cid* (em que O Campeador, Rodrigo Diaz de Bivar, se bate heroicamente como Ulisses ou Eneias) ou como a *Chanson de Roland*, gesta de grandes rasgos cavaleirescos. Ambos os cantares evacuam as marcas mitológicas do paganismo e se inscrevem na luta da Reconquista cristã.

Demos, desta feita, um passo em frente, mas de gigante, para nos determos no Renascimento e no Barroco. A mitologia greco-latina voltou em força, mas com divindades inofensivas, inutilmente invocadas, como as Tágides de *Os Lusíadas*. Já ninguém acreditava na **invocação** e na **inspiração** provinda desses seres ou lugares mágicos. Assistimos agora a uma utilização formal e estética de toda uma vasta aparelhagem mitológica, em que autores e leitores já não acreditavam. Já ninguém aspirava a subir ao Olimpo para confraternizar com os deuses. *Os Lusíadas* são um relato de viagem marítima de fundo histórico infiltrado de contaminações míticas, como o episódio do Adamastor, que não eram nem sujeito nem objecto de uma crença viva e actuante. Simples adorno estético, por consequência. Daí Voltaire ter assinalado a incongruência de Camões, que, no meio de uma procela, faz Vasco da Gama pedir a protecção de Cristo e é Vénus que vem, solícita, em auxílio do navegador. A inverosimilhança daquele arranjo estético mitológico talvez tenha obedecido no espírito do Épico a uma intencionalidade demonstrativa de que a **inspiração**, de natureza mitológica, é constituída por ídolos com pés de barro. Em *Os Lusíadas*, canto épico de uma viagem

intercontinental, que abre, por terra e mar, novas rotas de comércio até então desconhecidas, a História abraça-se harmoniosamente com a ficção poética. A **inspiração** bebe como um arco-íris nas histórias das mentalidades, num diálogo nem sempre pacífico entre o mimético e o diegético, entre o real da ficção e a ficção do real.

Quedemo-nos agora num momento crucial da História do pensamento europeu: Voltaire. Ele escreveu *La Henriade*, convicto de que ela encerrava definitivamente o ciclo épico europeu e começou por rejeitar liminarmente a mais conhecida definição de epopeia: «Le poème épique est une longue fable pour enseigner une vérité morale, et dans laquelle un héros achève quelque grande action, avec le secours des dieux, dans l'espace d'une année»¹. O Patriarca de Fernay condena as mitologias esteticizantes que ainda corriam no seu tempo, mas, temos de reconhecer, entra em flagrante contradição consigo próprio, deslizando, sem se dar conta, para o maravilhoso cristão. Recorda mesmo a interpretação alegórica de Duperron de Castera, que pretendeu que a deusa Vénus simbolizaria a Virgem Maria e que Marte seria Jesus Cristo². O certo é que em *La Henriade* se multiplicam as alusões a um maravilhoso cristão numa obra de sopro épico que se situa no âmago de uma historicamente bem marcada guerra de religiões. Mas Voltaire vai mais longe ainda ao maiusculizar os sentimentos, tais como Orgueil, Trahison, Fureur, Mort, Trépas, Destins, Sommeil, Discorde, Espérance, fugindo assim à trovoadas para se meter debaixo do raio. E que dizer quando afirma: «Ces fictions sont toutes puisées dans le système du merveilleux, telles que la prédiction de la conversion de Henri IV, la protection que lui donne Saint Louis, son apparition, le feu du ciel détruisant ces opérations magiques qui étaient alors si communes, etc. Les autres seront purement allégoriques: de ce nombre sont le voyage de la Discorde à Rome, la Politique, le Fanatisme, personnifiés, le temple de l'Amour, enfin les Passions et les Vices.»³. O assunto é próximo no tempo e sangrento nas consequências: «Le siège de Paris, commencé par Henri de Valois et Henri-le-Grand, achevé par ce dernier seul. Le poème est fondé sur une histoire connue, dont on a conservé la vérité dans les événements principaux. Les autres, moins respectables, ont été ou retranchés, ou arrangés suivant la vraisemblance qu'exige un poème»⁴. Mas a ficção tinha limites determinados pelas **bienséances**, num jogo, sempre perigoso, entre o palco e o público, entre autor e leitor/espectador. Por isso, Voltaire se questiona e interroga a Literatura nas suas relações de cumplicidade coma História: «Que dirait-on parmi nous du poète qui ferait agir et parler Louis XII comme un tyran, Henri IV comme un lâche, Saint Louis comme un impie?» E a si mesmo dá a resposta: «Quelque belle que la pièce fût d'ailleurs, je doute que le parterre eût la patience de l'écouter jusqu'au bout»⁵. De facto, a historiografia e a literatura seguem vias diferentes e visam finalidades diversas, mesmo quando se servem de assuntos comuns. Numa análise fria, a comparação entre historiadores escrupulosos, noveleiros imaginativos, dramaturgos fiéis e poetas mágicos, a ficção demarca-se necessariamente da História, que, na maior parte dos casos, não passa de mero pretexto para a recreação mental e escritural.

As Luzes num brilho ofuscante de excessivo racionalismo tentam submeter a imaginação e a fantasia, se bem que Rousseau, contrariamente a Voltaire, deixasse abertas todas as portas a um pré-romantismo, em que o ficcionado prevalece largamente

¹ VOLTAIRE, *Œuvres Complètes avec préfaces, notes et commentaires nouveaux par Émile de la Bédollière et Georges Avenel*, Paris, Aux Bureaux du Siècle, tome troisième, 1868, p. 58.

² *Idem*, p. 66.

³ *Idem*, pp. 9-10.

⁴ *Idem*, p. 9.

⁵ *Idem*, p. 481.

sobre o histórico. É que, com o advento dos Romantismos europeus, a “rêverie” sentimental, o sonho acordado, o lirismo piegas, a sensaboria de uma sentimentalidade exacerbada e doentia, afasta mais a Literatura da História e volta-se para a onírica Idade Média, na qual a História se casa com a lenda. A Literatura socorre-se uma vez mais do conceito de **inspiração**, em que o poeta é considerado como um bafejado pela sorte e pelo destino, pois quem não for inspirado pelo “espírito” não passará de um poetrasto, de um “rimailleur”.

Prosseguindo neste bosquejo diacrônico demasiado simplificado, os Naturalismos remam contra a maré cheia da Literatura romântica e pretendem fazer calar, parece que de uma vez por todas, a voz inspiradora das musas e das ninfas. Os instrumentos musicais de cordas e de sopro, como liras e flautas, emudecem e varrem-se os campos semânticos do amor e da dor, do onírico e da evasão. Estávamos, na maior parte dos casos, muito longe das preocupações da História política e social moderna. Foi pelo apelo filosófico e científico que a nova linguagem poética se aproximou da prosa real das vivências quotidianas dos povos e das suas formulações filosófico-científicas. Os Naturalismos investiram forte na ligação da Literatura e da História filosófica *in fieri*, tentando ambas, embora sem êxito, uma aproximação ao cientificismo em marcha. É por demais claro que toda esta evolução não se fez de modo homogêneo. É sabido que os determinismos positivistas marcaram, na Literatura como na História, uma apetência científica expurgada de todo o apelo metafísico e mítico. Nada de musas, nada de ninfas, nada de inspirações. Só restava a **aspiração**: a de pedir à Literatura no seu leque alargado de gêneros e de temas que abrisse de par em par as portas à Ciência libertadora e não deixasse doravante tuberculizar heroínas num remoer masoquista das suas dores e dos seus amores.

Mas estes Naturalismos, de matriz comptiana, muito em breve cederam a liderança ideológica, de submetidos que estavam ao dinamismo incontrolável da História do gosto, que é uma das partes mais nobres da História da Cultura.

Os poetas malditos, numa descida aos infernos, encontram ainda no Satanismo alguns ressaibos de uma derradeira inspiração de natureza mítica. Mas se o Satanismo nunca larga a História, a história literária cedo largou essa convencional auto-maldição punitiva.

A arte pela arte dos parnasianos e simbolistas corresponde talvez à maior distância possível entre Literatura e História. Torna-se óbvio que os gostos também se discutem, sobretudo em matérias culturais e poéticas. Na arte, em si mesma lúdica, não seriam precisos os ideogramas nem os mitemas. O poeta, filho da História, tenta escapar a ela, não a fazendo nem a sofrendo, mas sublimando-a. Basta-lhe ouvir a musicalidade, mesmo que seja a de um búzio numa furna do mar.

Com o virar do século e, em consequência dos irracionalismos provocados por uma guerra mundial, culminação horrenda de uma história marcadamente trágica e absurda, nas suas causas como nos seus efeitos, a Literatura europeia em geral explodiu no Surrealismo com uma catadupa de metáforas inverosímeis, em que o sonho angélico dos românticos é transformado em pesadelo, que os outros Modernismos haverão de acentuar num jogo de cabra-cega com a História mais recente, a que vivemos em carne e osso. É aquilo a que ousaríamos chamar uma Literatura de **provocação** e de **expição**. Já não se põe sequer o problema da **inspiração**, mesmo que Aragon e Breton cantem ou celebrem Elza ou Nadja. O narrador do “novo romance”, como o dramaturgo do “novo teatro”, querem fugir à História, mas afogam-se nela. O “tréfonds” do subconsciente não é um refúgio calmo para o livre exercício das suas pulsões e nevroses, mas o espaço energético de uma luta sem tréguas, com carrascos e vítimas,

em que a História e a Literatura têm medo ou pudor. O romancista, dramaturgo ou poeta, fita a História com o olhar suspeito de Jean Anouilh, que a compara a uma “foire d’empoigne” ou seja, a uma espécie de “feira da ladra”, tendo como caixa de ressonância a Segunda Guerra Mundial e a Ocupação da França. Anouilh lança o descrédito total sobre a História “évenementielle”. Daí que Julien, personagem da peça, dita “costumée”, de nome *Pauvre Bitos*, exclame tão desiludido quanto agressivo: «Au fond, le premier massacre urgent serait celui des professeurs d’histoire...»⁶. Ludicamente, é claro, Anouilh leva ao grau máximo esta relação mútua de conivência e cumplicidade entre a História e a Literatura. Se Julien quer massacrar os historiadores, salve-se ao menos a Literatura! Que a História expire e que a Literatura inspire. Para que o imaginário não seja visto como uma patologia, mas como uma via de libertação dos monstros de que a História está povoada.

⁶ Citado por Ferreira de Brito, in *Textes critiques sur Anouilh [...]*, Porto, Associação dos Jornalistas e Homens de letras, 1983, p. 43, nota 79.

AS HISTÓRIAS DA HISTÓRIA LITERÁRIA

LAURA FERNANDA BULGER
(Univ. de Trás-os-Montes e Alto Douro)

93

Há tempos alguém comentava o silêncio que se tem feito em torno de J. D. Salinger, autor de várias obras de ficção¹, mas nenhuma tão conhecida como *The Catcher in the Rye*², um romance publicado em 1951 que marcou várias gerações de adolescentes. Existe em todas as épocas um Holden Caulfield, a figura central em *The Catcher*, que demonstra ter dificuldade em comunicar com os adultos da sua geração. Tratando-se de um romance aberto, o leitor só poderá especular sobre o futuro deste jovem solitário e psicologicamente instável que, como outras personagens no romance de aprendizagem, busca um auto-conhecimento que lhe permita passar da adolescência à maturidade³. Temos a sensação de que Caulfield não irá resignar-se aos confortos de uma vida burguesa, ao contrário do protagonista representado no *Buildungsroman* do século XIX, de que é exemplo o clássico *Wilhelm Meister* (1795-6), de Goethe. É mesmo possível que, como o herói problemático de George Lukács, se sinta incapaz de conciliar as suas aspirações com as necessidades do mundo à sua volta⁴ e permaneça um marginal ou um rebelde como James Dean, o ídolo do cinema americano seu contemporâneo.

O *Buildungsroman* vai-se reescrevendo ao longo dos séculos, representando o/a jovem *misfit* com roupagens diferentes e uma linguagem renovada de acordo com o seu tempo e a sua maior ou menor irreverência. Foi precisamente a ousadia da linguagem utilizada no romance, profusa em *teenage slang*, e o facto de que a *quest* se confunde com a auto-destruição do protagonista, que fazem com que *The Catcher* resista a uma classificação genológica tradicional. O livro não seria lido agora com a mesma repugnância das alas puritanas da sociedade norteamericana nem com a mesma sofreguidão *voyeurista* demonstrada na altura pelos leitores mais jovens. Será que, passado cerca de meio século, o leitor deixou de se impressionar com a história do adolescente desiludido com a falsidade do mundo adulto? O facto é que os contextos de leitura são outros.

¹ Jerome David Salinger escreveu *Fanny and Zooey* (1961); *Raise High the Roof Beam, Carpenter and Seymour: An Introduction* (1963); *Nine Stories* (1953).

² O romance está traduzido para português com o título *Uma Agulha no Palheiro*. Lisboa, Livros do Brasil, 1983.

³ Cf. Susan Rubin Suleiman, «The Structure of Apprenticeship», in *Authoritarian Fictions, The Ideological Novel As a Literary Genre*, NY, Columbia University Press, 1983, pp. 64-65.

⁴ Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1920, p. 134.

Esta breve evocação do *best-seller* de J. D. Salinger serve de introdução às considerações que vamos fazer sobre a História Literária, num momento em que se torna imperativo repensá-la de modo a que venha a reflectir as transformações sociais e políticas a que temos assistido desde há pelo menos duas décadas. À semelhança do que se passa com a ficção contemporânea, a História Literária deve ser «um verdadeiro barómetro dos nossos tempos»⁵. Esta é a opinião de Homi K. Bahabha, nascido na comunidade Parsi de Bombaim, educado em Oxford e actualmente professor na Universidade de Chicago, um exemplo da cidadania adquirida num mundo cada vez mais globalizado.

Se a História Literária fosse uma actividade interactiva idêntica à dos *blogs* electrónicos, é provável que a simultaneidade tivesse substituído a percepção cronológica da literatura, pelo menos tal como é apresentada em algumas histórias e antologias literárias que continuam a descrever períodos, eras e épocas como se fossem unidades fixas e homogêneas. As divisões periodológicas fundamentam-se ora numa cadeia de influências de textos canónicos – a chamada tradição; ora em desafios a essa tradição – as descontinuidades ou rupturas; ora ainda em dominantes cada vez mais difíceis de distinguir e em contextos sócio-políticos de produção específicos.

Ninguém irá negar que a organização periodológica tem uma aplicação pedagógica reconhecida, embora tenda a simplificar questões que mais tarde ou mais cedo terão de ser clarificadas para que se dissipem certas mistificações. Uma delas assenta no determinismo historicista da periodologia literária. Tem servido para transmitir a ideia de que existe um renascer das cinzas no processo de transição de um período para outro, como se a criação literária fosse uma caminhada progressiva de causas e efeitos cujo objectivo é salvar o género humano. A ideia de um futuro regenerador não corresponde ao que se passa na realidade, tanto em termos de produção, como em termos de recepção. Por vezes a utopia transforma-se em distopia ao lermos as listas de *best-sellers* publicadas nas páginas das revistas e dos suplementos literários que contribuem para a divulgação e promoção comercial de obras cujo valor estético é bastante discutível.

Também ninguém ousaria dizer que a literatura se gera fora da História ou que alguma vez se tenha divorciado da História ou que, estando submetida ao tempo como tudo o mais nesta vida, não sofre os seus desgastes, ainda que, como outras formas de arte, aspire à eternidade. Este era afinal um dos objectivos do modernismo que pretendia dissolver a história na arte ou com uma «estética redentora», diz Leo Bersani⁶, anular o tempo e corrigir a própria vida. A propósito das fronteiras do modernismo, Ihab Hassan, citado por David Lodge, faz uma pergunta que é em si mesma incoerente: «Quando acaba o período moderno?»⁷ Por analogia, faremos outra pergunta que é mais abrangente: Quando começa e acaba um período literário? As demarcações são convencionais e geralmente não levam em conta a dinâmica que acompanha os processos de transição, sendo os prefixos “pré-” ou “pós-” subtilezas linguísticas utilizadas para ultrapassar dificuldades relacionadas com as descontinuidades ou rupturas que marcam as divisões e subdivisões peridiológicas⁸.

⁵ «A Personal Response», in *Rethinking Literary History*, p. 197.

⁶ *The Culture of Redemption*, Cambridge (Mass), Londres, Harvard University Press, 1990, p. 2.

⁷ «Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period», in *Working with Structuralism, Essays and Reviews on Nineteenth-and Twentieth-Century Literature*, Boston, Londres e Henley, Routledge & Kegan Paul, p. 68.

⁸ Cf. Laura Bulger, «O tempo desencontrado da História Literária e o tempo reencontrado nos “múrmurios” e nas linguagens de Babel», in Actas do Colóquio Internacional, *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa, Universidade Católica, Edições Colibri, 2000, pp. 179-80.

Mas, o que parece ser mais grave é considerar que a literatura é apenas uma manifestação estética e sócio-cultural de uma época, ignorando por outro lado que essa manifestação se irá concretizar através de inúmeras leituras realizadas ao longo de várias épocas e em espaços diferentes, uma questão a que Hans Robert Jauss procurou responder com a sua *Rezeptionsästhetik* e as contínuas avaliações da noção de horizonte de expectativas⁹.

Porém as questões teóricas suscitadas pelo historicismo da História Literária não ficam pelas divisões peridiológicas. Para Linda Hutcheon e para os ensaístas da colectânea *Rethinking Literary History*¹⁰, não faz sentido continuar a escrever uma História Literária segundo o modelo inspirado no “estado-nação”, o conceito romântico que, no século XIX, ficou associado a uma literatura nacional. Fundamentava-se na ideia de uma única etnia e de uma única língua, utilizando-se o cânone literário como suporte de uma identidade nacional. A canonicidade gerada neste modelo teve como resultado um isolacionismo¹¹ que excluía relações com textos de outras literaturas com os quais o texto canónico mantinha uma intertextualidade formal ou temática, razão por que de um modo geral Proust continua a ser ignorado pela literatura inglesa, tal como Joyce, pela francesa, apesar das afinidades de natureza estética que existem entre os dois ficcionistas.

A estratégia político-ideológica implícita no conceito de “estado-nação” visava, como se disse, a consolidação da unidade nacional, sacrificando por isso as minorias étnicas e culturais. Stephen Greenblatt refere como exemplo desta estratégia a cadeira que dá pelo nome de Literatura Inglesa. Esta designação, comenta o professor de Harvard, não passa de uma “amalgama” de vozes, vencedoras e vencidas, de proveniências diversas: irlandesas, escocesas, galesas, etc.¹², entre as quais ressaltam os nomes de Swift, Wilde, Shaw, Joyce, para não falar de autores mais recentes que se colocam para além das fronteiras de uma literatura nacional, o caso do Prémio Nobel, V. S. Naipaul, nascido numa antiga colónia britânica, Trinidad, de origem indiana, que, explorando como poucos autores o potencial artístico da língua inglesa, escreve sobre a temática da identidade individual e nacional, fazendo sobressair o drama do *outsider* num dos seus romances mais celebrados, *The Enigma of Arrival* (1987). Com efeito, verifica-se um número crescente de autores de língua inglesa des-territorializados, desde o mediático Salman Rushdie ao discreto Michael Ondaatje, escritor canadiano nascido em Sri Lanka¹³.

O modelo de “estado-nação”, descrito por Hutcheon¹⁴, associa-se ao “modelo colonial,” analisado por Walter D. Mignolo¹⁵. É igualmente etnocêntrico e logocêntrico e, segundo Mignolo, causa da “diferença” entre a civilização ocidental e as outras civilizações que lhe são marginais. Ambos os modelos são adoptados pelas grandes

⁹ Cf. H. R. Jauss. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimar, 1978.

¹⁰ Linda Hutcheon e Mario Valdés referem os resultados concretos do projecto, iniciado na Universidade de Toronto: «The concrete results of these experiments in rethinking literary history in pragmatic terms – the forthcoming *Oxford Comparative History of Latin American Literary Cultures*, edited by Mario J. Valdés and Djelal Kadir, and the *Comparative History of East-Central European Literary Cultures: Nineteenth and Twentieth Centuries*, edited by Marcel Cornis-Pope and John Neubauer – are mentioned in various essays because it was through several authors' involvement with the Toronto project that this work was conceived.» [Preface, *Theorizing Literary Theory in Dialogue*], in *Rethinking Literary History*, Linda Hutcheon e Mario J. Valdés (eds.), Nova Iorque, Oxford University Press, 2002, p. xl.

¹¹ Cf. Mario Valdés, «Rethinking the History of Literary History», in *Rethinking Literary History*, p. 71.

¹² Cf. «Racial Memory and Literary History», in *Rethinking Literary History*, p. 53.

¹³ Autor de vários romances, entre eles, *The English Patient* (1996), mais tarde transposto para o cinema, onde a questão da identidade é uma das temáticas.

¹⁴ Cf. «Rethinking the National Model», in *Rethinking Literary History*, pp. 3-49.

¹⁵ «The basic feature of the colonial model is the colonial difference that framed not only the notion of literature and history, but also every aspect of the social and epistemic sphere, including, of course, ethics, religion, and science, as conceived and practiced from Copernicus and Galileo to Newton.» (Walter D. Mignolo, «Rethinking the Colonial Model», in *Rethinking Literary History*, p. 159).

potências coloniais europeias, quando, durante o século XIX, desenharam um novo mapa geopolítico pelo qual se viria a impor o cânone ocidental a práticas linguísticas e culturais que nada tinham que ver com as origens Greco-Latinas europeias. A “diferença colonial” deu origem às literaturas marginalizadas do Terceiro Mundo, submetidas a uma hierarquia cultural e literária que hoje em dia as diásporas do pós-colonialismo questionam, como sublinha o testemunho pessoal de Homi K. Bhabha¹⁶. Enquanto historiografia totalizante do tipo hegeliano¹⁷, a História Literária tradicional tem sido uma das muitas histórias escritas para legitimar nacionalismos e acentuar diferenças, colocando a literatura ao serviço de interesses ideológicos.

Apesar da resistência que ainda se faz sentir em várias sociedades, há que reconhecer que o modelo mononacionalista europeu do século XIX é incompatível com um mundo pós-colonial, multiracial, multicultural como o nosso, onde predomina um hibridismo social resultante de constantes movimentos migratórios e de uma multiplicidade de diásporas, um mundo submetido aos efeitos da massificação cultural e da comunicação instantânea dos media electrónicos, como a televisão e a internet, e de uma economia transnacional¹⁸. Neste contexto, uma narrativa nacionalista teleológica com uma cronologia de continuidades e descontinuidades deixou de ter sentido, assim como, afirma Hutcheon, o “estado-nação” deixou de ter «o monopólio sobre a nossa maneira de actuar e de pensar»¹⁹. Hoje em dia a identidade nacional tende a ultrapassar as fronteiras do “estado-nação”, ainda que alguns antigos impérios tratem de confiná-la territorialmente, apelando ao sentimento nostálgico das origens e da tradição.

Mario Valdés rejeita, tal como Hutcheon, uma História Literária intervencionista e autoritária. Motivado pelas teorias históricas que se têm desenvolvido tanto na Europa como nas Américas, Valdés propõe uma «história literária efectiva»²⁰, escrita segundo a perspectiva historiográfica contemporânea, isto é, uma história literária que mantenha uma dialéctica entre a experiência do presente, entendido como ponto de partida para a interpretação histórica, e o passado, que é questionado e desconstruído²¹. A “história literária efectiva” é, como qualquer história literária, um constructo que abarca espaços político-geográficos coincidentes ou não com os espaços nacionais considerados pela História Literária tradicional. A alternativa sugerida por Valdés assenta na experiência colectiva de uma comunidade que, no presente, reflecte sobre uma experiência colectiva, no passado. Neutraliza deste modo o modelo de “estado-nação”, baseado na supremacia de uma etnia e de uma língua e em outros valores simbólicos que ajudam a construir uma identidade nacional.

Em substituição das seqüências cronológicas com descontinuidades e rupturas que conduzem geralmente a interpretações conflituosas²², Valdez recomenda o uso de articulações ou nós culturais com *links* ou ramificações que assinalam pontos de encontro ou confluências de culturas. As causas das tensões, rupturas, recuperações, transformações que se verificam ao longo da história literária emergem de cada um

¹⁶ «A Personal Response», in *Rethinking Literary History*, p. 195.

¹⁷ Cf. Marshal Brown, «Rethinking the Scale of Literary History», in *Rethinking Literary History*, p. 116.

¹⁸ Cf. Linda Hutcheon, «Rethinking the National Model», in *Rethinking Literary History*, pp. 3-5.

¹⁹ «Rethinking the National Model», in *Rethinking Literary History*, p. 25.

²⁰ «The term effective history, which I use following Paul Ricoeur, in a practical sense means an open literary history, but as a philosophical concept it is the foundation of a new paradigm of historiography that I have been discussing here in relation to literary history. It is clearly related to recent developments of new history in Europe and in the Americas. Effective literary history begins with the recognition that history, and literary history in particular, is effective insofar as it is used and is of use to would-be readers; it is a concept deeply aligned with the idea that we are affected in the present by our sense of the past.» (*Artigo citado*, p. 67).

²¹ *Idem*, p. 74.

²² «The high point in national literary history came in the first decades of the twentieth century for the post part developed and fostered by Wilhelm Dilthey's philosophy of contextualized meaning as the ground for the interpretation of literary texts. The fundamental flaw in Dilthey's aesthetics was to ignore the reader's part in the making of the interpretation.» (*Idem*, p. 74).

desses nós²³. São designados como nós temporais quando referem uma data específica, como a da queda do muro de Berlim (1989) ou, no caso português, o início ou o fim da guerra colonial e da descolonização, cabendo ao mediador, o historiador literário, determinar a duração do processo que foi causa da descontinuidade ou ruptura, se é que ocorreram; ou nós topográficos, gerados por forças geográficas e políticas que tenham provocado uma interação cultural, como uma cidade onde irradia uma cultura literária para outros lugares, o caso de Praga nos princípios do século XX ou de Paris no século XIX; ou nós institucionais, como aconteceu, diz Valdés, com a acção da Companhia de Jesus na América do Sul; ou nós figurativos, sempre que uma personalidade se distingue, dando origem a uma cultura literária específica, como sucedeu com Franz Kafka (1883-1924), austríaco judeu nascido em Praga com uma obra ficcionada escrita em língua alemã²⁴.

O conceito de “história literária efectiva” proposto por Valdés é essencialmente um campo aberto à investigação da cultura literária²⁵ que, à semelhança do que se passa com outras ciências experimentais²⁶, exige uma equipa de colaboradores para que um projecto de tal dimensão e diversidade se torne viável.

Em vez de uma inventariação cronológica de autores e obras confinada a um espaço geográfico e a uma só língua, pretende-se uma História Literária baseada na interdisciplinaridade e na interactividade, que veja na literatura um meio de comunicação cultural entre uma ou mais do que uma área linguística. Será pois uma alternativa aos modelos anteriores, que são substituídos por uma perspectiva literária e cultural de natureza comparatista. Daí a importância da sua ligação à Literatura Comparada e aos Estudos Comparados. É evidente que se trata de um projecto ambicioso a que se opõem “sentimentos locais e provincianos” difíceis de erradicar, como já reconheciam Wellek e Warren²⁷, ou a que resistam departamentos de literaturas que, tanto na Europa como nos Estados Unidos, se legitimaram através de uma História Literária nacionalista²⁸.

Parece ser consensual entre os teóricos contemporâneos que a revitalização da História Literária exige a substituição do modelo da “narrativa mestra” por um modelo de “translação cultural”²⁹ com “múltiplas histórias” locais com vista a estudar “a heterogeneidade e a diversidade literárias”³⁰, quer a nível de produção quer a nível de recepção.

²³ *Idem*, p. 70.

²⁴ Devido à variedade de leituras que os textos poéticos de Pessoa têm proporcionado em diferentes espaços culturais e linguísticos, o poeta português poderá ser considerado como uma figura que transcende as fronteiras nacionais.

²⁵ “The horizon of expectation can be summarized as the need to make the past a part of the present in cultural inquiry. If we restore the dialect between the space of experience and the horizon of expectation we push the inquiry into the questions of legitimacy, symbolic process, and cultural identity on a deeper level, one that I believe has significant consequences for the meaning of our relation with the cultural past. One of the important consequences is the opening up of forgotten possibilities, that is, the potentialities of symbolic representations that were cast off when they were not incorporated into literary history and constituted repressed cultural activity that did not meet with the acceptance of the literary historians of the day. Once such repressions have been established in the tradition, they become the black holes of literary holes of literary history that prompt the emergence of partial counter-histories, which examine these areas of cultural activity in isolation. Such is clearly the case with gay and lesbian literary historical studies or the historical study of women’s writing from earlier periods” (*Idem*, p. 65).

²⁶ *Idem*, p. 75.

²⁷ “Literary history as a synthesis, literary history on a super-national scale, will have to be written again. The study of comparative literature in this sense will make high demands on the linguistic proficiencies of our scholars. It asks for a widening of perspectives, a suppression of local and provincial sentiments, not easy to achieve. Yet literature is one, as art and humanity are one; and in this conception lies the future of historical literary studies” (René Wellek and Austen Warren, *Theory of Literature*, Nova Iorque, A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, Inc., 1956, p. 50).

²⁸ Cf. Stephen Greenblatt, *Artigo citado*, p. 52.

²⁹ Cf. Homi K. Bhabha, «Afterword», in *Rethinking Literary History*, p. 203.

³⁰ Cf. Linda Hutcheon, «Preface», in *Rethinking Literary History*, p. xii.

Bibliografia

- BAHABHA, Homi, K.
2002, «A Personal Response», in HUTCHEON, L. e VALDÉS, M. J. (eds.), *Rethinking Literary History*, Nova Iorque, Oxford University Press, pp. 194-204.
- BERSANI, Leo
1990, *The Culture of Redemption*, Cambr. (Mass), Londres, Harvard University Press.
- BROWN, Marshall
2002, «Rethinking the Scale of Literary History», in HUTCHEON, L. e VALDÉS, M. J. (eds.), *Rethinking Literary History*, Nova Iorque, Oxford University Press, pp. 116-154.
- BULGER, Laura
2000, «O tempo desencontrado da História Literária e o tempo reencontrado nos "murmúrios" e nas linguagens de Babel», in Actas do Colóquio Internacional, *Histórias Literárias Comparadas*, Lisboa, Universidade Católica, Edições Colibri.
- GREENBLATT, Stephen
2002, «Racial Memory and Literary History», in HUTCHEON, L. e VALDÉS, M. J. (eds.), *Rethinking Literary History*, Nova Iorque, Oxford University Press, pp. 50-62.
- HUTCHEON, Linda
2002, «Preface, Theorizing Literary Theory in Dialogue», in LHUTCHEON, L. e VALDÉS, M. J. (eds.), *Rethinking Literary History*, Nova Iorque, Oxford University Press, pp. ix-xiii.
- HUTCHEON, Linda
2002, «Rethinking the National Model», in HUTCHEON, L. e VALDÉS, M. J. (eds.), *Rethinking Literary History*, Nova Iorque, Oxford University Press, pp. 3-49.
- JAUSS, H. R.,
1978, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- LODGE, David,
«Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period», in *Working with Structuralism, Essays and Reviews on Nineteenth-and Twentieth-Century Literature*, Boston, Londres e Henley, Routledge & Kegan Paul, pp. 68-75.
- LUKÁCS, Georg
1920, *The Theory of the Novel*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- MIGNOLO, Walter
2002, «Rethinking the Colonial Model», in HUTCHEON, L. e VALDÉS, M. J. (eds.), *Rethinking Literary History*, Nova Iorque, Oxford University Press, pp. 155-193.
- SALINGER, J. D.
1951, *The Catcher in the Rye*, Boston, Toronto, Londres, Little, Brown and Company.
- SULEIMAN, Susan Rubin,
1983, «The Structure of Apprenticeship», in *Authoritarian Fictions, The Ideological Novel as a Literary Genre*, Nova Iorque, Columbia University Press, pp. 63-100.
- VALDÉS, Mario
2002, «Rethinking the History of Literary History», in HUTCHEON, L. e VALDÉS, M. J. (eds.), *Rethinking Literary History*, Nova Iorque, Oxford University Press, pp. 63-115.
- WELLEK René e WARREN, Austen
1956, *Theory of Literature*, Nova Iorque, A Harvest Book, Harcourt, Brace & World, Inc.

A HISTÓRIA COMO O INTRATÁVEL

EM *SIGNO SINAL* DE VERGÍLIO FERREIRA

EUNICE CABRAL
(Univ. de Évora)

99

1. Quando *Signo Sinal* saiu a público em 1979 não ocorreria a muitos designar este romance de Vergílio Ferreira como pós-moderno. O termo não tinha ainda entrado de uma forma sistemática no circuito da crítica portuguesa e o romance integrava-se mais facilmente na obra já vasta do autor do que numa classificação algo complexa e difusa como a relativa ao pós-modernismo. Recordemos que é deste ano o famoso relatório de Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne* e que, em Portugal, saiu no mesmo ano, na *Colóquio/Letras*, um artigo de José Guilherme Merquior intitulado «O significado do pós-modernismo». A polémica entre Jurgen Habermas e Lyotard sobre modernidade e pós-modernidade tem lugar por estes anos também.

Na crítica nacional, ocorreu, algum tempo depois, a Eduardo Prado Coelho associar este romance ao universo do pós-modernismo, reconhecendo nele a marca da pós-modernidade. De facto, este crítico, na linha de Eduardo Lourenço, sendo sensível à inovação que a obra romanesca de Vergílio Ferreira vinha traçando desde *Mudança* (1949), afirma que o romance referido tematiza a “suspensão da História” ou a “problemática da História imobilizada” (Coelho: 1984, p. 57). Como manifestação do tema e da problemática, menciona ainda um aspecto crucial, o da espacialização da narrativa. Na sequência desta observação, conclui que não será abusivo reconhecer no romance uma das características do pós-modernismo, o de «uma incredulidade generalizada em relação às grandes narrativas legitimadoras» (Coelho: 1984, p. 60). Em termos literários, esta crise, como bem observa o crítico, pode, entre outros aspectos, traduzir-se na «impossibilidade de qualquer narrativa» (Coelho: 1984, p. 59). Aliás, este texto ensaístico não se limita a fazer entrar no universo do pós-modernismo o romance de Vergílio Ferreira mas também um outro de Carlos de Oliveira, *Finisterra*, publicado um ano antes (1978).

Os dados estão lançados, sendo que um deles, que é subjacente ao texto narrativo em apreciação, é o de uma leitura da História que já não é legitimada por nenhuma grande narrativa, como conclui Eduardo Prado Coelho. Outra não é a significação dos passos do romance em que o narrador-protagonista interpela antropomorfizando a História num registo entre o tom jocoso e um tom ironicamente desesperado, aliás reconhecíveis noutros romances do autor mas, neste, centrando-se na problemática da História.

A nossa hipótese de trabalho é a de que, em *Signo Sinal* – mais do que em qualquer outro dos romances do autor –, é a indeterminação do rumo da História que leva ao tipo de discurso narrativo deste romance, o que, aliás, o faz entrar na categoria de romance lírico de Vergílio Ferreira tal como Rosa Maria Goulart o classificou e o configurou. Certamente que esta indeterminação é reconhecível noutros romances e de um modo mais claro a partir de *Estrela Polar* (Goulart: 1990, p. 142). Este factor é, no entanto, mais acentuado em *Signo Sinal*, romance em que a desconstrução temporal e a correlativa pulverização factual advêm substancialmente da ausência de directriz da História. Acrescente-se que esta ausência é efectivamente radical, como explicaremos, o que origina o funcionamento da construção alegórica no sentido em que Walter Benjamin o pensou¹, funcionamento este que se manifesta neste texto romanesco de um modo extenso e conseqüente.

2. O funcionamento da construção alegórica é impulsionado pela imagem do terramoto com a qual o romance abre. Antes, perfila-se um sujeito que anda perdido no meio das ruas de uma aldeia. Percebemos que esta deriva é, se não provocada, pelo menos acentuada pelo terramoto. «Vou à deriva pelo labirinto das ruas» é a primeira frase do romance e ainda a primeira do último capítulo. Esta deriva é literal mas é também metafórica, na medida em que o terramoto figura alegoricamente a revolução. De facto, a revolução é construída por um olhar alegórico no sentido em que Walter Benjamin o define, ou seja, como um princípio transfigurador que permite arrancar as coisas às suas correlações habituais, anulando a integração no contexto, o que revela uma significação que, por sua vez, só pode ser dada por uma abordagem descontinuista da História². A centralidade assumida pela deriva – que, por sua vez, permite a expansão da alegoria – decorre da actividade do sujeito que, como diz, é «dos que inventam a vida por sobre a vida, dos que constróem o real para além de todo o real e esse real é que é». A deriva é a metáfora do «desconhecido de todo o conhecido» (Ferreira: 1990, p. 95). O sujeito tem acesso (sempre relativo) a este conhecimento do desconhecido que impregna o mundo através da transfiguração, como expõe, aliás, o discurso do protagonista (Ferreira: 1990, p. 95).

Ora, a ausência de directriz da História torna este romance, se não o mais radical, um dos mais radicais quanto à distorsão e quanto à transfiguração da factualidade. O facto de a História não ter sentido vai a par com a inexistência da memória em *Signo Sinal*. Se o compararmos com outros romances de Vergílio Ferreira, um dos procedimentos que assegura a apropriação subjectivada da realidade, o relativo à memória como acto de rememoração, de facto não se encontra accionado neste romance, na medida em que não está em curso uma reconstituição de acontecimentos passados.

Sabemos que, na ficção deste autor, a memória é um tipo de conhecimento afecto à existência experimentada de um modo subjectivo por alguém. É certo que proporciona apenas um conhecimento relativo, fragmentado, secundarizado pelo

¹ Para Walter Benjamin, a alegoria é a expressão de uma irredutibilidade que se encontra no cerne das coisas. A alegoria representa a conversão do tempo em História em que esta se apresenta como ruína. A ruína converte-se na matéria-prima da alegoria no sentido em que as alegorias são no domínio do pensamento o que as ruínas são no domínio das coisas. Deste modo, as leis que presidem à construção alegórica são as da dispersão, as da separação que destroem a unidade das coisas e da natureza. Neste sentido, a alegoria dá a ver a total irredutibilidade entre a imagem e o conceito, concepção que entra na categoria da visão descontinuista do conhecimento e da História em Walter Benjamin (Cantinho: 2002, p. 77).

² A visão descontinuista da História permite destacar o fenómeno do fluxo histórico para melhor o compreender e interpretar, abordando-o na sua singularidade específica e admitindo uma temporalidade autónoma de inserção do fenómeno (Cantinho: 2002, p. 50).

desconhecimento sempre presente em todo o labor humano mas, mesmo com estas limitações, representa a possibilidade de conhecer alguma coisa do mundo. Assim sendo, a memória emotiva accionada noutros romances (um dos casos mais flagrantes é o de *Para Sempre*) assume-se como uma instância subjectiva na linha de uma apreensão de cariz fenomenológico. As alterações da cronologia, sobretudo enquanto demarcação imprecisa das analepses, o que origina a secundarização da história em favor da expansão textual e da hipervalorização do acto enunciativo em si (Goulart: 1991, p. 63) estão presentes neste como noutros romances do autor mas, noutros romances do autor, tem lugar uma reconstituição de uma história passada que vem ao presente da narração pela memória que funciona discursivamente por oscilações e que, conseqüentemente, fragmenta o universo diegético. Em contrapartida, o discurso deste romance lírico, *Signo Sinal*, assenta na transfiguração que ocorre no presente relativa a dados presentes. A vacilação do mundo, a descontinuidade no modo como é representada a realidade – vectores que são constantes desta ficção – assumem proporções muito acentuadas neste romance porque não existe uma história passada a narrar. Expliquemo-nos: existe um passado da aldeia povoado pelas suas personagens tipificadas da vida rural (a Mona, o Cantarola, o Xarepe, o Caçoila, o Marra, etc.) assim como o passado da vida de Luís Cunha, o protagonista, sobretudo o seu passado familiar. No entanto, não é aí que reside nem o fenómeno crucial nem o cerne da respectiva indeterminação. Por outras palavras: o passado da aldeia e o passado familiar do protagonista são secundários. O que é relevante é o terramoto que se aglutina alegoricamente com a revolução e que leva à pergunta fundamental, a de saber como reconstruir um espaço habitado (uma aldeia) que foi arrasado por um cataclismo. Trata-se de uma pergunta moldada pela procura de um perfil de um tempo histórico. A pergunta ficará sem resposta, apesar dos esforços e tentativas de solução.

3. Os três primeiros capítulos do romance instituem os universos que se entrecruzam em toda a narrativa. O mais importante é, sem dúvida, o universo do terramoto (ou seja, o que indica a destruição física da aldeia) que desemboca no universo da revolução, sem transições. A aglutinação de contornos alegóricos dos dois universos, o do terramoto e o da revolução, tem lugar porque a revolução é perspectivada de um modo marcadamente disfórico, sendo comparável a um cataclismo. Se é verdade que, de início, a revolução abre a possibilidade de reedificação da aldeia arrasada, logo é perceptível que a revolução se torna num terramoto em sentido figurado. Ou antes: o terramoto é a figura alegórica da revolução. Os epítetos por que é designada no texto romanesco não deixam dúvidas a respeito do modo catastrófico pelo qual a revolução é avaliada: «uma sarrabulhada de feira» (Ferreira: 1990, p. 17); «um alarido infernal» (Ferreira: 1990, p. 19). A revolução é balbúrdia, movimentação de massas de gente desencontrada e sem sentido; ataque cego contra um inimigo aparente e multiforme. Por esta razão, revolução e terramoto aglutinam-se através de imagens marcadas pela transfiguração fantasmagórica em que impera o sentimento de uma profunda alienação. Exemplo flagrante da alienação que fere toda e qualquer palavra revolucionária é o episódio do comício que tem lugar no largo da aldeia. É um discurso eivado das fracturas decorrentes da partidarização da vida política pós-25 de Abril em que a matriz socialista é levada a uma simplificação extrema. Este discurso rebarbativo e exaltado é interrompido pelo pedido para que fale a muda da aldeia («Fala a Muda» – Ferreira: 1990, p. 92). A Muda, também bêbeda, incentivada por desordeiros, acaba por se apoderar do microfone no comício e soltar sons desarticulados. Esta fala é a imagem da palavra política que se desgastou de tal maneira que já nada significa.

Um segundo universo é o correspondente à vida familiar de Luís Cunha, marcado pela ruína e pela morte. O terceiro capítulo inicia-se com a agonia e a morte do pai, antecedidas pelo enforcamento do irmão mais velho. Os dois universos referidos expõem as falhas, mas dos dois universos o mais problemático – o mais falhado – é sem dúvida o referente ao terramoto-revolução e posterior tentativa de reedificação da aldeia, porque, por um lado, é mais extenso sendo colectivo (quando comparado com o familiar), e, por outro lado, é mais durável, pois estende-se longamente no tempo. A revolução, ou seja, o final da ordem opressiva – único aspecto positivo que pode muito legitimamente ser lido como o fim da ordem salazarista – abre as possibilidades de uma reconstrução democrática, discutida em comum e que, consequentemente, sirva o melhor possível um número mais alargado de pessoas. Este é também o outro lado positivo da “sarrabulhada de feira” que percorre o país de norte a sul e de este a oeste.

Se analisarmos a narrativa em termos de universos, surge ainda um outro, que é o universo do mundo natural e que se distingue dos outros dois. Estamos a referir-nos ao espaço da praia, lugar de encontro entre o corpo do narrador-protagonista e a areia, o mar, o sol e as nuvens, tendo por envolvimento o calor do mês de Julho. Ao contrário dos outros dois universos, este é marcado por um encontro sem atritos, moldado pela harmonia. É um universo que escapa às ruínas, ou seja, ao tempo histórico. A experiência da praia, assim como o encontro e a companhia do cão Teseu, configuram uma realidade presente do domínio do “estar”, por isso fora da História, inscrevendo-se, então, num espaço-tempo que escapa ao desencanto e à perda de experiência autêntica. Só este mundo adâmico e original permite o conhecimento da “verdade da vida”, oposto claramente à “verdade histórica” feita de variações e de ruído sempre incompletos («Uma quietude a toda a volta, a areia estende-se até a umas rochas a pique batidas pelas ondas, a vida suspensa na verdade de ser. Leve, uma aragem passa e uma alegria intrínseca de uma promessa de nada, apenas estou» – Ferreira: 1990, p. 23).

O “estar” na praia, inserido nos respectivos elementos circundantes, entra numa outra dimensão, a da “divindade” de um encontro cristalino, puro, real e presente («a divindade visitou-me» – Ferreira: 1990, p. 23). Esta verdade é configurada pela presença individualizada e única, acontecida no presente, vector que atravessa toda a ficção vergiliana desde *Aparição*. Esta verdade (a única verdadeiramente fiável) é identificável com e pelos contornos do “eu” como a medida de todas as coisas e como uma decorrência fenomenológica e existencialista no sentido em que todo o acto cognitivo é um acto subjectivo.

Em *Signo Sinal*, a evidência do domínio da subjectividade (puramente subjectiva, acrescentamos nós de um modo deliberadamente redundante) aponta sobretudo para a obscuridade, para o signo. O “eu” é também o princípio e o fim de todas as coisas (como noutros romances do autor) mas, no romance em análise, o “eu” não consegue atingir a verdade a não ser quando está entre os elementos da natureza. Estes configuram uma plenitude cuja verdade pode ser experimentada de um modo imediato e presente («a verdade da vida entre o sol e o mar» – Ferreira: 1990, p. 23), o que consubstancia a belíssima epígrafe ao romance da autoria de Heraclito: «A harmonia invisível é mais forte do que a visível». Por outras palavras: o espaço da praia – onde o narrador experimenta a plenitude de ser – é o único que o acolhe inteiro porque existe desde sempre numa quietude imóvel e inquestionável cuja harmonia invisível é, por isso, mais consistente. A harmonia visível, ou seja, a construída na História, é mais fraca; está sujeita às mutações em busca de um aperfeiçoamento que no “aqui e agora” e por agora se esgotou.

De facto, em *Signo Sinal*, a meditação melancólica deste sujeito incide a partir de si para um fora de si mesmo situado no mundo natural – no qual está incluído o cão Teseu, interlocutor privilegiado do protagonista – em oposição ao mundo estruturado pelos seres humanos, visto que estes existem em fractura uma vez que não têm um rumo a dar à História. Neste contexto, a vida tradicional da aldeia é um duplo do mundo natural visto que se regia por leis antiquíssimas («havia uma verdade na vida, cumpriam-na para a eternidade» – Ferreira: 1990, p. 114). É este mundo inteiro, unificado, que chegou ao fim, rematado pelo terramoto-revolução. Dos sinais visíveis e aceites de um mistério certo e antiquíssimo passou-se ao signo que aponta uma aldeia que continua em ruínas, por reconstruir.

4. A obscuridade implícita em todo o texto romanescos de *Signo Sinal* é a referente à interpretação da História, sendo que esta surge como indecifrável, no sentido em que já não permite que a leiam. A História, por razões complexas e não totalmente compreensíveis, cortou relações com os seres humanos; não dialoga porque se desgastou no modo tradicional de ser entendida («Há uma lei da vida, onde se gera? agora a vida não tem lei, o signo que a oriente» – Ferreira: 1990, p. 112). A presentificação da História demonstra ser um projecto gorado, visto que a História não comparece à chamada. Em vez dela, surgem os «pregadores do futuro, garganteadores da verdade histórica» (Ferreira: 1990, p. 23) que criam uma vozaria sem sentido e que não conseguem levar a cabo a construção da aldeia.

A narrativa que consiste em contar que a História abandonou os seres humanos é semelhante a outra narrativa que diz que Deus abandonou as suas criaturas. Tal abandono deixou, por isso, desempregados os que querem planear o futuro, os que querem atender ao progresso e às forças históricas. Eis a razão para a falta de sentido das explicações dos que acorrem à aldeia e planeiam a sua reconstrução. As soluções são apresentadas num tom definitivo pelos seus enunciadores mas o modo irónico através do qual o narrador-protagonista as contextualiza torna-as ineficazes; em pouco tempo tornar-se-ão apenas palavras “levadas pelo vento”. Vejamos como o narrador-protagonista responde à pergunta fundamental do Arquitecto: «... que faço eu aqui? // Mas não fazes nada. Olhas como eu a ruína e a morte» (Ferreira: 1990, p. 37).

A ausência de resposta da História tem algumas razões discerníveis como, por exemplo, a dificuldade em dar resposta num tempo marcado pela diversidade e pela multiplicidade. Será esta uma das características mais acentuadamente pós-modernistas deste texto romanescos: «Que significava a reedificação de uma aldeia para um modo desmultiplicado de ser diferente?» (Ferreira: 1990, p. 21). Este é o rosto da condenação da missão histórica a encontrar visto que se prefiguram simultaneamente demasiadas escolhas (eventualmente todas tendo alguma razão de ser) mas muito semelhantes entre si. Nenhuma das respostas sobressai das outras, condenando a energia revolucionária a esgotar-se na repetição. É a própria abundância de soluções propostas proveniente de uma visão perspectivística do mundo humano que fragmenta, que arruína a possibilidade de renovação autêntica. O aparente “novo” surge condenado a desaparecer para dar lugar a outro mais “novo”, também ele substituível por outro que mais tarde ou mais cedo chegará. Por comparação, a praia, o sol e as nuvens *estão* simplesmente, sem outra explicação senão a de existirem.

O texto romanescos apresenta de facto a ausência de resposta da História, não pela exposição (anterior à resposta) de uma diversidade enriquecedora de propostas que contribuiria para uma solução positiva, mas como um vazio e um impasse dos quais parece ser impossível sair («Meu Deus, falta-me tudo [...] quando virá ao de cima, para a nossa visibilidade?» – Ferreira: 1990, p. 112). A diversidade de propostas,

o eventual modo de ser diferente não são vistos como uma contribuição para a revelação da verdade, acrescentemos nós, histórica: «Queremos construir a nossa vida e não sabemos com quê» (Ferreira: 1990, p. 213).

Deste modo, a descontinuidade instituída pela energia revolucionária é disruptiva e negativa. No final, esta energia, não tendo uma transcendência nem algum valor que consiga escapar ao desgaste da substituição aleatória de uma solução por outra, mostra ser da ordem de uma catástrofe sem redenção; revela apenas a resignação e a ignorância humanas: «os homens dormem na resignação, na paz profunda de quem ignora» (Ferreira: 1990, p. 268). Por outras palavras: a revolução, que permitiu inquirir sobre a resposta mais acertada, à medida que revela os saberes mortos, volve-se em “terramoto”, torna a vida humana em escombros. De certo modo, ressalta o desfazamento entre a procura apaixonada, neste caso concreto, de uma face histórica e o que se encontra que é nada. Comenta o narrador-protagonista: «nós trazemos connosco uma paixão danada, mas não sabemos de quê, Teseu» (Ferreira: 1990, p. 163).

De facto, em *Signo Sinal*, o processo de significação mais comum noutros romances está ausente. Esse processo provém do acto da rememoração e da presentificação de acções passadas, filtradas pelo “eu” do sujeito, o que outorga uma margem considerável de significação à narrativa. Neste romance, o núcleo principal da acção, a revolução ou o terramoto, está a ter lugar no presente da narração e é neste presente que se revela em todo o seu desastre, não chegando a significar. A revolução é estilhaços consumidos numa energia cuja significação, a ter lugar, decorreria de uma resposta a ser-se homem com a História («Tenho de saber todas as mensagens, saber todos os cálculos, conhecer todas as probabilidades de se ser homem com a História» – Ferreira: 1990, p. 211).

A antropomorfização da História como uma mulher de comportamento imprevisível é significativa do modo como o protagonista a apreende. Apreende-a como uma mulher (“uma tipa”) hesitante e indecisa por não saber o que fazer: «a História está entalada e não sabe que fazer» (Ferreira: 1990, p. 212). Ou então como uma figura feminina enganadora e eventualmente manipuladora que seduz ou que se deixa seduzir para melhor enganar o parceiro de sedução no final: «Porque a História, Teseu, é uma tipa cheia de caprichos e manigâncias clandestinas. A gente julga que está com ela e ela codilha-nos sem nos dar satisfações» (Ferreira: 1990, p. 211).

A inexistência de rumo consubstancia-se na diegese no facto de o terramoto-revolução abrir o espaço da discussão em torno da reconstrução da aldeia mas a aldeia não é efectivamente reconstruída. De facto, todas as propostas de reconstrução da aldeia parecem votadas ao fracasso na medida em que nenhuma das propostas é suficientemente mobilizadora e convincente. As propostas são ruído sem significação até que um dia começa a reconstrução da aldeia a partir da capital e de uma equipa de técnicos e de engenheiros. A figura mais importante da reconstrução a partir da aldeia e das suas gentes, o Arquitecto – figura que tinha aparecido logo a seguir ao terramoto e que discutia com todos a reconstrução – desaparece sem deixar rasto. Não é conhecido pela equipa que chega da capital. As obras começam mas, no entanto, são interrompidas por mudanças de plano no governo central e por falta de verbas. A aldeia continua por reconstruir, sem centro e paralisada num labirinto confuso. A conclusão é clara: os que vivem a aldeia e na aldeia não conseguem reconstruí-la; só os que não fizeram a experiência desta realidade traçam planos para ela mas mesmo esses planos estão sujeitos à insuficiência de meios. No fim, a aldeia está de novo deserta devido à incapacidade humana de construir.

A meditação do protagonista diz o que falta para que a reconstrução da aldeia tenha lugar: «uma ordem nova e certa e irrecusável» (Ferreira: 1990, p. 268), que

poderia restaurar os elos internos das coisas entre si, recriando uma harmonia invisível. Enquanto essa ordem não chega, existe apenas o mundo natural, inquestionável e imperturbável, na sua perfeição e a difícil aprendizagem de se ser humano enquanto se vive, o que o protagonista designa como «a minha vocação terrena» e «o triunfo breve do meu corpo» (Ferreira: 1990, pp. 267-268).

5. A “ordem nova e certa e irrecusável” prefigura um entendimento da História como continuidade, como linearidade e, em última análise, como tradição. Este é o único modo de entender a História pelo narrador-protagonista, mas a reconstrução da aldeia pede um outro entendimento que não chega a ter lugar apesar de ser percebido como o que deveria ser decorrente do “modo desmultiplicado de ser diferente”. Para que tal modo tenha lugar, haverá que aprender a ser diferente com a experiência (não contra a experiência) no sentido em que esta (a experiência) tem também uma dimensão que não é redutível ao que é conhecido e que comporta um estado de abertura permanente. Entendida deste modo, a actualidade reenvia necessariamente para a noção de perigo no sentido em que Walter Benjamin defende que não se pode considerar a História de outro modo senão como uma constelação de perigos (Cantinho: 2002, p. 133).

A História toma a figura de elemento intratável neste romance porque a actualidade não tem permitido nem o encontro com uma ordem certa marcada pela continuidade nem a admissão de um estado de abertura permanente que indicaria a descontinuidade. Só considerando este último estado seria possível admitir *positivamente* o silêncio e a espera implicados numa História que (eventualmente) procura o seu caminho. Neste sentido, o facto de a História se encontrar paralisada na actualidade pode ser apenas o estado aparente e correspondente a uma transição, na medida em que o invisível – que é mais forte do que o visível – está em trabalho para encontrar rumos aos quais atribuir significações. Para que a História deixe de ser o elemento intratável, negativizado terá que passar a ser configurada enquanto possibilidade e através de uma margem considerável de desconhecido inevitavelmente implicada em todo o presente⁵. Aliás, o narrador-protagonista percebe por antecipação o que está em jogo quando se refere a «o real para além de todo o real e esse real é que é» e ainda «o desconhecido de todo o conhecido» (Ferreira: 1990, p. 95). Assim sendo, certamente não haverá “uma ordem nova e certa e irrecusável” impressa na História pois, para que tal ordem existisse, ter-se-ia que pensar e dar lugar apenas ao conhecido e ao imediato da História. Ora, de certo modo, no nosso entendimento, todo o século XX provou que pensar a História apenas numa dimensão de linearidade e de continuidade pode ser uma ilusão. Com efeito, o facto de a indeterminação da História, que é central neste romance, ser vista como uma falha, como um vazio estéril resulta de a História ser configurada pelo pensamento sistemático que procura captar de um modo linear a verdade do futuro. Para o narrador-protagonista, o ser-se homem com a História significa efectivamente dar um rumo certo aos acontecimentos presentes.

Como conclusão, podemos afirmar que o posicionamento do narrador-protagonista é oscilante à imagem do universo representado no romance: oscila entre o desejo de certeza quanto ao rumo da História e entre a convicção de que existe em

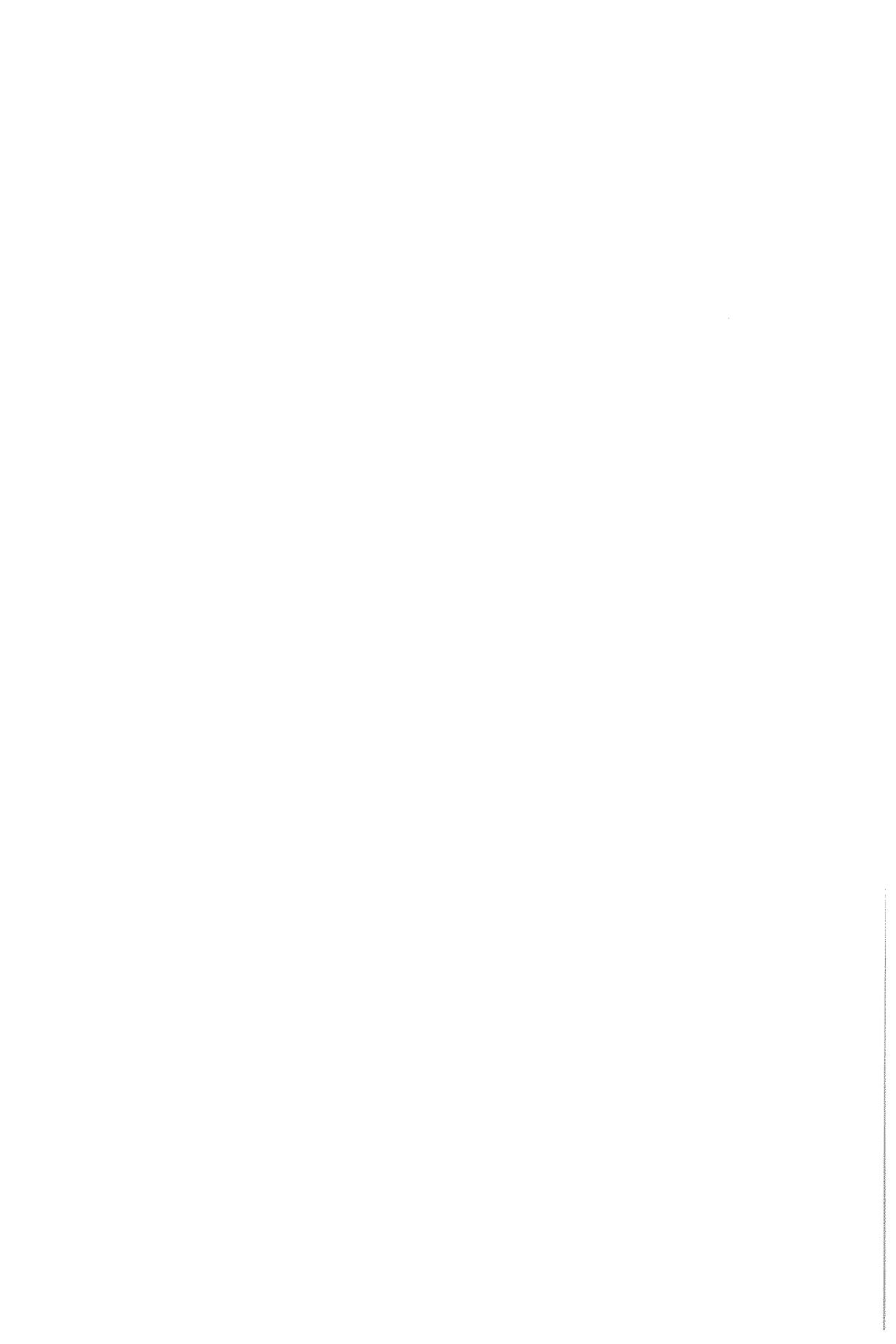
⁵ Este é um dos significados do texto ensaístico de Manuel Gusmão que consiste em fazer sobressair a noção de que a historicidade da História é múltipla enquanto campo e condição da pluralidade conflitual dos sentidos, o que comporta a possibilidade do futuro como figura do desconhecido a vir, como escuta activa e ainda como experiência de uma ausência no presente (Gusmão: 2001, pp. 187-192).

toda a ordem uma margem de “desconhecido” que não tem ainda, no presente, expressão material⁴. Dito de outro modo: mesmo que uma ordem seja encontrada de modo inequívoco, essa ordem traz em si irremediavelmente uma desordem potencial, em semente que desabrochará mais tarde ou mais cedo. Esta é a condenação a que toda e qualquer ordem humana está votada. A indeterminação da História ou a sua abertura imprevisível são expressas, no final do romance, pelo período truncado: «Mas um dia» (Ferreira: 1990, p. 268).

⁴ Seguindo a concepção benjaminiana, poderemos apontar como principais eixos da nova visão da História uma concepção de tempo qualitativa e diferencial (Cantinho: 2002, p. 16).

Bibliografia

- CANTINHO, Maria João
2002, *O Anjo Melancólico – Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, Coimbra, Angelus Novus Editora.
- COELHO, Eduardo Prado
1984, «Signo Sinal ou a resistência do invisível», in *A Mecânica dos Fluidos – Literatura, cinema, teoria*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FERREIRA, Vergílio
1990 (1.^a ed., 1979), *Signo Sinal*, Lisboa, Bertrand Editora.
- GOULART, Rosa Maria
1990, *Romance Lírico – O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora.
- GOULART, Rosa Maria
1991, «Da prosa lírica finissecular ao romance lírico moderno», in *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Portugueses da Universidade do Minho, n.º 6, Braga, Universidade do Minho.
- GUSMÃO, Manuel
2001, «Da Literatura enquanto Construção Histórica», in *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada* (org. Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão), Lisboa, Publicações Dom Quixote.



“MUNDANIDADE” E QUOTIDIANO

NA CULTURA PORTUGUESA DE SETECENTOS:

*Escritas codificadas de comportamento social**

109

MARIA ALEXANDRA TRINDADE GAGO DA CÂMARA
(Univ. Aberta)

O propósito da nossa comunicação centra-se na caracterização sucinta de modelos comportamentais e das suas respectivas representações que caracterizaram e se traduziram em situações específicas da vida quotidiana no Portugal de Setecentos. Saber que relações se podem encontrar entre a caracterização desses modelos socio-culturais e a sua representação na sociedade portuguesa da época, opondo e cotejando a escrita normativa com a literatura de cariz mundano, perspectivando deste modo as relações e as significações entre o discurso escrito e o terreno mais vasto da cultura portuguesa.

Ao longo do século XVIII a sociedade portuguesa foi atravessada por alguns denominadores que vão desde a definição e caracterização de papéis sociais, codificados em princípios e normas comportamentais até às mais diversas manifestações da vida social e política expressas na emergência de novas formas de sociabilidade.

Encontramo-nos, deste modo, perante um universo de trabalho abrangente – a reconstrução de um horizonte social e cultural – que tem despertado nos últimos anos grande interesse a historiadores da cultura, da literatura, da história da Arte¹, sociólogos, antropólogos, etc., tendo como consequência a produção de importantes trabalhos de referência sobre estudos de género e do quotidiano ao longo do Antigo Regime².

* Este texto inclui pontos de vista já anteriormente tratados e defendidos em: (...) *Elementos de civilidade e decência que se pratica entre gente de bem (...): Espaços, gestos e sociabilidade na cultura portuguesa de Setecentos*, Separata da *Revista de Genealogia & Heráldica*, n.º 9/10, Centro de Estudos de Genealogia, Heráldica e História da Família da Universidade Moderna do Porto, 2003.

¹ As exigências de uma nova historiografia reconhecem um imperativo entendimento da trama de relações existentes entre os universos da história social, das mentalidades, da história cultural e as suas articulações com as manifestações artísticas. Territórios tangentes e confluentes que vão sendo cruzados, procurando compreender as *práticas* que constroem o mundo como representação. Veja-se Roger Chartier, *A História Cultural entre Práticas e Representações*, Lisboa, Difel, 1988.

² Citem-se trabalhos de investigação da história do quotidiano do século XVIII português: Nuno Luís Madureira, *Cidade: Espaço e quotidiano (Lisboa 1740-1830)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992; Maria Alexandre Lousada, *Espaços de Sociabilidade em Lisboa*, Lisboa, 1995; entre outros.

A codificação do comportamento: conceitos de cortesia, etiqueta e civilidade

Uma primeira questão que se levanta neste campo de trabalho é a tentativa de definição de determinados conceitos históricos que cruzam esta época, tais como: cortesia, etiqueta e civilidade, usados de formas bastante flexível em quase toda a literatura comportamental, e, como tal, termos que se prendem à constante teorização de posturas sociais, implicando quase sempre modificações na vida das próprias pessoas, sendo especialmente o último – o conceito de civilidade –, destinado a ocupar um lugar social central e a corresponder a um *tempo longo*.

A própria ordem em que se encontram – **cortesia, etiqueta e civilidade** – traduz uma evolução natural, pontuando três fases de uma evolução social, indicando os destinatários, ou melhor, o tipo de sociedade a partir da qual e para a qual se está em cada caso a especificar.

No decorrer do século XVIII, estes conceitos surgem já cristalizados, sendo permitido falar de determinados padrões ou *comportamentos-tipo*.

A palavra *etiqueta*³, à qual corresponde uma série de regras comportamentais escritas e transmitidas oralmente – de que determinado grupo social se apropria – mantém a sua utilização de forma sistemática ao longo XVIII. Assim a entendem Diderot e D'Alembert: «... cérémonial écrit ou traditionnel, qui regle les devoirs extérieurs à l'égard des rangs, des places & des dignités»⁴ e num contexto mais ligado à cerimonialidade Rafael Bluteau define-a como «...Cerimonial da Corte na graduação, honras, serviços das pessoas que a compõem, no cerimoniar de actos públicos, como recebimentos de Príncipes estrangeiros, Embaixadores, etc.»⁵.

Cortesia e civilidade, frequentemente coexistentes, oscilam no seu uso, aparecendo outros conceitos derivados e aparentados destes, tais como, “polícia”, “urbanidade”, “honestidade”, ou até mesmo o recorrente galicismo “*savoir-vivre*” como expressão síntese – a que correspondem novos ideais sociais. Estas duas palavras coexistem lado a lado durante o longo período moderno⁶.

³ Ao contexto do estudo sobre etiqueta está ligado a cerimonialidade no Antigo Regime. Uma das linhas de análise que tem sido privilegiada é a leitura das cerimónias régias como meio para perceber o poder dos monarcas, assim como nos uma fornece interessante chave para a interpretação de alguns dos aspectos mais fascinantes da cultura cortesã deste período. Tem-se escrito sobre entradas régias nas cidades, sobre os gestos rituais do quotidiano régio, como o levantar, o deitar, a refeição, a missa, as cerimónias do coroamento, exéquias fúnebres, etc. Em Portugal, estas questões têm merecido a atenção de alguns historiadores da cultura. Vejam-se trabalhos de: Ana Maria Alves, *As Entradas Régias Portuguesas*, Lisboa, Livros Horizonte, [s.d.]; Ana Cristina B. Araújo, «Morte e piedade barroca», in *Revista de História das Ideias*, Coimbra, n.º 11, 1989, pp. 129-173; Pedro Cardim, «O subtexto. A dimensão simbólica da solenidade cortesã no Portugal do século XVII», in *Struggle for Synthesis. A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*. Simpósio Internacional (Actas), Lisboa, 1999, pp. 331-368; Diogo Ramada Curto, «Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)», in *A Memória da Nação*, Lisboa, Livr. Sá da Costa, 1992, pp. 201-205; Rui Bebião, *D. João V: Poder e espectáculo*, Aveiro, Livr. Estante, 1987; José Pedro Paiva, «O cerimonial da entrada dos bispos nas suas dioceses», in *Revista de História das Ideias*, vol. 15, Coimbra, 1993, pp. 117-146.

⁴ Cf. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers par une société de gens de Lettres (...)*, 1777, t. 13, p. 217.

⁵ Cf. *Dicionário da Língua Portuguesa composto por Rafael Bluteau*, tomo primeiro, 1779.

⁶ Foram vários os autores portugueses que versaram o tema da cortesia e do cortesão. Francisco Rodrigues Lobo na conhecida obra *Corte na Aldeia*, enumera alguns exercícios que fazem o cortesão, tais como o trato e a comunicação entre as pessoas, incluindo o príncipe, o decoro e a veneração com que se servem as damas, entre outras. António Vaz de Castello Branco, (Author Genealógico I. App LXXXV, num. 173 in *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, Atlântida, 1955) redige um curioso documento (B.N. Res. – cód. 8611) sobre os *Preceitos do Cortezão*: «(...)Alguns cuidarão que ser cortez era ser cortezão, confundindo com a semelhança dos nomes, a diferença das essências (...) qualquer sabe ser cortez, mas nem todos sabemos ser cortezãos. A cortezia adquirese com a doutrina, mas a cortesia não se consegue sem bom entendimento». O autor definia a corte como um mar arriscado onde navegavam a opinião e a vida, devendo o cortesão cultivar três virtudes – verdade, primor e segredo –, cuidar três circunstâncias – cortesia, conversação e gala – e evitar três vícios – sensualidade, jogo e facilidade.

É especificamente o conceito de civilidade⁷ aquele que mais nos interessa no nosso trabalho. O termo *civilidade* encontramos-lo aplicado a toda uma série de vocábulos, de sintagmas ou de circunstâncias e usos mundanos, a todas as atitudes, a todos os comportamentos, em suma, a todos os pressupostos que caracterizam "ser civilizado", em confronto/por oposição com "ser rude, grosseiro, bárbaro ou selvagem".

No contexto setecentista, a civilidade oscila entre dois pólos: o de um comportamento puramente exterior e social e o de um refinamento moral e afectivo. Esta palavra implicou uma certa receptividade, uma capacidade de linguagem que passou evidentemente por um processo de aprendizagem, onde foi fundamental o papel dos textos e das referências. A extraordinária riqueza dos tratados de civilidade, a que só recentemente a historiografia vem prestando a devida atenção, forneceu ensinamentos e revelou uma espécie de equilíbrio entre a permanência de um ideal ético-social e a mudança dos modos, das modalidades e formas de sociabilidade através dos tempos. Conotada com uma "*arte de viver*" em sociedade, a civilidade foi considerada um domínio do conhecimento tão importante como a Leitura, a História ou a Geografia.

O corpus documental: textos normativos e literatura mundana

Onde encontrar então o registo desta codificação de saberes práticos essenciais à vida humana nas suas formas mais elaboradas? Qual a categoria de textos onde a escrita pretende influir sobre os saberes práticos, tais como gestos, hábitos e comportamentos? Onde aprender a controlar impulsos, codificando gestos e palavras em signos de troca recíproca?

A resposta a estas questões encontra-se num vastíssimo *corpus* de textos, que por vezes ambíguo e diversificado na sua arrumação, procurou fixar através do discurso legitimador, normativo por um lado e da crítica corrosiva por outro, as práticas específicas da sociedade/civilidade.

O século XVIII deixou-nos um riquíssimo repositório de elementos escritos que nos falam das pessoas e dos seus usos, sendo frequentemente difícil estabelecer a fronteira entre a literatura normativa e outro tipo de discurso.

À partida definimos no nosso universo de trabalho três grandes grupos ou tipologias de textos, definidos de acordo com os seus destinatários (embora seja esta ainda uma questão em aberto – a da uma grande mobilidade de públicos ou receptores⁸), e com a sua própria mensagem e conteúdo.

No primeiro grupo, surge a literatura e tratadística de civilidade, onde cabem os manuais de civilidade editados em Portugal no século XVIII, que são regra geral traduções livres ou adaptações de manuais franceses, ou cópias mais ou menos actualizadas de anteriores manuais portugueses, eles próprios também já obras traduzidas.

Constituindo um êxito editorial, a sua principal dimensão foi o de se tornarem compêndios para uso diário, podendo simultaneamente ser objecto de usos regulamentados e instrumentos de aquisição de manejos mais individualizados.

No segundo grupo, os tratados acentuadamente pedagógicos que incidem na vertente da educação moral e civil das crianças. Eram na sua maior parte pequenos

⁷-(...) A sociedade que faz a vida muito agradável, requer que nos sujeitemos a algumas considerações para podermos gozar das suas delícias e atractivos. O ponto essencial nesta pequena obra é individualizar e explicar estes preceitos à mocidade com huma suficiente clareza, para que ela possa tirar daqui as primeiras luzes daquela civilidade, que nos faz amáveis, que infunde a benevolência no nosso affecto, e que enobrece a nossa alma (...), in Abade Prévot, *Arte de Agradar na Conversação* (trad. do francês por José Vicente Rodrigues). Porto, 1783, p. 10.

⁸ Para além da grande diversidade temática, o século XVIII coloca com clareza a dificuldade de se identificar no caso do cordel como a literatura produzida e consumida pelos sectores ditos populares.

livros de bolso que se dirigiam no seu prólogo ao leitor, mantendo uma relação personalizada com este. Muitos são os exemplos de edições onde aparecem dedicatórias, como é o caso da conhecida obra *Apontamentos para a Educação de um Menino Nobre que para seu uso fazia*, de Martinho de Mendonça de Pina e de Proença⁹:

«(...) Ao Excellentissimo Senhor Marquez de Alegrete...

Excellentissimo Senhor.

MEU Senhor: Ninguém melhor que Vossa Excellencia conhece a importância da boa educação, e os efeitos dos habitos virtuosos adquiridos na infância, de que não he necessario mais exemplo, que os da Casa de Vossa Excellencia, em cujos seis frondosos ramos as virtudes, que todos admiraõ, saõ frutos, que produzio a mais acertada educação, que venerey, tendo a honra de assistir no Palacio de Vossa Excellencia, onde aprendi quanto escrevo nestes Apontamentos, que a Vossa Excellencia dedico, como devido tributo.

Lisboa Occidental. 20 de Setembro de 1733 (...)»¹⁰.

Também, no caso de traduções e adaptações de obras, as ofertas são expressas: *Tratado de Educação Física e Moral dos Meninos de ambos os sexos traduzidos do francês em linguagem portuguesa e offerecido ao Exm^a Senbor Manoel Maria da Piedade. Primogénito do Exm^a Senbor José de Seabra da Silva e a Senhora D. Anna Coutinho Pereira de Sousa Freire pelo bacharel Luís Carlos Moniz Barreto*, Lisboa, 1787¹¹. Outro exemplo é a tradução da obra de Bellegarde *Modelo de Conservações para Pessoas Polidas e Curiosas pelo Abade de Bellegarde em língua Franceza (...) Dedicada ao ilustríssimo senhor D. Joam de Mello do Conselho de Sua Majestade e Conego Presbytero de Santa Basílica Patriarcal*, 1734 (...)»¹².

Esta questão passa, concretamente, por um processo de comunicação, pressupondo uma mensagem que é simultaneamente dirigida a um todo (público- leitor) ou a alguém em especial (referencial-modelo).

Todo o texto devia ser decorado, o leitor – qualquer que fosse a sua idade – teria forçosamente de fixar as suas máximas: «(...) como em outros tantos Dicionários para que o menino as decore e dê razão de tudo o que se lhe perguntar(...)»¹³; espécie de catecismo, que seguia um método sintético e compendiário, assumindo muitas vezes a forma dialógica¹⁴. São volumes que condensam saberes elementares em fórmulas mnemónicas concisas e simples para uma conduta eficaz na sociedade.

⁹ Cf. Martinho de Mendonça de Pina e de Proença. *Apontamentos para a Educação de hum Menino Nobre que para seu uso particular fazia (...)*, Lisboa, José António da Silva. 1734. Esta fonte, foi objecto de tese de doutoramento, onde o autor apresenta a edição crítica. Cf. Joaquim Ferreira Gomes. *Martinho de Mendonça e a sua Obra Pedagógica*, Ed. crítica dos Apontamentos para educação de hum menino nobre. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1964.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 5 e 6 (sem páginas).

¹¹ O autor desta obra está expresso em iniciais L.C.M., edição da Academia Real das Ciências, 1787.

¹² Cf. *L'Education parfaite contenant les manieres bienséantes aux jeunes gens de qualité & des maximes, & des reflexions propres a acencer leur fortune par Monsieur L'Abbé de Bellegarde*, Amesterdam, 1710.

¹³ Cf. *Escola de Política ou tratado pratico da civilidade Portugueza por D. João de N. Sr^a Porta Siqueira*, Lisboa, 1791, p. 7.

¹⁴ Para além da forma tratadística do discurso, alguns manuais assumem formas de diálogo. O século XVIII adopta a técnica do diálogo, tornando-se um discurso típico de sociedade em debate permanente. Estamos perante uma teoria do diálogo, que muitos manuais de civilidade nos oferecem, precisando no fundo a maneira de conduzir uma discussão. Cf. Jeanne Maria Leprince Beaumont, *Tesouro de Meninas ou diálogos entre uma sábia aia e as suas discípulas (...)*, Lisboa, 1785, e Bento Morganti, *Tardes de Mayo ou tardes de passeio, passadas em conversação erudita para servir à mocidade portugueza e de introdução a geografia reduzidas em forma de diálogo*, Coimbra, Off. de Joseph da Costa, 1758.

Por último, o grupo mais abrangente, por todos conhecido como literatura de cordel, designação que lhe veio da tradição portuguesa de cegos e papelistas exporem à curiosidade do público folhetos avulsos vendidos na rua pendurados em cordéis¹⁵. O conteúdo e a qualidade dos textos de Cordel está naturalmente relacionado com os seus autores e impressores, que se encontram nos segmentos alfabetizados da população, oriundos das ocupações mais diversas: médicos, professores, militares, padres, funcionários públicos. Porém torna-se muitas vezes difícil estabelecer esse relacionamento numa produção que foi basicamente anónima.

A sátira atravessa todas estas obras de fácil acesso e preço acessível¹⁶. É sobretudo conseguida por um peso excessivo na identificação de práticas vestimentares ridículas, gestos afectados das personagens e ostentação de uma riqueza virtual¹⁷.

Encontramo-nos diante de textos onde emerge poderosamente um ambiente satírico que inclui abundantes referências ao quotidiano, e daí a importância da sua dimensão social e cultural.

O discurso da vida privada: análise de *situações-tipo*

Perante um painel tão diversificado¹⁸, reunimos textos que apelassem essencialmente às interações sociais, projectando-se exteriormente em fenómenos como o "consumo", a hierarquia das aparências e as dinâmicas de uma cultura material.

Em ambos os tipos de textos reconstituem-se os principais aspectos que se relacionam com sugestões de padrões de comportamento, ou seja prescrições respeitantes a posturas a adoptar em função de situações, de acontecimentos e de confronto entre pessoas.

Compulsando alguns dos títulos¹⁹ destas obras, propusemo-nos inventariar diferentes situações da vida quotidiana, frequentemente usados como mecanismos e estratégias de distinção da sociedade. Partindo de um universo de textos restrito, procurámos analisar a sua situação doméstica e social, interpretar a razão de ser de certas imagens estereotipadas, buscar pistas com certas atitudes transgressoras, confrontar a ficção com a realidade social da época.

É em redor do universo doméstico – a CASA, pensada como espaço de representação social – que se cruzam e enunciam modelos referenciais; percepções da sociedade na sua dimensão exterior envolvidas em condutas sobre os outros. Neste contexto são vários os exemplos: a visita, envolvendo quase sempre situações "encena-

¹⁵ A esta tradição refere-se Nicolau Tolentino na sátira "O Bilhar", em três versos que, por essa razão, se tornaram famosos: "E todos os famosos Entremezes / Que o Arsenal ao vago caminhante / Se vendem a cavalo como barbante...".

¹⁶ Outras características marcavam esta produção literária: o pequeno formato, os caderninhos, na sua maioria de dezasseis páginas, um mau papel, uma má impressão, uma deficiente tintagem e uma grosseira edição. Veja-se Maria José Moutinho Santos, *O Folheto de Cordel: Mulher, família e sociedade no Portugal do século XVIII (1750-1800)*, Porto, 1987. Para um estudo comparativo com a literatura de cordel brasileira, cite-se Márcia Abreu, *História de Cordéis e Folhetos*, Campinas, Mercado das Letras, 1999.

¹⁷ *Janotas, peraltas, sécias, franças e casquilhos* são apontados pela suas vaidades mundanas.

¹⁸ A variedade de temas apresentados foi uma das características da literatura de cordel: são as Folinhas de Reza, os Estremezes, as Comédias, as Vidas de Santos, as Éclogas, as Sátiras, os Avisos e Conselhos, as Lendas Religiosas, as Narrativas Cavalheirescas, os Sermões, os Autos, as Relações sobre o Terramoto, sobre as Festas de Touros, os Casos Prodigiosos, as Relações de Naufrágios, as Notícias Militares, etc.

¹⁹ A análise dos títulos levar-nos-á a verificar a insistência em determinadas temáticas sujeitas a múltiplos interesses dos autores dos folhetos: castigo ou repressão, das modas e dos elegantes que seguem incondicionalmente os conflitos conjugais, as advertências, os queixomes, a descrição de lugares onde o peralta emerge (casas de pasto, de dança, os teatros, as assembleias, as feiras), episódios jocosos envolvendo cenas rocambolescas, a crítica à falsa devoção, as pregações, a sátira aos vícios inerentes aos peraltas da época.

das”, tais como elementos de cortesia (*Das Visitas e do Modo de Fazer Visitas*) e indicações sobre o próprio espaço de recepção. João Rosado de Vasconcellos redige no seu tratado *O Perfeito Pedagogo (...)* a forma como se deve receber as pessoas de “qualidade” (distintas e de cerimónia).

A visita faz também parte do enredo na literatura de cordel. Recorre-se com frequência “às visitas”, que envolvem as “*mesuras*” e “*cortesias*”²⁰.

Este hábito de receber abre paulatinamente o espaço doméstico à convivência, à sociabilidade. Tornou-se moda receber em casa, organizar pequenas reuniões ou festas. Nessas funções, assembleias ou partidas caseiras tomava-se o inevitável chá, recitavam-se poesias, tocava-se uma ária de ópera, jogava-se às cartas e, obviamente, conversava-se²¹. A literatura da época reflecte abundantemente a insistência nesta prática e insiste na sua novidade.

A participação nestes “ajuntamentos” mundanos, como testemunha um texto de 1789 conhecido como *Cartas sobre Modas*²², prendem-se com a necessidade de representação social. São um instrumento civilizador, ocorrendo como um local privilegiado à ostentação da cortesia e a sua frequência regular é apontada como um procedimento comum entre as pessoas:

“... Se Vossa Senhoria quizesse dizer-lhe alguma cousa, logo ella sem lhe dar ouvidos, sem o deixar falar, lhe havia dizer com voz altiva, que era necessario fazer huma assembleia com musica para convidar as pessoas do seu conhecimento, por ser isto o que se pratica entre as pessoas, que se sabem estimar, e que vivem à Moda...”²³.

A assembleia define-se também deste modo como um espaço de aprendizagem de civildade tendo a corte como modelo e permitindo uma aplicação dos ensinamentos:

“(...) O Cavalheiro, ou menino nobre que houver de entrar em qualquer assembleia (o que nunca fará sem ser convidado, e sem ter a certeza do que o querem os Senhores da casa) deve ir vestido sério, isto he, com vestido que não seja affectado as modas, ou aperaltado (...)”²⁴.

²⁰ Os excessos de urbanidade e polidez desembocam por vezes em deliciosos momentos do cómico de situação. O exagero do requinte nos rituais vários do cumprimento também eles codificados pelos usos e costumes nacionais e estrangeiros dá lugar a situações embaraçosas. Recorde-se um episódio em *Loucura de Modas*, de 1783: “... Pegando no braço a Fabricio, elle recusa fazendo-lhe cortezias e metendo-se-lhe a bengala por entre as pernas, vai a cair, pega-se a Adrião e cahem ambos no chão.... Que história de cerimónia he esta? – Eu nunca tal vi; ora espere V. M. espere Senhor (cahe). Ai quebrei as costas, ai, ai, ai, leve o diabo tanta cortezia. Ai, ai, ai, que este passo foi sem mão. Que diabo de civildade he a do senhor Adrião. A minha civildade he a do Sr. Adrião. A minha civildade é Portuguesa.... Pois a minha he franceza...”, *op. cit.*, p. 18.

²¹ É curioso registar que em grande parte dos manuais de civildade editados em Portugal no séc. XVIII prevalece com maior atenção o modelo da conversação mais do que a leitura. A oralidade, discussão de temas nas reuniões, indicam essa intenção.

²² Este termo, na linguagem portuguesa do século XVIII, designa um conjunto de gostos colectivos em matéria de traje, costumes, posturas, etc., ou seja atributos sociais que eram de “*bom tom*” adoptar para fazer parte da alta sociedade e imitar a corte. Trata-se de conjunto de cartas dirigidas a respeitável chefe de família vivendo na província, o qual para satisfazer o desejo do filho e da jovem nora, encara a hipótese de ir viver para a corte. O autor anónimo dessas cartas tenta dissuadi-lo da ideia, alertando-o para os inúmeros perigos que esperitam o jovem casal na sua chegada à capital, local de todas as tentações. Esta correspondência vai deste modo dar origem a uma série de situações “encenadas” em que o autor imagina a chegada do jovem casal enredado pelo turbilhão da moda, sob o olhar atento e amedrontado do pai, espectador impotente perante o esbanjamento da sua fortuna.

²³ Cf. *Cartas sobre Modas*, Lisboa, Typ. Rollandiana, 1789, pp. 66-67.

²⁴ Cf. João de Nossa Senhora da Porta Siqueira, *Escola de Policia ou tratado pratico de civildade portuguesa*, Lisboa, 1791, p. 139.

Somos remetidos para a noção de espaço privado, entendido como lugar íntimo de reunião, cuja organização depende dos donos da casa – e onde a mulher assume uma certa proeminência – de frequência sexualmente mista, em que a conversa, a dança, a música, a poesia e o jogo constituem as principais actividades.

A estas assembleias estavam frequentemente associadas outras situações: a mesa e o jogo, práticas que envolviam um complicado jogo de sinais e códigos entre os convivas.

A mesa é um capítulo exclusivo dos manuais de civilidade, com as suas regras próprias bem definidas. Incluem-se indicações sobre a disposição correcta dos vários objectos, o modo como se deve servir os alimentos e as bebidas.

Tudo se distinguia pelo cuidado posto na mesa; as comidas e as bebidas eram abundantes e requintadas, as mesas eram ornamentadas e dispostas com arte.

Ouçamos de novo o nosso guia de 1789:

«Lembrando-me da magnificiência do jantar, devo advertir que adiantando-se, e aperfeiçoando-se a ciência dos cozinheiros, se introduziu o costume de se comporem as mesas com tal ordem, e simetria, que a variedade, delicadeza e perfeição das iguarias não só fosse agradável ao gosto, mas também à vista»²⁵.

O jogo, durante o século XVIII, começa a ser considerado um problema inquietante, enquanto "vício", até aí muitas vezes bem tolerado à elite. Encontrava-se como prática social distintiva, destacando-se como meio de expressão de hierarquia social:

«(...) Sendo muito necessária a doçura e a complacencia no jogo; ella vem a ser muito mais precisa ainda, quando se joga com as senhoras (...). Se houver ocasião em que se jogue com alguma Senhora da primeira grandeza; ou com outra Pessoa de grande carácter e com quem não tenha trato e amizade ou ainda com algum Príncipe será justo perder de proposito no jogo, pela mesma sujeição que traz consigo a perda que he igualmente hum tributo da sua propria grandeza, por mais igualdade que traga o jogo (...)»²⁶.

Aconselhavam-se de preferência os jogos que exigiam uma aprendizagem. Indicavam-se manuais de jogos e recomendava-se estudá-los com cuidado. Muitos caíram em desuso, outros são inventados, como indicam os títulos de alguns manuais: *Explicação do jogo do Ganaperde, que achando-se não só morto, mas sepultado no tumulto do esquecimento, se faz intelligível à 1ª nobreza para que esta lhe possa dar elementos com o seu grande espírito*, 1749, e *Novo Jogo Intitulado: o Disvelo, que, para exercício da entrepalia, inventou e dispoz, Francisco da Silva Cardozo, natural de Peronegro, Termo de Torres Vedras*, Lisboa, Off. Francisco Sabino dos Santos, 1777.

Toda esta literatura mundana gravita também em torno de personagens eleitas como modelos ou figuras-tipo: a senhora/mulher, o cavalheiro/homem, a menina/solteira, o criado, contextualizados socialmente e evidentemente conotados numa relação familiar: mãe, pai e filhos ou, numa estrutura social codificada, onde nos surgem os heróis, os anti-heróis, os jogos de sedução, as boas maneiras e a moral. Muitos são os exemplos onde se recorre com frequência aos diálogos entre homens e mulheres. As personagens representam quase sempre os mesmos papéis. De um lado as mulheres levianas, vaidosas e ociosas, do outro o homem prudente consciente dos bons costumes

²⁵ *Cartas sobre Modas*, Lisboa, 1789, p. 115.

²⁶ *Ibidem*.

e da tradição, enfim um mundo de descodificação das aplicações e transformações dos papéis sociais da época.

Se de um lado nos surgem os modelos, as referências:

– as crianças que crescem – muitos são os exemplos de conselhos e máximas sobre a educação da mocidade: «III. *Conselhos de hum pai a seus filhos, estando para entrar no Mundo*»; «IV. *Conselhos de hum pai a seus filhos para o seu estilo de viver*»²⁷, rapidamente nos damos conta de que esta personagem menino, ingressava bastante jovem na vida activa, cedo acedendo ao estatuto de cavalheiro e objecto de uma outra esfera da tratadística de comportamento social e da vida adulta;

– a presença feminina frequentemente privilegiada como protagonista: a filha solteira com os seus sonhos, as suas representações, a mulher casada, a mãe, a educadora, do outro lado, estas mesmas personagens reais surgem na ficção, as criadas (as eternas confidentes, denunciando situações de libertinagem) dão sempre bons enredos²⁸;

– a conhecida figura do peralta²⁹, “homem escandaloso no seu modo de viver”, frequentemente associado à cultura artificial do pedante: «... uns sábios incivis, teimosos que tem maior uso dos livros, que do mundo, mais estudo que descrição. O pedante gosta de mostrar sua sciência, expõem-na aos olhos dos ignorantes e interrompe a conversação mesmo para ostentar (...)»³⁰;

– a *sécia*, o tipo feminino que se constrói pela educação, assume uma postura socialmente trabalhada, envolvendo-se em ociosidade e futilidades denunciando já situações de mudança. Em muitos textos de cordel ela assume o papel de protagonista, embora lhe sejam dados para representar papéis transgressores.

Terá inevitavelmente a literatura de cordel através das suas histórias contribuído para a fixação de ideias sociais, assumindo um lugar privilegiado ao nível do imaginário colectivo.

Se houve de facto uma sociedade à qual se atribuiu a construção da realidade à percepção dos outros e ao conhecimento das percepções que os outros tiveram de si próprios foi a sociedade do século XVIII.

Reflexões

Em síntese, perante a temática aqui abordada, a grande questão de fundo remete inevitavelmente para o valor da representação (enquanto *mimesis*) e para a sua dimensão interpretativa presente em cada tipo de discurso.

O importante desta literatura que designamos como escritas de comportamento social é que permite estudos comparados muito interessantes. Se por um lado nos aparece uma discursividade normativa que corresponde a um ideal de quotidiano, e que pressupõe uma lógica de distinção social, surge-nos por outro um conjunto de

²⁷ *Conselhos e Máximas sobre a Educação da Mocidade para saber-se conduzir sabiamente no Mundo*. Traduzidas do Francez em vulgar (...), Lisboa, 1785, pp. 126-139.

²⁸ O autor de *Cartas sobre Modas* descreve o alcance das impertinências das senhoras criadas, vítimas directas deste rol de queixas. Cf. *op. cit.*, p. 39.

²⁹ Consulte-se: Marta Pinhal Neves Salazar Norton, *Espelho de Vaidades: O peralta e a moda na literatura de cordel Portuguesa (1781-1800)*, Porto, s.n., 2000.

³⁰ Cf. *A Escola dos Bons Costumes ou Reflexões moraes e históricas (...)*, t. 3, pp. 78 e 85.

textos que, igualmente baseados na “memória”, na “repetição” ou nas expressivas “lições de moral”, obedecem a esquemas didáticos e fórmulas que facilitam a integração dos destinatários (ouvintes e leitores) no contexto de enunciações.

Os *topoi* apresentados privilegiando a vida quotidiana são um facto literário com dimensão histórica precisa, permitindo a análise das mentalidades e da consciência colectiva, traduzindo costumes e ideologias que poderão facultar a interpretação das condições históricas e socio-culturais em que os textos foram produzidos.

Entre o conformismo e a contestação, entre a tradição e a mudança, ambos os discursos funcionam como “enciclopédias” de saberes vários, alguns estranhos ao mundo *moderno*, outros permanentes porque próprios da condição humana.

Por tudo isto podemos concluir que o sucesso editorial deste tipo de literatura não foi portanto gratuito nem muitos dos seus textos foram inocentes. No meio dos diferentes interesses do público e dos autores, das exigências das autoridades, não sobrava espaço nem tempo para a qualidade literária. Porém estes cumpriram magnificamente os seus objectivos: encenar um quotidiano com a troca de mensagens entre “actores” sociais.

Bibliografia**Fontes /Edições****Manuais de Civilidade do século XVIII impressos em Língua Portuguesa: originais portugueses, traduções do Castelhana, Francês e Italiano**

ALMEIDA, Francisco José de

1791, *Tratado de Educação Física dos Meninos, para uso da nação portuguesa*, Lisboa, Of. Academia Real das Ciências.

ARMENDARIZ, D. Miguel

1746, *Modo Cristão, Político e Cortesão de bem jogar o Reversimo*, trad. do Castelhana por autor desconhecido, Lisboa, Régia Of. Silvano e da Academia Real.

1760, *Arte de Galanteria*, Lisboa, Ivan de la Costa.

1782, *(O) Amigo do Príncipe e da Pátria ou o bom cidadão*, trad. do francês por autor desconhecido, Lisboa, Typ. Rollandiana.

BARRETO, Luiz Carlos Moniz

s/d, *Tratado da Educação Física e Moral dos Meninos de ambos os sexos*, Lisboa, Off. da Academia das Ciências.

BEAUMONT, Jeanne Marie Leprince

1785, *Tesouro de Adultos ou diálogos entre uma sábia mestra com suas discípulas*, trad. do francês por Joaquim Inácio de Frias, Lisboa, Of. Simão Tadeu.

BEAUMONT, Jeanne Marie Leprince

1797, *Tesouro de Meninos ou diálogo entre uma sábia aia e suas discípulas*, trad. do francês por Joaquim Inácio de Freias, Lisboa, Régia Of. Typ.

BELGARDE, Jean Baptiste Marvande

1734, *Modelo de Conservação para as pessoas polidas e curiosas*, I tomo, trad. do francês por Francisco Ferram de Castelo Branco, Lisboa, Pedro Ferreira.

BOTELHO, Luiz de Vasconcellos

1768, *Breve Tratado do Jogo do Whist, que contem as leis do jogo, e algumas regras, pelas quaes se pode conseguir o jogá-lo bem. Adicionado com duas calculaçõens: huma sobre as apostas em qualquer ponto do jogo; e outra para dar a conhecer ao parceiro huma, e mais certas cartas*. Traduzido da Lingua Inglesa na Portuguesa por..., Lisboa, Of. Joseph. da Silva Nazareth (2.^a ed., Lisboa, Typ. Rollandiana, 1818).

CASA, Giovanni della

1756, *O Galateo ou o Cortesão*, trad. do italiano por Francisco Xavier Magalhães, Lisboa, Of. Silvano e da Academia Real.

1789, *Cartas sobre Modas*, Lisboa, Typ. Rollandiana.

1785, *Conselhos e Máximas sobre a Educação da Mocidade para saber-se conduzir sabtamente no Mundo*. Traduzidas de Francez em vulgar. Obra indispensável aos Pais, e Mais, como a todos aquelles, que são encarregados da educação de meninos, Lisboa, Of. Lino Silva Godinho.

COSTA, Afonso de

1716, *Methodo de Bom viver; L'Itinerario Chribstam*, Lisboa, Off. de Joseph Lopes Ferreira.

COSTA, José Daniel Rodrigues da

1786, *Ópios que dão aos Homens, e as Senhoras na Cidade de Lisboa huns aos outros, tirados da experiência do author*, Lisboa, Of. Simão Thadeo Ferreira.

1758, *Documentos Importantíssimos de um Pai a um Filho, para bem viver e bem acabar*, Lisboa, s.i.

FRANCO, Francisco de Melo

1790, *Tratado de Educação Física dos Meninos, para uso da nação portuguesa*, Lisboa, Academia Real das Ciências.

FIGUEIREDO, Manuel de Andrade de

1722, *Nova Escola de Aprender a Ler*, Lisboa.

GRANADA, Frei Luís de

1779, *Regras da Vida Virtuosa tiradas e traduzidas por memorial da vida cristã de Frei Luís de Granada*, trad. do Castelhana por autor desconhecido, Lisboa, Of. de Francisco Arneiro.

L. M. C.

1790, *Tratado de Educação Física e Moral dos meninos de ambos os sexos*, trad. do francês por Luís Carlos Moniz Barreto, Lisboa, Academia Real das Ciências.

MORGANTI, Bento

1765, *Aforismos Morais e Instrutivos, úteis a todo o género de pessoas nos quais se acham documentos necessários para a boa instrução da vida civil e cristã*, Lisboa, Off. Manuel Coelho Amado.

MORGANTI, Bento

1758, *Breves Relexões Sobre a Vida Ecomónica, a qual consiste nos casamentos, na criação e educação dos filhos (...)*, Lisboa, Of. J. Costa Coimbra.

OSAN, José Maregelo de

Palestra Admirável, consersação proveitosa e notícia universal do Mundo, Distribuída por numeros e semanas. Para empregados da ociosidade, desterro de melancolia e lição para recrear e instruir a todo o estado de pessoas, Lisboa, Off. Francisco Borges de Sousa.

PAIVA, Manoel Joaquim Henriques de

1787, *Aviso ao Povo ou Summario dos Preceitos mais importantes, convervantes à criação das crianças, às diferentes Profissões e Offícios, aos Alimentos e Bebidas, ao Ar, ao Exercício, ao ..., aos Vestidos, à Intemperância, à Limpeza, ao Contágio, às Paixões, às Evacuações regulares etc, que se devem observar para prevenir as enfermidades conservar a saúde prolongar a vida*, Lisboa.

PRÉVOST, Abade

1777, *Elementos de Civilidade e Decência que se pratica entre gente de bem. Para instrução da mocidade de ambos os sexos*, trad. do francês por José Vicente Ribeiro.

PRÉVOST, Abade

1788, *Elementos da Civilidade e da Decência, para instrução da mocidade de ambos os sexos, traduzidos do Francez em vulgar (...)*, Lisboa, Typografia Rollandiana.

PROENÇA, Martinho de Mendonça de Pina

1734, *Apontamentos para a Educação de hum Menino Nobre (...)*, Lisboa, José António da Silva.

1783, *Regras para a Cristã Educação dos Meninos*, Lisboa, Of. Tip. Régia.

(LA) SALLE

1703, *Regras de Bom Comportamento e da Civilidade Cristã (...)*.

SIQUEIRA, João de Nossa Senhora de Porta

1791, *Escola de Política ou Tratado Prático de Civilidade Portuguesa*. Com regras e o exemplo do estilo epistolar, Porto, António Álvares Ribeiro.

1767, *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança*. *Obra muito útil, não somente para esta mocidade que quer aprender a dançar bem, mas inda para fazer as pessoas honestas e polidas as quaes ensina as regras para bem andar, saudar e fazer todas as cortezias que convem em as assembleias adonde o uso do mundo a todas chama*, Offererecido a toda a Nobreza Portuguesa por Natal Jacome Bonem, mestre de dança, Coimbra, Officina dos irmãos Ginhoens.

1790, *Tratado sobre a Igualdade dos Sexos ou elogio do merecimento das mulheres (...)* por hum amigo de razão, Lisboa, Off. Patr. de Francisco Ameno.

s/d, *Traças de Ganbar Dinheiro e Regras de Cortesia e de guizar várias iguarias em embrião*, Catalunha, Imp. de F. Guevarz.

VASCONCELLOS, João Rosado de Villalobos

1786, *Elementos de Polícia Geral de hum Estado* (Traduzido do francês), Lisboa.

VASCONCELLOS, João Rosado de Villalobos

1782, *O Perfeito Pedagogo na Arte de Educar a Mocidade*, Lisboa, Typ. Rollandiana.

VILLENEVVE, Jeanne Rosseau de

1767, *A Aia Vigilante ou reflexões sobre a educação dos meninos*, Lisboa, Of. Ant. Vicente da Silva.

FAIRE REVIVRE L'ANTIQUITE:

Un français du XIX^e siècle au temps de Titus

MARIA DO NASCIMENTO OLIVEIRA CARNEIRO

(Univ. do Porto)

121

Arria Marcella, la nouvelle de T. Gautier qui constitue l'objet de cette communication, paraît dans *La Revue de Paris* en 1852 et appartient, à la fois, à un genre très à la mode en France depuis 1830, placé sous le signe du fantastique (catégorie esthétique que Gautier pratiquera pendant plus de trente-cinq ans), et à ce qu'on appelle habituellement sa variante archéologique: soit un cycle de récits où il posera de façon saisissante la question de la résurrection intégrale, quoique provisoire, de l'Antiquité. Ce processus est représenté par les récits fantastiques comme *Le Pied de Momie* (1840), *Arria Marcella* (1852) et *Le Roman de Momie* (1857).

Arria Marcella s'ouvre par l'évocation du voyage que trois jeunes français entreprennent à Naples. Octavien, le héros de la nouvelle, est le plus romantique et le plus idéaliste des trois amis. Rebuté par le prosaïsme du monde moderne, il aspire à d'autres aventures et à d'autres valeurs que le XIX^e siècle lui refuse comme l'amour, la beauté et le bonheur, fût-ce au prix de s'égarer dans les temps et les espaces définitivement révolus. Et, de fait, la visite au musée de Naples va lui fournir cette occasion. Il y découvre émerveillé, parmi les vestiges de la tragique éruption du Vésuve, un morceau de cendre noire coagulée ayant la forme «d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque» (Gautier: 1981, p. 237). La vue de cet objet-fétiche déclenche chez lui «des élans vers un idéal retrospectif» (Gautier: 1981, p. 251) et lui fait envisager la possibilité de «sortir du temps et de la vie» (Gautier: 1981, p. 246), d'être, en somme, transporté au temps de Titus, soit en l'an 79 de notre ère, alors que la ville de Pompéi n'avait pas encore été détruite et qu'il pourrait s'approcher de cette sublime perfection dont la trace a été ainsi gardée à tout jamais.

Ce désir s'intensifiera lorsque, plus tard, les trois amis visitent les ruines de Pompéi et arrivent dans la cave de la maison d'Arrius Diomèdes, où, d'après le guide, on avait retrouvé le squelette d'une femme morte deux mille ans plus tôt et dont les vestiges étaient conservées au musée de Naples.

Cet attachement à la femme idéale conduira Octavien, la nuit, à visiter la ville morte qui, sous ses yeux émerveillés, se met à revivre, et lui apparaît dans un remarquable état de conservation que contraste avec sa vétusté en plein jour. Avec la cité prend vie aussi la femme intemporelle, *Arria Marcella*. Séduit par cette beauté, il va vivre un amour parfait dans un cadre parfait. Toutefois, la figure intransigeante du

père d'Arria Marcella va à nouveau la réduire en cendres et notre héros sera renvoyé à sa situation initiale, c'est-à-dire, dans la réalité décevante du XIX^e siècle. Mais, pris, désormais, d'une incurable nostalgie – malgré son mariage avec une charmante anglaise –, il ne se résignera pas à la perte subie et ne se débarrassera jamais de son amour. Le souvenir d'une autre époque lointaine, hante désormais sa vie. Il n'est plus de ce temps.

Remarquons d'emblée que, dans ce récit, la ville de Pompéi, ressuscitée par le rêve, a plus d'importance que la ville-musée du touriste, où ces trois jeunes gens ont déambulé pendant la journée. C'est donc cette ville imaginaire qui va nous intéresser.

Mais à l'arrière-plan se profile un contexte historique particulier et un référent extralittéraire: il s'agit de la florissante ville de Pompéi qui, le 24 Août 79, s'arrêtait de vivre, ensevelie sous les cendres du Vésuve. L'espace diégétique pourrait, alors, fonctionner comme la représentation mimétique d'un morceau de l'Histoire de Pompéi au temps de Titus. Pourtant, dans ce récit, ce qui importe, c'est moins l'existence réelle de la cité (bien que l'image de la ville soit «un schème nécessaire à l'ancrage dans le monde» (Toynbee: p. 26), que son organisation textuelle, c'est-à-dire, la façon dont l'univers narratif nous la fait voir. Façon qui dépend aussi bien de l'instance narrative que des lieux montrés et de la perspective adoptée. Ainsi, quoique Pompéi ressuscitée dans le rêve du personnage, puisse présenter des analogies avec l'image de la ville réelle, il n'est pas moins vrai qu'il s'agit surtout d'une description littéraire, chargée d'impressions et de signifiés, où l'espace de la ville devient un espace symbolique qui demande à être déchiffré. Les images sont au service d'une vision du monde chère à Gautier et sont le cadre propice au climat et au déclenchement de l'épisode fantastique.

C'est cette entreprise esthétique qui va nous intéresser, cette mise en scène qui multiplie les signes de l'illusion réaliste mais qui, d'un autre côté, dépasse toujours la construction d'un décor et s'offre comme espace symbolique et utopique où personnages et choses s'animent.

La motivation profonde de cette nouvelle de Gautier est, avant tout, la représentation, sur le mode du rêve, d'un amour idéal. Mais, du même coup, l'espace et le temps, vécus dans la ville ludique de Pompéi, sont reinventés comme espaces de l'idéalité, du charme, de la fête et de l'immortalité soit tout un art de vivre de l'Antiquité païenne.

Le conteur fantastique, par un travail accumulatif de détails qui font "vrai", empruntés souvent à un hors-texte archéologique et érudit, transforme Pompéi en un cadre idéal, proche et lointain du réel. Mais ce qui l'intéresse est moins une archéologie érudite et solennelle que la vie quotidienne des habitants de cette ville de Campanie telle qu'elle lui est révélée au gré de sa déambulation.

Nous allons essayer, donc, de montrer que cette cité ressuscitée n'a pour lui d'intérêt que parce qu'elle convoque les vestiges et les fastes d'une époque révolue qu'il idéalise. Mais, d'un autre côté, il faudrait voir si cette dynamique de la résurrection d'un morceau de l'histoire de Pompéi ne peut être lue comme une dénonciation implicite ou une prise de position de la voix narrative face à la réalité banale d'un XIX^e siècle où toute aspiration à la beauté se trouve réprimée au nom du conformisme et du juste milieu. En somme, un monde figé et sans idéal auquel le héros appartient.

Si nous analysons les éléments sur lesquels est structuré cette recreation de Pompéi, ensevelie depuis des siècles, il faut bien constater que les moteurs de l'illusion ne sont pas uniquement quelques personnages qui tout d'un coup prennent vie mais encore les monuments et tout un milieu social jusqu'alors figé dans l'image qu'en donnent les historiens et dans les vestiges qui en subsistent. Le narrateur, épousant le point de vue d'Octavien (tel le premier homme étonné devant la création divine), va détacher de l'ensemble quelques morceaux de réalité urbaine; demeures et espaces

publics disseminés çà et là, formes, couleurs et lignes d'une architecture qui monte des profondeurs. Sous la perception visuelle du héros, la Pompéi ancienne retrouve toute son animation et, une fois accomplie la métamorphose, la ville semble parfois se dévoiler comme si on avait un guide touristique entre les mains, car le texte prétendra restituer son exotisme ambiant et le mouvement de ses habitants. Afin de garantir la vision mimétique, le savoir-faire descriptif de l'écrivain essaie de se limiter à ce que voit son personnage, sans qu'on perde pour autant le sens du pittoresque et de la composition du tableau par l'attention donnée aux fines touches de couleur locale.

Dans un premier moment, au point de vue architectural, Octavien voit Pompéi s'insinuer et sortir progressivement des ténèbres, se peupler de mille détails: des monuments et des éléments architecturaux et décoratifs traversent son angle de vision. Ce n'est que petit à petit que la vie qui semble triompher partout dans cette société d'un autre âge, s'y introduit avec ses spectacles et ses raffinements.

Ainsi, le récit plante le décor de l'action dans une ville, au gré de la déambulation du héros. Celui-ci perçoit l'harmonie parfaite et les pompes fastueuses qui émanent des édifices. Ici ce sont des «colonnes d'ordre dorique cannelées jusqu'à mi-hauteur, et le fût enveloppé comme d'une draperie pourpre d'une teinte de minium» (Gautier: 1981, p. 253), là, il voit des habitations restaurées qui arborent des piliers «coiffés de leurs chapiteaux» ou «une cimaise colorée d'ornement polychromes» (Gautier: 1981, p. 253).

Toutefois, cette extériorité de Pompéi, n'est qu'un seuil à passer pour aller à l'encontre de sa bien-aimée. Bientôt, aux frontons, péristyles et portiques de la cité-monument répondra la vision des espaces intérieurs: même recherche de netteté sculpturale, même magie de la diversité dans la description des objets, même richesse d'éléments polychromes. Toute la fascination entrevue à l'extérieur se révélera dans les intérieurs. Matériaux rares et finement travaillés, peintures couvrant les espaces de façon uniforme, comme dans cette salle de l'élégante et luxueuse demeure d'Arria Marcella, décorée par de grands artistes, et servant à recréer un espace de beauté et d'idéal:

«Sur le plafond étaient peints, avec une pureté de dessin, un éclat de coloris et une liberté de touche qui sentaient le grand maître et non plus le simple décorateur à l'adresse vulgaire, Mars, Vénus et l'Amour; une frise composée de cerfs, de lièvres et d'oiseaux se jouant parmi les feuillages régnait au-dessus d'un revêtement de marbre cipolin» (Gautier: 1981, p. 264).

Un parfait condensé de perfection plurielle et d'exotisme se présente aussi sur une table où une étonnante corbeille assemble «divers fruits que leurs saisons empêchent de se rencontrer ensemble» (Gautier: 1981, p. 265). Une architecture capricieuse, fantaisiste, barriolée et féminine fait de ce lieu le paradis esthétique de l'Antiquité. Nous voilà installés dans un monde de charme, de repos et de fantaisie qui concourt au bonheur et qui, dans la dynamique du récit, prépare la rencontre entre Octavien et Arria Marcella.

Sous la plume de Gautier, beaucoup d'autres indices participent de cet éloge du monde romain à Pompéi, notamment la profusion des matériaux, non corrompibles par le temps, comme le marbre, qui y règne en maître. De même, un grand nombre d'objets précieux faits d'or, d'argent, de nacre et d'ivoire, disent la capacité de garder à jamais la mémoire des choses et l'image des êtres, car soustraits aux conditions du vivant. Leur valeur est historique et artistique. Beaucoup d'entre eux parent la beauté féminine d'Arria Marcella lorsque Octavien est conduit vers sa gracieuse apparition. En effet, elle porte des «chaussures, brodées de perles» et des «boucles d'oreilles faites

en forme de balance et portant des perles sur chaque plateau», «un collier de boules d'or», «une bandelette noir et or» et autour de son bras «un serpent d'or, aux yeux de pierreries, s'enroulait à plusieurs reprises et cherchait à se mordre la queue» (Gautier: 1981, p. 265). C'est comme si l'Antiquité était à jamais scellée dans des matériaux qui gardent pour toujours la forme et la beauté, véritables morceaux de perfection échappés du néant et dont les musées gardent la mémoire. Ces idées sont chères à Gautier qui, d'une part cherche la beauté dans et avant toute chose et, d'autre part, perçoit l'œuvre d'art comme un objet s'opposant à la dissolution et à la mort. Le vivant est pour lui un phénomène essentiellement transitif et corruptible. Le temps, il est vrai, n'oublie pas de donner un âge à chaque chose, toutefois, c'est surtout l'existence qui est descente dans la dégradation:

«... Couler quelqu'un en bronze ou le tailler en marbre, c'est en faire une apothéose; (...). Le bronze et le marbre constituent l'éternité humaine, et dans deux ou trois mille ans d'ici il serait fâcheux que l'on tirât des fouilles de Paris ou de Versailles un pan d'habit du général Foy, ou le talon de botte du général Mortier» (Gautier: 1837, p. 2).

Mais, comme nous l'avons dit, ce pouvoir de remonter le temps ne s'épuise pas dans les références aux éléments inanimés. Aux yeux d'Octavien c'est toute la vie de la nécropole ensevelie qui réapparaît avec l'ambiance bruyante et barriolée d'une ville surprise dans son dynamisme social. Pleine d'énergie et d'animation, ses habitants passent une grande partie de leur vie au dehors: dans la rue, au forum, au théâtre, aux thermes, et dans les commerces. Le texte nous conduit ainsi d'image en image. Ici nous suivons les «patriciens en toges blanches bordées de bandes de pourpre, suivis de leur cortège de clients, se dirigeant vers le forum». Là, le commerce réunit les hommes et les acheteurs se pressant autour des boutiques «toutes désignées sculptées et peintes» (Gautier: 1981, p. 257).

Ces ombres du passé s'agitent aussi dans la gaiété du spectacle théâtral, cette forme d'art qui règle les relations mondaines et sociales. Mais, conforme à la tradition antique, le théâtre est, dans ce texte aussi, le temps du plaisir, de la fête et l'espace de réunion du tissu social. D'ailleurs le «moment de la fête est un temps privilégié dans l'imaginaire de Gautier parce qu'il introduit une autre temporalité, brisant le rythme quotidien pour des échappées d'éternité» (Montandon: 1996). Octavien sera donc convié à assister à une pièce de Plaute – *Casina* – dans une atmosphère enfiévrée, lyrique et haute en couleurs où se mêlent «les magistrats, les nobles, les hommes mariés, les jeunes gens, les soldats» (Gautier: 1981, p. 260). Espace d'idéal et utopique de la réconciliation, il permet de rassembler races et classes, sexes et professions. Dans ce lieu l'ordre l'emporte sur le désordre, malgré la disparité et la place qui y est assignée à chacun.

Comme un rêve enchanteur, coloré et féérique, qui refuse la médiocrité du quotidien, tout y est vu sous un prisme qui résume les splendeurs de l'empire romain. Même l'alchimie des parfums favorise l'affaiblissement de l'ancrage dans le réel. Véritables fêtes pour le sens, ils tombent en «une fine pluie d'eau, aromatisée de safran». Ils parfument l'air et le rendent plus frais. Et la voix narrative, en profite pour rabaisser les théâtres de son siècle «aux émanations fétides qui vicient l'atmosphère» (Gautier: 1981, p. 260).

Cette euphorisation de la vie dans l'Antiquité païenne, nous la retrouvons aussi bien dans la richesse et l'élégance des costumes, se partageant entre la représentation sociale de l'opulence et de la chimère, comme dans le rituel du bain, qui, dans une

lignée sensualiste et propre à Gautier, fait l'apologie de la chair. Avant la rencontre amoureuse avec Arria Marcella, Octavien doit se soumettre à ce rituel hygiénique et, en même temps, purificateur. Mais l'épreuve est une véritable échelle thermique, un rituel presque sadique aux yeux de ce jeune homme occidental. Il commencera par sentir l'agression et ce n'est que vers la fin qu'elle fera place à un sentiment de bien être et de jouissance physique:

«Tyché le remit aux mains des esclaves baigneurs qui firent subir à son impatience toutes les recherches des thermes antiques. Après avoir passé par les différents degrés de chaleur vaporisée, supporté le racloir du strigillaire, senti ruisseler sur lui les cosmétiques et les huiles parfumées, il fut revêtu d'une tunique blanche, et retrouva à l'autre porte Tyché, qui lui prit la main et le conduisit dans une salle extrêmement ornée.» (Gautier: 1981, p. 264).

125

Le personnage est définitivement conquis par ce monde où la chair et les sens se déploient librement et sans culpabilité, bien distant de cet autre qu'il a laissé derrière lui en franchissant les barrières de la cité morte. Dans les interstices de la narration, l'auteur vise bel et bien la France du XIX^e siècle et son moralisme contraignant.

Par ailleurs, Octavien, le touriste qui jouit pour quelques instants d'un saut dans le passé, est sensible à un certain nombre de normes et de comportements en usage chez les romains car, dans ce récit, Pompéi combine la civilisation – notion qui se définit par opposition à son antonyme, la barbarie –, avec l'urbanité ou la politesse. En effet, ce jeune homme, accoutré comme les occidentaux du XIX^e siècle, c'est-à-dire, sans grâce, ni bon goût, apparaît comme un vrai dérèglement et une subversion relativement au code vestimentaire en usage chez les pompéiens:

«La vue d'Octavien, coiffé de l'affreux chapeau moderne, sanglé dans une mesquine redingote noire, les jambes emprisonnées dans un pantalon, les pieds pincés par des bottes luisantes, parut surprendre le jeune Pompéien comme nous étonnerait, sur le boulevard de Gand, un Ioway ou un Botocudo avec ses plumes, ses colliers de griffes d'ours et ses tatouages baroques.» (Gautier: 1981, p. 247).

Cette projection de l'avenir dans le passé, “ce progressiste” qui s'est éloigné, ainsi, des origines, contraste violemment avec la perfection du monde de l'Antiquité. Et une raillerie trucculente se fait jour, une fois de plus, lorsque Octavien voulant dialoguer avec son hôte, le fait dans un latin rébarbatif. Malgré tout, il se voit aimablement conduit à travers la ville par un jeune homme qui prend en charge «ce pauvre barbare égaré dans cette ville gréco-romaine». Et de plus, conforme à la tradition ancienne, il lui offre l'accueil de sa maison: «Je me nomme Rufus Holconius, et ma maison est la tienne...» (Gautier: 1981, p. 257).

Remarquons que par un renversement de valeurs, c'est l'homme civilisé du XIX^e siècle qui apparaît scandaleusement “barbare”. Pompéi préfigure ainsi l'avenir de la civilisation où “l'autre”, différent du “moi”, est reçu avec respect et civilité, véritable antithèse du monde bourgeois et utilitaire. Ainsi, dans ce texte, la ville et ses habitants deviennent complices de l'étranger, l'entourent, le rassurent et sont pleins de bienveillance pour lui.

Mais bien d'autres éléments seraient révélateurs d'une conception du monde à dimension humaine. Comme dans un musée imaginaire, le héros voit se singulariser quelques figures représentatives d'un micro-univers, à l'abri de la discrimination sociale.

Une vision ordonnée du monde se trouve accentuée par ces tableaux qui rassemblent par exemple un esclave allant au marché avec un panier de sparterie, et «un bouvier aux jambes nues et brûlées par le soleil» (Gautier: 1981, p. 255) ou, plus loin, comme dans une toile peinte, de belles jeunes filles «se rendant aux fontaines, soutenant du bout des doigts des urnes en équilibre sur leur tête» (Gautier: 1981, p. 256). Images d'un monde qui soulignent l'innocence des temps primitifs et qui nous amènent à nous demander si finalement l'auteur ne nous propose pas un modèle et un cadre de vie capables de transcender les divergences et d'établir un consensus social.

Ce texte apparaît comme l'illustration qui prêche un retour aux sources de la culture occidentale, comme l'utopie d'un monde avant les incertitudes et les inquiétudes éprouvées par une société en pleine transformation, mais sans perfection et sans bonheur, issue de la Révolution de 1830, et dont les conséquences pèsent encore sur la génération romantique.

En guise de conclusion, nous dirions qu'il est difficile de ne pas mettre en évidence le climat de censure envers le XIX^e siècle – époque d'agiotage et d'immobilisme – que ce texte véhicule, mais, au même temps, il nous semble, que l'auteur sur un ton de provocation, y plaide la mise «à l'envers», du monde, afin que celui-ci puisse remonter à la surface plus harmonieux et parfait, à l'image de Pompéi, ressuscitée par le rêve.

Références

GAUTIER, Théophile

1837, *La Presse*: Salon de 1837. Sculpture, 27 avril.

GAUTIER, Théophile

1981, *Récits fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion.

MONTANDON, Alain

1996, «Le temps, le masque et la mort», in *La comédie de la vie et de la mort*, Colloque International-Maisons-Lafitte, n.º 18, Montpellier, Société Théophile Gautier.

TONYBEE, Arnold

1972, *Les villes dans l'histoire*, Paris, Payot.

ARTUR EUGÉNIO LOBO DE ÁVILA

OU O ROMANCE AO SERVIÇO DA HISTÓRIA

JOSÉ ADRIANO DE FREITAS CARVALHO
(Univ. do Porto)

129

Não nos interesse aqui, embora possa, para uma precisa contextualização da escrita nesse *fin de siècle* português, algum dia vir a revelar-se *interessante*, estabelecer a biografia desse filho de general que, ao longo da sua longa vida (Lisboa, 1856-1945) de funcionário da Alfândega de Lisboa chegou a ser um fugaz diplomata, um atento estudioso de questões económicas, um brilhante aluno do Curso Superior de Letras – tê-lo-ia levado a cabo? – e um permanente colaborador da imprensa diária portuguesa, sobretudo na versão de seu assíduo folhetinista. O *Inocência* garante-nos o seu *curriculum vitae* e dá-nos certezas ao elencar muita da sua bibliografia que *faute de mieux* poderemos sempre arriscar completar com a anónima entrada que lhe consagra a *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira*...

Passemos também a sua estreia literária (1880/1881) com duas peças de teatro (*Uma Noiva no Pregão* e *Empenhos Políticos*) e fixemos as primeiras datas da sua obra de romancista: 1898 – *A Descoberta e Conquista da Índia pelos Portugueses* (Lisboa, João Romano Torres); 1900 – *Os Caramurús – Romance histórico da descoberta e independência do Brasil* (Lisboa, João Romano Torres) e facilmente verificamos que as celebrações dos dois centenários são o motor de arranque de uma obra que também em 1898 se consagrava já com um drama histórico dedicado à comemoração do 4.º Centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia – *A Descoberta da Índia ou o Reinado de D. Manuel* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1898) – premiada, ainda que um tanto em moldes de consolação, pela Comissão do Centenário presidida por Luciano Cordeiro e que José Augusto França no seu belíssimo e erudito *1898. Estudo de factos socio-culturais* (Lisboa, 1998) permite contextualizar em dificuldades financeiras..., polémicas..., programas... retratos..., discursos..., regatas..., galas teatrais..., concursos e cortejos..., etc. (França: pp. 41-61). Anotemos ainda que o texto dramático desse *A Descoberta da Índia*... é antecedido de um longo e inteligente – que não é o mesmo que indiscutível... – estudo sobre esse período histórico e sobre a sua concepção do drama histórico ou, talvez melhor, da “ficção histórica” e que, naturalmente, teremos que vir a utilizar nestes breves comentários.

Depois vêm as consequências dessa atenção aos centenários: 1901 – *Os Amores do “Príncipe Perfeito”* (folhetim no *Diário de Notícias*, e depois autonomamente, em Lisboa, 1904); 1903 – *Reinado Venturoso*, folhetim do *Diário de Notícias*, reeditado

depois sem data (Lisboa, Editora – Empresa Litteraria Fluminense, década de 20?) com ilustrações, como de costume, de Roque Gameiro e Alfredo Morais e que se pretende – e é – um vasto quadro, uma vez mais extremamente bem documentado, que pode dizer-se uma grande síntese da suas obras anteriores, ainda que se tenha permitido agora acentuar com maior severidade de julgamento a personalidade e obra de D. Manuel, evolução que seria interessante vir a estudar à luz da historiografia portuguesa dos fins do século XIX que, depois dela se querer libertar em razão das “novas luzes” e dos condicionalismos que as comemorações que, apesar de tudo, impunham, acaba por aproveitar, de acordo com a moldura política e social desses anos, a *História de Portugal* de Pinheiro Chagas e muitos dos severos juízos de Herculano; 1911 – *O Rei Magnífico*, como folhetim do *Diário de Notícias*, reeditado em fascículos pela “Biblioteca do Povo” em 1920, com o título de *As Loucuras de D. João Ve* de novo, com o mesmo título, em 1931, obra que, não desdenhando, agora, dos trabalhos de Alberto Pimentel e de M. Bernardes Branco, pode ser o centro de outra época que igualmente interessou o romancista e dramaturgo que para o teatro ainda escreveu *O Infante D. Manuel* e *O Coração de Bocage*, obras que não parece terem chegado a ser publicadas.

Compreende-se que quem tanta atenção deu ao romance histórico tenha sentido a necessidade de se justificar tanto como romancista quanto como historiador e, por isso, em duas ocasiões Lobo de Ávila expôs a sua concepção da ficção histórica (e, sob este rótulo “ficção histórica”, englobemos também o seu primeiro drama histórico): a primeira vez na longa «Memoria justificativa» – 53 páginas – que antecede *A Descoberta da Índia ou o Reinado de D. Manuel* e depois no «Prefácio» que pôs à edição não datada de *O Reinado Venturoso*.

Se na «Memoria justificativa» de 1898 declara que «os historiadores portugueses» – «e dos mais lidos pelo povo» –, «não só avolumam ... o que julgam os erros de Vasco da Gama e de Afonso de Albuquerque», «mas, por falta de um attento exame das circunstancias em que se achavam, mostram, a seu respeito, um errado critério historico» (Ávila: 1898, p. V), situação que procurará corrigir com o seu drama histórico, compreende-se imediatamente, qualquer que tenha sido o resultado, que o que Lobo de Ávila pretende é fazer obra de historiador... E desde este ponto de vista, o resultado não foi decepcionante pelo cuidado que, depois de os criticar, pôs em «seguir rigorosamente» – e este rigor reveste ainda as formas de «fiel», «fielmente», «autêntico», «verdade histórica», etc. – os documentos e outras fontes de informação de que pôde dispor. Assim, tanto no primeiro acto desde seu “drama histórico” como no “romance histórico” do mesmo ano, seguiu quase à letra o diário da primeira viagem de Vasco da Gama – o chamado *Roteiro* de Álvaro Velho – e depois, para o desenvolvimento da acção, abundante documentação sobre o descobridor e a vasta correspondência de Afonso de Albuquerque. Recorrendo ainda a Damião de Góis..., Diogo do Couto..., Gaspar Correia..., podia garantir que procurou «não apresentar um só facto que não fosse rigorosamente histórico» e mesmo «sempre que são compatíveis com o diálogo scenico, as phrases historicas proferidas» pelos seus heróis, nomeadamente, as que proferiu Afonso de Albuquerque nos seus últimos momentos. O que tentou, como um dever, foi pôr «em scena a história “nua e crua”», e, por isso, não se preocupou com as «theorias dramaticas, que exigem nas peças o que se chama unidade de acção, enredos, traças, efeitos scenicos calculados, etc.» (Ávila: 1898, p. L). Lobo de Ávila, mesmo declarando aceitar que «o theatro dramático não pode deixar de ter uma parte de convencional», pensa, contudo, coerentemente, que «esse convencional não quer dizer, no drama historico, a deturpação das verdades historicas» (Ávila: 1898, p. LI). Por isso, há que educar o público para que saiba distinguir «como géneros absolutamente diferentes, a *comédia-drama* de acção contemporanea em que a phantasia do auctor

pode criar enredos à vontade, e *drama historico*, compreendendo que n'este o *enredo*, a *unidade de acção* deve estar apenas na sucessão natural dos acontecimentos como elles realmente se passaram, em espaços ou logares differentes, e em tempos successivos ou simultaneos» (Ávila: 1898, pp. LI-LII).

Estas interessantes considerações, que algum dia valeria a pena ter em conta para estudar a teoria dramática dos fins do século XIX em Portugal e donde talvez pudesse resultar uma melhor compreensão da aparente – e, talvez, voluntária – falta de originalidade de muita da literatura dramática desse fim de século, são um bom ponto de partida para a compreensão da teoria do romance histórico que expôs Lobo de Ávila no «Prefácio» de *O Reinado Venturoso*. Este romance, ainda mais e melhor que *Os Camurús* – sendo que este último é uma autêntica saga familiar entre 1500 e 1820 –, é um vastíssimo quadro histórico onde, em torno de D. Manuel I – um D. Manuel que, agora, deve mais à visão de Pinheiro Chagas do que o de 1898, marcando então (1898) Lobo de Ávila a sua distância em relação às perspectivas do director da «História de Portugal publicada por uma sociedade de homens de letras» (Ávila: 1898, p. XLVIII) – se opõem, dramaticamente, os que pretendem que o rei leve até ao fim os planos que D. João II tinha gizado para o reino – incluindo a descoberta e conquista da Índia e do Brasil como um desenvolvimento de Portugal – e os que não se interessam pela Índia e pelo Brasil senão como um espaço e um ambiente em que, por meio da intriga e corrupção, podem lograr benefícios imediatos e pessoais. Se os fios históricos têm, obviamente, que tecer-se à volta do Venturoso – e Lobo de Ávila cita abundantemente, em pé de página, as suas fontes: crónicas, documentos, cartas, processos, etc. –, o enredo dramático – «os fios da imaginação», para usar os seus conceitos –, de pura ficção, é mantido pelo amor de Guiomar Soeiro e de Nuno Álvares, amor que só se vê consagrado quando, tendo já passado a juventude, Guiomar e Nuno Álvares consideram cumprida a missão do cavaleiro de ajudar a triunfar – efemeramente, é certo – os partidários de Vasco da Gama e Afonso de Albuquerque, isto é, a consagrar os planos de D. João II para a Índia. Compreende-se que neste quadro Guiomar e Nuno sejam “pouco sensuais” – característica que já lhes foi apontada numa grande obra sobre o romance histórico português (Marinho: p. 118) –, já que, tanto pelo carácter herdado do herói seu homólogo, Nuno Álvares Pereira, como pela assunção do ideal da missão de que se sentem incumbidos, o autor, coerentemente, não os devia – poderia? – envolver em um amor de outra natureza.

Este breve quadro deve ser suficiente para compreender a importância das considerações finais do «Prefacio» que vou ler e comentar rapidamente.

«O quarto de seculo abrangido pelo reinado venturoso, constitue, portanto um quadro excellente para ser romantizado.

Mas o romance historico, para bem cumprir a sua missão, como obra litteraria, impõe a quem o escreve grandes responsabilidades, a que só é possível corresponder por via do estudo consciencioso e profundo das obras e documentos, e existentes sobre a epoca visada.

Para elle constituir um trabalho que, ao menos, se recommende pela veracidade das affirmativas e das revelações feitas ao leitor, carece de ser constantemente abonado com a indicação das fontes em que o auctor foi colher os elementos veridicamente historicos, para os entretecer na trama com fios da sua imaginação.

No moderno romance historico, pouco numerosos me parece deverem ser taes fios. Sem perigo de enfastiar o leitor, a parte mais solida do tecido pôde, e deve ser, a verdadeira historia. Porque a vida dos homens assignalados, as suas

ambições, as suas virtudes e vícios, tudo o que os moveu e apaixonou, para bem e para mal, torna-se palpitante de interesse, e attrahente, embora passado ha seculos, em meios bem diversos dos contemporaneos, desde que se lhes applicam os processos de observação e de analyse que buscam descobrir nos phenomenos da vida dos individuos, ou das sociedades, as causas e os effeitos, para d'ahi colher não só a satisfação da curiosidade, mas uma lição, um ensinamento. Além do que, é incontestavel que não ha imaginação, por mais fertil e poderosa que seja, capaz de produzir tão interessantes creações como as que são filhas da realidade dos dramas e tragedias da vida.

Mediante um estudo demorado, tranquillo e sem preconceito, o moderno romance historico comporta, sem difficuldade, na sua fractura, os processos litterarios naturalistas ou realistas bem entendidos, isto é, expurgados das demasias de mau gosto, as mais das vezes contrarias e nocivas à boa arte.

Tal é a orientação que tenho procurado seguir nos meus trabalhos, convicto de que o romance historico não pode ser uma litteratura quasi essencialmente de imaginação, apenas com fugitivos reflexos de realidade historica, por isso que o seu lemma tem de ser, como a divisa horaciana: *utile dulce*, ou seja, o duplo escopo: instruir e deleitar.

Divulgando a historia por meio d'uma forma amena, que insensivelmente a fixa no espirito do leitor, cumpre este genero de litteratura o seu fim.

Na epoca, ao mesmo tempo illustrada e pratica, que vamos atravessando, não se admite uma litteratura sem utilidade. E aqui vem de molde a citação d'um principio fundamental da obra de Buckle, *Civilização na Inglaterra*, apontado por uma grande auctoridade, o dr. Theophilo Braga, a respeito dos romances historicos: "A lição da historia leva a concluir, que os povos, quando esquecem o seu passado, perdem insensivelmente a nacionalidade; e quando se sustentam fortes e activos, devem o seu vigor e fecundidade ao regimen scientifico."

Assim, estudando o passado com os meios do saber presente, o romancista historico deve conduzir a sua obra por forma que o leitor, embora captivado, calcule onde acaba a veracidade tradicional, e onde começa a traça imaginativa. As personalidades filhas da sua imaginação, devem ser animadas da vida do tempo, não destoando entre as personagens historicas revividas para a acção romantica, figuras que, se não existiram podiam ter existido n'aquelle meio.

E pelo que respeita as figuras reaes, aos grandes vultos que vae desenterrar, deve ter com a sua apresentação o maior escrupulo e respeito, estudando-as pelos modernos processos de critica e de observação, para lhes definir o character, as ideas, os sentimentos, documentando as suas acções e fazendo-os mover, por conta propria, só o indispensavel para a acção romantica, mas sempre dentro do typo documentadamente historico.

Tudo isto equivale a dizer, que o romance historico não pode hoje ser concebido, como foi pelas escolas litterarias dos idealistas e romanticos. Apoiando-se constantemente na historia, tem de attender as exigencias da odierna cultura intellectual.

Não me tendo poupado ao estudo, por bem recompensado me darei se os leitores d'*O Reimado Venturoso*, o não acharem muito distanciado de tal ponto de vista litterario.

De há muito, que nos meus trabalhos, tenho sido auxiliado com valiosos subsidios bibliographicos, representados na faculdade de consultar obras numerosas, bastante difficeis de encontrar no mercado, e devidos à extrema amabilidade dos eruditos bibliographos os srs. Gabriel Pereira e dr. Carvalho Monteiro.

Assim, cumprindo um dever de gratidão, lhes dedico *O Reinado Venturoso*.»
(Ávila: s/d, pp. 10-12).

Como estaremos de acordo, para um autor para quem a História – a vida passada que, com todas as limitações e limites, os historiadores vão tentando captar – fornece, por si mesmo, matéria que qualquer “romance” é incapaz de conter, a originalidade – evidentemente – não se encontra na *inventio poetica*, mas na perfeição da *dispositio* da matéria histórica. Propõe-se, como já havia prevenido na introdução ao seu drama histórico, não tanto uma construção, mas, sim, uma reconstrução destinada, antes de mais – a ordem das palavras não é casual – a *instruir* e depois a *deleitar*, tal como a do drama deve ser *educar* e *cativar*... Por isso, a *inventio poetica* que, em *O Reinado Venturoso*, dita figuras como Guiomar e Nuno Álvares ou em *Os Caramurús*, o segundo Diogo Álvares, um descendente do primeiro e célebre e, por isso, outro Caramurú – vivendo em França em pleno Directório e assistindo à chegada de Napoleão e, em Nápoles, à morte de D. Leonor da Fonseca Pimentel..., à fuga de D. João VI para o Brasil e à sua independência –, e a sua amada Margarida ou ainda a do Ermitão de Almourol ou a de Carijó, não pode ir, por uma questão de coerência interna, muito mais além da expressão de elevados sentimentos (de amor, fidelidade, dedicação, etc.) em contraste com o mundo mesquinho a que opõem ou do comentário do quadro em que se inserem em cada momento na sequência, naturalmente, linear, sequência que igualmente deve adoptar o drama histórico na sua estrutura de “quadros sucessivos” (Ávila: 1898, p. LI). Tal como a do drama histórico – José Augusto França viu, com alguma severidade que «a peça cumpre penosamente o seu propósito didáctico» (França: p. 97) –, a finalidade da narrativa histórica de Lobo de Ávila é pedagógica – daí a importância da *dispositio* – e não poética, opondo-se, por isso, como ele, cultor do «moderno romance histórico», o declara ao romance histórico de «idealistas e românticos» – um Alexandre Herculano..., um Garrett..., um Arnaldo Gama..., e até de um Rebelo da Silva... – como se oporia hoje ao do fabuloso – no sentido literal e metafórico do adjectivo – Manuel Mújica Laínez de *Bomarzo*, *El Unicornio*, *El Gran Teatro*... Nestes, como em todos os grandes romances históricos, a *inventio* dita – e domina – a *dispositio* e daí a importância fundamental da *fabula*, esses *fios da imaginação* que o historiador Lobo de Ávila quer reduzir ao mínimo. Mas, se era possível passar todo um curso universitário sobre o Renascimento italiano comentando *Bomarzo* sem nos importar para nada que o histórico Virginio Orsini não fosse corcunda e não tivesse sequer tentado tomar a poção que lhe confere a imortalidade e, assim, dominar a História, do linear *O Reinado Venturoso* não seria possível aproveitar muito mais que as notas de pé de página e a antologia de textos documentais que generosamente transcreve... Mas não tenho, porém, qualquer pejo em dizer que nesse curso de História de Portugal centrado no reinado de D. Manuel que é *O Reinado Venturoso*, aprendi muito, pois tomei conhecimento de factos e documentos que não sabia... E neste sentido talvez tenha sido um dos leitores que Lobo de Ávila esperava... E, por meio dessa “literatura com utilidade” que deve ser o romance histórico, ensinar – parafraseemos a sua citação de Buckle apanhada em Teófilo Braga – a não esquecer o passado para não perder a nacionalidade. O romance ao serviço da história? Ao serviço do ensino da História para – e aproveito o título de um grande historiador português – definir um País, procurando definir as bases teóricas desse ensino e dessa educação. Discutamos os resultados práticos..., mas aceitemos os seus empenhos de teoria de que não há – será ignorância minha? – muitos exemplos.

Bibliografia

- ÁVILA, Artur Lobo de
1898, *A Descoberta da Índia ou o Reinado de D. Manuel. Drama historico em cinco actos*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- ÁVILA, Artur Lobo de
1900, *Os Caramurús. Romance historico da descoberta e independência do Brazil*, Lisboa, João Romano Torres – Editor.
- ÁVILA, Artur Lobo de
s/d, *O Reinado Venturoso. Romance historico portuguez da epocha manuelina*, Lisboa, Editora – Empreza Litteraria Fluminense.
- FRANÇA, José Augusto
1998, *1898. Estudo de factos socioculturais*, Lisboa, Expo 98.
- MARINHO, Maria de Fátima
1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

CAMILO E A HISTÓRIA

ANÍBAL PINTO DE CASTRO
(Univ. de Coimbra)

135

As minhas primeiras palavras são naturalmente para agradecer aos Colegas promotores deste Colóquio, e em especial à Prof.^a Maria de Fátima Marinho, o convite que tiveram a gentileza de me fazer para nele participar. Grande pena tenho de não poder demorar-me no Porto, a cidade camiliana por excelência, durante os dias em que ele vai decorrer, mas outras obrigações me chamam, negando-me uma vez mais a possibilidade de ter as minhas devoções!...

Quando a Maria de Fátima Marinho me convidou para vir a esta reunião consagrada ao tema *História e Literatura*, lembrei-me de lhe propor uma breve reflexão sobre o papel da História na constituição das histórias narradas na novela camiliana de actualidade. Esse será, pois, o objecto das considerações que vou submeter à vossa atenção. Antes, porém, penso que não será talvez descabido lembrar algumas ideias de ordem um tanto mais geral.

A primeira, não pode deixar de suscitá-la o problema de sabermos o valor da obra literária, e nomeadamente da ficção romanesca, como documento “histórico”. Ou seja, poderão os historiadores de ofício considerar no seu trabalho heurístico e hermenêutico os dados imaginosos fornecidos pelo discurso novelesco de um romancista como Camilo ou como Eça?

Para quem conhece a obra desses dois ficcionistas, não restam dúvidas de que sim. Bastará ler, por exemplo, as páginas do estudo do Prof. Gaspar Martins Pereira (que é Doutor em História Contemporânea, e não em Literatura!) intitulado *No Porto Romântico, com Camilo*¹. Significa isto que o texto literário pode sempre, mas com particular incidência em certas épocas e em certos criadores como Camilo, oferecer uma base histórica para o conhecimento do passado, de não menor valor nem significado, porque mais viva e, por conseguinte, mais atraente como objecto de leitura e de recriação de mundos possíveis nos domínios da imaginação, do que os documentos guardados nos códices solenes dos arquivos. Por isso o historiador da sociedade portuguesa de Oitocentos – e de modo particular daquela mescla que nas províncias do Norte, cujo centro era o Porto, reunia burgueses e aristocratas, plebeus e nobres de velha estirpe ou de fresca data, honrados comerciantes e “brasileiros” boçais que na Hospedaria do Estanislau da Batalha, mantinham «a sem-cerimónia do chinelo de

¹ *No Porto Romântico, com Camilo* (e itinerário camiliano na Foz do Douro de hoje), Fotografias de Manuel de Araújo, Porto, Casa Comum, Centro Cultural O Progresso da Foz, 1997.

liga à mesa redonda, [cujos] colarinhos arregaçados deixavam arejar as pescoceiras rorejantes de suor, que se limpavam aos guardanapos [e onde] cada qual podia comer o arroz com a faca e o talharim com o garfo; [que descascavam] a laranja à unha, e os caroços das azeitonas podiam ser cuspidos na mesa, bem como as esquirolas do pernil de porco desentaladas a palito das luras dos queixais²; severas matronas de mantilha, honradas esposas de comerciantes abastados, como as comadres das *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, e jovens românticas, a quebrar de elegância pela cintura espartilhada, mesquinhos interesses em conflito com ideais tão apaixonados como vazios de dinheiro e de senso comum. Por isso – dizia – esse investigador há-de encontrar nas páginas de Camilo um documento de interesse bem mais convincente do que no recesso dos arquivos.

Aliás, já Júlio Lourenço Pinto dizia isto mesmo em 1885, na sua hoje tão esquecida *Estética Naturalista*:

«O historiador que quiser retratar a fisionomia do século XIX, não irá estudar os costumes e a vida das classes nos romances de 1830 [leia-se: nos romances históricos], mas é em Balzac, Flaubert, Zola e Daudet que irá respigar os materiais para o seu trabalho»³.

Outra ordem de considerações é suscitada pela relação entre os acontecimentos que, porque situados no passado, são propriedade da História e aqueles que, colhidos na contemporaneidade do escritor, ainda não ganharam esse estatuto, por assim dizer nobilitante.

Sem remontar às relações profundas que Aristóteles estabeleceu na *Poética* entre História e Poesia épica, o modo narrativo clássico por excelência, nem nos demorarmos nas repercussões que essa teoria teve na elaboração da cronística historiográfica e na ficção novelesca entre o Renascimento e o Barroco, podemos bem dizer que o chamado “romance de actualidade” deriva entre nós de duas matrizes principais: a recepção de obras do género que as outras literaturas europeias já haviam canonizado, como as de Balzac, Flaubert, Dickens, etc., e a natural evolução do romance histórico, a que Maria de Fátima Marinho dedicou tão detida atenção⁴, rumo ao romance de actualidade.

Ora o romance histórico, tal como o concebera Alexandre Herculano, ao fazer dele uma ressurreição do passado que servisse de ilustração às páginas severas da sua obra de historiador, oferecia sérias dificuldades para quem, como a esmagadora maioria dos seus cultores, não tinha uma formação histórica minimamente suficiente para fazer obra fidedigna, pelos seus temas, pelo desenho das personagens, pela recriação dos ambientes onde a acção se desenrolava, ou até pelo estilo, como Garrett contundentemente criticava, num conhecido passo do capítulo V das *Viagens*, a propósito da literatura de ficção, fosse romanesca, fosse dramática:

«Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos [...]

Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas,

² *O Cego de Landim*, das *Novelas do Minho*, in *Obras Completas*, Ed. de Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, vol. VIII, p. 100 (utilizarei sempre esta edição).

³ *Estética Naturalista. Estudos críticos*, Porto, Livraria Portuense, 1939, p. 194.

⁴ *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

Um pai, – nobre ou ignóbil,
 Dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos,
 Um criado velho,
 Um monstro encarregado de fazer as maldades,
 Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios e centros.
 Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eugène Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul [...] Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e de palavras velhas; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavras *iluminam-se...* (estilo de pintor pinta-monos). – E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original⁵.

E foi assim que os temas do romance histórico se vieram progressivamente aproximando da actualidade. O caso de Rebelo da Silva é paradigmático. Autor de uma *História de Portugal nos Séculos XVII e XVIII*⁶, escolheu justamente essas épocas para cenário da sua obra de ficção, com romances como *A Mocidade de D. João V* (1855), *A Última Corrida de Touros em Salvaterra*, *A Casa dos Fantasmas*, que traz como subtítulo «episódio do tempo dos Franceses». Mas não é único, pois essa mesma evolução se verifica com João de Andrade Corvo, com *Um Ano na Corte* (1850-1851), Arnaldo Gama, que se aproxima ainda mais de Oitocentos com *Um Motim há Cem Anos* (1861) ou *O Sargento-mor de Vilar* (1863), ou com Silva Gaio no *Mário* (1866), entre outros. E note-se que este género de produções era as mais das vezes suscitado pela voga do folhetim que, naqueles bons tempos de gostos românticos, servia de pábulo à curiosidade do público leitor e angariava significativos proventos para os proprietários e redactores de revistas e jornais, sempre afectados pela doença endémica da falta de recursos.

Em Camilo não houve qualquer evolução que desta possa aproximar-se. Dir-se-ia que as suas experiências no âmbito do romance histórico surgiram mais da sua curiosidade ou do seu gosto de coleccionador de papéis velhos, manuscritos ou impressos, que lhe permitiram ser simultaneamente um esquadrinhador do passado, através de pequenas investigações, consagradas a figuras ou acontecimentos pelos quais se interessava, em textos curtos, elaborados quase sempre para responder a solicitações de colaboração em publicações periódicas de vária índole, com as quais ia engrossando as suas receitas de trabalhador da pena.

Não irei por isso demorar-me sobre o romance histórico de Camilo, tal como o realizou n' *O Santo da Montanha* (1866), n' *O Judeu* (1866), n' *O Olbo de Vidro* (1869), n' *O Senhor do Paço de Ninães* (1867) ou n' *O Regicida* (1874), entre outros.

Insistirei tão-só na ideia de que a atenção pelo romance histórico não resulta de um percurso que o trouxesse dos temas do passado aos temas da sua actualidade. Basta para isso repararmos nas datas da respectiva publicação.

Dir-se-ia (e é um ponto que convirá averiguar com mais tempo, em clave de intertextualidade), que o novelista, motivado por qualquer notícia, mais ou menos pormenorizada, colhida na leitura de documentos antigos, logo a aproveitava para publicar mais uma obra e cobrar por ela os respectivos direitos de autor.

Darei apenas como exemplos *O Senhor do Paço de Ninães*, cujas ruínas convizinhavam com S. Miguel de Seide, novela para a qual encontrou farto apoio de fundamen-

⁵ *Viagens na Minha Terra*. Intr. e notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa, Portugália Editora, 1963, pp. 34-35.

⁶ Lisboa, Imprensa Nacional, 1860-1871.

tação histórica, como já mostrei noutra oportunidade⁷, no *Nobiliário do Conde D. Pedro*, na *História Sebástica*, de Fr. Manuel dos Santos, na *Jornada de África*, de Jerónimo de Mendonça, na *Ásia Portuguesa*, de Manuel de Faria e Sousa, na *História de S. Domingos*, de Fr. Luís de Sousa, na *Memorável relação da perda da nau Conceição*, de João Carvalho Mascarenhas e até em largos passos da *Pregaçam que dizem que fez o Daíam da Sé de Silves, do Algarve, em Lisboa nas exequias del-Rei Dom Sebastiam...*, que outros atribuíam a um colegial da Companhia de Jesus, Luís Álvares de seu nome, texto que encontrara manuscrito num códice autógrafo de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, conforme declara em extensa nota de rodapé⁸.

Ou *O Santo da Montanha*, onde, para descrever a procissão triunfal de *Corpus Christi*, em Braga, a que assistem o fidalgo Lopo de Sampaio e sua filha Mécia, recorre à *Relação do recebimento e festas que se fizeram na Augusta Cidade de Braga, à entrada do Ilustríssimo e Reverendíssimo Senhor D. Rodrigo da Cunha, arcebispo e senhor dela, primaz das Hespanhas*, impressa naquela cidade em 1687, ou a versão abreviada e certamente menos barroca que dela dera Cunha Rivara no vol. IV do *Panorama*.

A mesma preocupação, que neste género de novela, poderia atribuir-se à intenção de, à semelhança de Herculano, dar-lhe foros de fundamentação científica, aparece, porém, com igual insistência, em certas novelas de actualidade. E é esse aspecto da constituição da diegese camiliana que eu gostaria de propor hoje à vossa consideração.

Foi o século de Oitocentos, em cujo centro se situa cronologicamente todo o nosso movimento romântico, uma época extremamente agitada em Portugal. As três invasões das tropas napoleónicas, primeiro, a Revolução de 1820, depois, e por fim as Lutas Liberais, com todos os acontecimentos, mutações e convulsões que se lhes seguiram, e que incidiram com especial impacto nas províncias nortenhas, palco privilegiado da novela camiliana, constituem, sem sombra de dúvida, algumas das páginas mais dinâmicas e sociologicamente mais ricas de toda a História de Portugal. Diria mesmo que, ao comezinho nível provinciano do dia-a-dia vivido por populações cuja cultura não beneficiaria de qualquer grau de escolaridade, e apenas se afirmava pela ancestral sabedoria popular, essa época supera em múltiplos movimentos de dramatismo o século dos Descobrimentos ou o período barroco, ainda que dominado pelas guerras da Restauração.

Os movimentos militares, os golpes palacianos, com as espadas dos Marechais de Saldanha e Duque da Terceira, ou com as habilidades dos políticos treinados desde 1820 nas lides parlamentares, mesmo sem o brilho dos primeiros tempos, onde se faziam ouvir as vozes de Garrett ou de José Estêvão, causavam manifesta instabilidade nas instituições como nas consciências, tudo agravado pela inexperiente juventude de uma Rainha muitas vezes desprovida de apoios e dedicações. Lembremo-nos de como caiu o anjo que em Caçarelhos habitava a alma cândida de Calisto Elói de Silos Benevides e Barbuda!...

A nobreza, até então apoiada nos privilégios conferidos pelos pergaminhos heráldicos, mas que, no dizer de um ditado popular, dispendo de pouca comedoria era gaita que não assobiava, procurava reabastecer os cofres exauridos, graças a casamentos desiguais com elementos da burguesia endinheirada no comércio e na emigração, que tinha no capital a grande arma da sua afirmação social, e que muitas vezes só se sentia satisfeita com a ascensão ao foro da nobreza, mediante a obtenção de títulos de irrisória ressonância, que aliás Camilo não poupa, em passos como o do capítulo II das *Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado*, justamente intitulado «As delícias portuenses do peixe frito, antes da civilização». Vale a pena recordar as suas próprias palavras:

⁷ Cf. «Da História à ficção na novela camiliana – Uma leitura d' «O Senhor do Paço de Ninães» em clave de inter-textualidade», in *A Abertura do Mundo. Estudos de História dos Descobrimentos europeus*, Org. de Francisco Contente Domingues e Luís Filipe Barreto, Lisboa, Ed. Presença, vol. I, pp. 119-131.

⁸ *Obras Completas*, VI, p. 249.

«Este peixe frito era naquele tempo um recreio muito dilecto das famílias do Porto, já distintas por abastança comercial. Vivem ainda muitas ilustres matronas, que se pejam agora de contarem as ditosas horas da mocidade que passaram no peixe frito de Valbom e do Reimão. Os vinte anos volvidos de progresso, progresso de trevas em que caíram aquelas alegres almas, está-lhes sendo agora mortificação de vergonha, se acaso algum contemporâneo, em hora de sinceridade e talvez poesia, diz a alguma dessas contrafeitas vítimas da civilização: – “Lembra-se a Senhora Baronesa daquelas felizes tardes do sável assado e das azeitonas de Sevilha em S. Roque da Lameira?” – Esta injuriosa pergunta é feita à ilustre dama, no momento em que ela esconde as mãos grosseiras na lustrosa pele do regalo, ou contorce os pés, saudosos da liberdade antiga, no constritor polimento, e nas outras muitas compressas dolorosas com que a austera natureza se está vingando»⁹.

Numa época em que, em literatura, se exaltavam descabeladamente os “direitos” ideais do coração e da sensibilidade, em detrimento dos grosseiros interesses materiais da pecúnia ou dos preconceitos sociais de castas (e convém lembrar que tais preconceitos não eram apenas os da nobreza de antiga genealogia, mas ganhavam relevo bem maior no espírito dos comerciantes enriquecidos e preocupados em não delapidar as fortunas agenciadas pelo seu trabalho, aliás nem sempre muito limpo, dotando meninas apaixonadas por pintalegretes que passavam noites em estúrdias de botequim ou em atormentados partos de rimas mancas!), não faltavam fontes de conflitos que atingiam o mais íntimo das famílias em quezílias de gerações que acabavam muitas vezes nos conventos, destino que, pela sua frequência, tanto impressionou, e com alguma razão, a luneta petulante da *così detta* Princesa Rattazzi¹⁰.

É, pois, a este ambiente *histórico* que Camilo vai buscar os grandes temas da sua novela. E daí o forte cunho passional ou social, seja em termos de crítica, seja de pedagogia, que a caracteriza.

Mas numa reacção salutar contra as próprias debilidades desse tipo de matéria narrada, e sempre fiel a uma constante preocupação moralizadora, Camilo vai procurar contrabalançar os exageros da sua sensibilidade efabuladora com a proximidade a uma realidade vivida ou comprovada através de uma documentação credível, porque susceptível de ser submetida a provas de verificação, através da História sua contemporânea.

E se é certo que, nascido em 1825, o Autor já podia considerar *históricos* os acontecimentos relativos às Guerras da Independência contra o invasor francês, ou até as vicissitudes da luta pela vitória do Liberalismo, terminada em 1834, com a derrota do Rei D. Miguel e a Convenção de Évora-Monte (tinha Camilo 9 anos), o mesmo não deixava de acontecer com as perturbações da Maria da Fonte e a Revolta da Patuleia, chegando a dar-se como figurante num episódio da guerrilha minhota do General

⁹ *Ib.*, vol. III, pp. 1193-1194.

¹⁰ Veja-se Maria Rattazzi, *Portugal de Relance*, Actualização do texto, introdução e notas de José M. Justo, Lisboa, Edições Antígona, 1997. Na sequência de duas viagens a Portugal, escrevera a leviana cronista um livro intitulado *Le Portugal à vol d'oiseau. portugais et Portugaises* (Paris, A. Degorce-Cadot, 1879), logo traduzido para português sob o título de *Portugal de Relance* (Lisboa, Livraria Zeferino, 1881). Referindo-se ao romance de Camilo, escrevera ela: «Particularidade curiosa! Todos os romances do solitário de S. Miguel de Seide contêm infalivelmente um tipo de brasileiro, uma rapariga que se recolhe a um convento, um fidalgo de província e um romântico apaixonado e transparente. É invariável como a chuva e o bom tempo» (*ib.*, pp. 336-337). Como se sabe esta infeliz e injusta opinião desencadeou as iras de Camilo, dando lugar a uma acesa polémica (cf. Alexandre Cabral, *Polémicas de Camilo*, vol. VII. Lisboa, Livros Horizonte, 1982, pp. 105-198).

Mac-Donell. É que as consequências de tais acontecimentos na vida do País e das populações, sobretudo das nortenhas, eram de tal modo importantes, que desde cedo os cidadãos, independentemente do seu grau de cultura, depressa adquiriram uma noção muito clara de que estavam a viver e a fazer *História*.

É este quadro histórico que Camilo bem conhecia, por testemunhos directamente colhidos entre familiares, amigos e conhecidos, obtidos através de indagações pessoais feitas junto de quem suspeitava que lhas podia fornecer, na leitura de jornais, folhetos ou outras fontes impressas e manuscritas, a mais conhecida das quais, mas não única, são os *Apontamentos para a historia da Revolução do Minho em 1846 ou da Maria da Fonte escriptos pelo Padre casimiro, finda a guerra, em 1847*, de cujo manuscrito, publicado em 1883¹¹, pudera fazer uma demorada leitura, graças à generosa ingenuidade do famoso General das Cinco Chagas, e de que se aproveitaria, não sem alguma falta de escrúpulos, na *Maria da Fonte*, cujo prefácio é datado de S. Miguel de Seide, a 21 de Novembro do ano seguinte, que vai traçar o enquadramento da sua novela de actualidade, aí buscando, ao mesmo tempo, o suporte de credibilidade sobre o qual desejava construir o edifício da sua ficção romanesca.

E a este propósito, não será porventura inútil, mesmo tendo em conta a dose de insinceridade ou de ironia que sempre marcava afirmações deste teor na mente e na pena de Camilo, o conhecido protesto que faz logo no capítulo I de *Carlota Ângela*, de 1858:

«... portanto, desde já me desquito com os leitores se, no decurso deste romance, me apodarem de insulso e desimaginoso.

VERDADE, NATURALIDADE E FIDELIDADE

é a minha divisa, e sê-lo-á enquanto este globo se não reconstituir à feição do disparate com que uns o alindam e outros o desfeiam»¹².

Ora é justamente para servir este ideal ou esta preocupação de verdade, naturalidade e fidelidade que, mesmo ao abordar temas seus contemporâneos, ou quase, Camilo sente necessidade de recorrer a uma fundamentação histórica, fosse colhida em fontes documentais ou fosse obtida através de testemunhos vários.

Por outro lado, essa preocupação relaciona-se directamente com uma outra afirmação que tiro de *Vingança: Eu não tenho imaginação, tenho memória*. Claro está que isto estava longe de ser verdade. Mas era como se, para contrabalançar os perigos da imaginação, que sabia possuir e exercitava a partir dessa realidade, sentisse necessidade de se justificar, recorrendo à fundamentação histórica, acerca dos acontecimentos do seu próprio tempo.

Vejamos agora (que o tempo urge!) alguns casos concretos.

E seja o primeiro o *Amor de Perdição*, onde a história da família do Corregedor Domingos José Correia Botelho de Mesquita e Menezes dá lugar, logo no início, a um aproveitamento de documentos relacionados com os antepassados do próprio Camilo. No entanto, este não é dos exemplos mais completos para o fim que temos em vista.

N' *A Mulher Fatal* (de 1870) desenvolve um entrecho a partir da notícia do incêndio que devorara, na noite de 1 para 2 de Novembro de 1860, o Convento de S. Marcos, perto de Coimbra, antigo cenóbio de frades Jerónimos, vendido a particulares depois de 1834, notícia que vira no jornal *O Conimbricense* dirigido pelo seu amigo Joaquim Martins de Carvalho, completando-a depois através da notícia que acerca do desastre

¹¹ Braga, Typographia Lusitana, 1883.

¹² O. C., II, p. 916.

colhera junto do proprietário, José António Rebelo Carneiro, que no romance aparece como protagonista, sob o nome de Carlos Pereira.

No *Livro de Consolação*, de 1872, toda a história de Eduardo Pereira anterior ao seu encontro com Venceslau Taveira, no quartel-general de Massena, em Santarém, segue ponto por ponto um caso real de que tivera conhecimento, através de uma carta, transcrita do ms. 872 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, que, embora não coincida textualmente com a que Camilo insere no romance, contém os mesmos dados. Nessa carta, uma senhora de nome Maria José de Portugal e Meneses, refere ao General Junot ter casado a ocultas, numa igreja dos arredores de Barcelos, e contra a vontade dos pais, mas com licença canónica do Arcebispo de Braga, com José Maria de Sá Felgueiras Benevides. No intento de a casarem com outro pretendente e cegos pelo ódio, os pais movem um processo contra o genro, com o intuito de o fazerem condenar a degredo, e forcem-na a entrar no Convento de Santa Clara de Coimbra, de onde sairia em 1807, por intervenção de Junot, acabando por viver longos anos em companhia do marido, a quem sobreviveu, depois de lhe ter dado sete filhos. Seria longo estabelecer as semelhandas desta história real com a ficção que envolveu D. Antónia Portugal. Do que, porém, não há dúvida, é da sua preocupação de fundamentar nos dados da História a efabulação romanesca que imaginara para aquele caso de amor romântico.

Há na história do nosso século XIX acontecimentos que deram à novela camiliana repetidos fundamentos de história. Um dos mais conhecidos e por ele explorados foi o atentado contra os Lentes e os Cónegos de Coimbra, junto de Condeixa, quando iam de viagem para Lisboa cumprimentar o Rei D. Miguel pela sua subida ao trono. Veja-se *O Retrato de Ricardina* ou *A Viúva do Enforcado*, das *Novelas do Minho*. Neste último texto, e a propósito do comportamento de António Maria das Neves Carneiro, um dos implicados no crime que conseguira fugir, mas que viria a perder-se pela sua paixão por Teresa de Jesus, a viúva do ourives Guilherme Nogueira, o Autor remete, em notas de rodapé, para a *Memória do que aconteceu na cadeia do Limoeiro com os nove réus estudantes de Coimbra que no dia 20 de Junho de 1828 padeceram o suplício em que um deles, Manuel Inocêncio de Araújo Mansilha, foi baptizado*, de Fr. Cláudio da Conceição¹³, ou aproveita o texto da própria sentença que andava impressa e pudera ler nos *Apontamentos para a História Contemporânea* de Joaquim Martins de Carvalho, publicados em Coimbra em 1868. Ou ainda a informação que, por carta, lhe dera o seu amigo Pinho Leal.

A Bruxa de Monte Córdova, de 1867, oferece outro exemplo curioso deste tipo de aproveitamento de documentos históricos.

Como é sabido, a acção romanesca inicia-se com o noviciado forçado de Tomás de Aquino, no mosteiro beneditino de S. Miguel de Refojos e do seu enamoramento pela bela Florinda Angélica. O estatuto dos *donatos*, um dos quais era amigo fiel do jovem, é definido a partir do conhecimento das *Constitutiones Monachorum Nigrorum* de 1629 e das *Constituições da Ordem de S. Bento*, de 1590, explicitamente citadas em rodapé. Por concorrência na obtenção das graças da moça, trava-se acesa luta entre Tomás de Aquino e Fr. Plácido de S. Tomás, de que resulta a instauração de um processo e a condenação do primeiro. O santo Fr. Jacinto de Deus é o seu desvelado confessor e protector. O noviço condenado apresentava-lhe «argumentos colhidos nalgum livro racionalista dos que por lá estavam mal escondidos na livraria». E logo, para provar esta afirmação, ilustra-a com significativa nota infra-paginal, que transcrevo na íntegra:

¹³ Lisboa, Impressão Régia, 1828.

«Alguns livros franceses do século XVIII se tinham derramado pelos mosteiros beneditinos, enviados desde o Grão-Pará, pelos anos de 1760, por o bispo D. Fr. João de S. José Queirós, frade da Ordem de S. Bento. Possuimos a carta autógrafa que acompanhava a remessa ao Mosteiro de S. Bento de Lisboa. Honra, porém, se faça ao cauteloso bispo, que ferventemente recomenda que os livros proibidos se devem vedar aos espíritos novos e incapazes de os digerirem e remastigarem, sem dano da fé»¹⁴.

Entretanto, um dos inimigos de Tomás de Aquino, filho do Marquês de Ponte de Lima, deixara-se enfeitiçar pelos encantos de Florinda e tentara raptá-la, pelo que sofreu severo castigo. E surge nova nota de rodapé, onde se lê:

«Encontro à volta com vários papéis que pertenceram ao Mosteiro de Tibães, a participação desta criminosa tentativa de Fr. Joaquim do Sepulcro. É o capitão-mor de Cabeceiras de Basto que a remete ao D. Abade-Geral, fortalecendo-a com o depoimento do boticário e de outros lavradores convidados para rebaterem o assalto à casa do Picoto. No verso do papel, está escrito: *Devassou-se, e não se esclareceu nada com que se possa ou deva processar o colegial Fr. Joaquim do Sepulcro*»¹⁵.

Todas as peripécias do processo levantado contra Tomás de Aquino, segundo declara o autor em nova nota, são cópia «textual do processo que tenho presente, e veracíssimo tudo que diz respeito a este conflito»¹⁶.

O forçado noviço acaba por fugir de Tibães, tendo o autor colhido a notícia da fuga nuns *Anais de Tibães*, escritos até 1812 por Fr. João de Guadalupe e desse ano em diante por Fr. Bernabé de Santa Gertrudes!

Para a história do edifício deste Mosteiro socorre-se da *Benedictina Lusitana*, de Fr. Leão de S. Tomás, dando cuidadosa referência bibliográfica dos passos aproveitados.

Na sequência da fuga, alista-se o jovem no exército liberal, desembarcando no Mindelo, integrado nos Voluntários da Rainha. A partir daqui o cenário desenrola-se nas trincheiras e baluartes do cerco do Porto. E para dele dar mais segura notícia vale-se da *História do Cerco do Porto*, de Luz Soriano, d'*A Guerra Civil em Portugal* do Coronel Owen, cuja filha teria o trágico destino de um casamento com António Augusto Pinto de Magalhães, numa aventura romântica a que Camilo, em circunstâncias algo estranhas, não foi alheio, e da *História da Guerra da Sucessão em Portugal*, do Almirante Charles Napier, traduzida lastimavelmente, segundo o autor do romance, por Manuel Joaquim Pedro Codina¹⁷.

E até os exorcismos feitos a Florinda Angélica, supostamente endemoninhada, mas apenas demente de fanatismo e de saudade, se vêem sustentados, embora com evidente e sarcástica ironia, por bibliografia adequada, como Brognolio, dando lugar a este comentário suplementar do autor:

«A mais cabal, completa e irrefragável prova que conheço da convivência que os demónios têm connosco é um livro latino de autor alemão, João Godofredo Mayer. Não pude mais duvidar da concomitância em que vivo com os espíritos

¹⁴ O.C., V, p. 1246.

¹⁵ *Ib.*, p. 1253.

¹⁶ *Ib.*, p. 1255.

¹⁷ *Guerra da Sucessão em Portugal, pelo almirante Carlos Napier, conde do Cabo de S. Vicente. Londres: 1836. (Lisboa, Tipografia Comercial, 1841).*

imundos, sob diversos feitios, desde que li a *Historia diaboli seu commentatio de diaboli, malorumque spirituum existentia, statibus, iudiciis, consiliis, potestate*. Tubingae, 1780.¹⁸

E quantos outros exemplos se poderiam dar. Permitam-me que refira apenas mais um, deixando de lado, embora com pena, o aproveitamento que faz da *Resenha das principaes cadêas da Europa*, do Doutor (e futuro Bispo de Betsaida) António Aires de Gouveia, publicada em Coimbra, pela Imprensa da Universidade, em 1860, nos discursos do deputado Libório Meireles, d'*A Queda dum Anjo*, bem como da publicação que fizera de algumas traduções das *Elegias* de Tibulo na revista *O Instituto*, quando lhe estabelece a biografia, como já demonstrou amplamente Ricardo Jorge¹⁹.

Refiro-me a *Onde Está a Felicidade?* Sobretudo no Prólogo, quando narra a morte do Fidalgo da Bandeirinha e o afogamento de João Antunes, por alcinha O Kágado, no desastre da Ponte das Barcas, como ainda recentemente sublinhou o Dr. Marco Paulo Duarte no seu excelente prefácio à edição da obra há pouco saído dos prelos, sob os auspícios da Editorial Caixotim²⁰.

Mas quantos outros exemplos podemos encontrar, na sequência do falso D. Miguel d'*A Brasileira de Prazins*, n'*A Corja* (para cuja elaboração pedia por carta a Chardron os programas das peças representadas nos teatros do Porto, para dar total verosimilhança à vida dos Macários na Cidade Invicta), nas *Estrelas Propícias*, ou n'*Um Homem de Brios*, onde aproveitou tão de perto um diário escrito por certa menina sua apaixonada de nome Gertrudes, que em breve espero editar com adequado estudo preliminar! Tenho, porém, de terminar.

Os exemplos que aqui trouxe apenas tiveram a intenção de suscitar a atenção dos investigadores para a polimórfica riqueza de processos da construção da diegese na novela camiliana e para a sua constante preocupação de conferir, através da contraprova histórica, foros de uma verdade que desse às suas criações ficcionais, não apenas credibilidade, mas um cunho muito pessoal que, distinguindo-as da fancaria literária corrente no seu tempo, o impusesse como um escritor consciencioso e sério, tanto no aspecto ético, como no estético, fugindo às receitas das novelas francesas que, segundo declara numa carta ao Visconde de Ouguela, eram moxinifadas que já não tinha paciência para ler, encarregando dessa tarefa a dedicada Ana Plácido, que depois lhas resumia, e fazendo da sua obra um factor de educação da sensibilidade social e afectiva dos seus leitores e, sobretudo, das suas leitoras. Era a sua maneira de contrariar a má fama que as novelas tinham de desmoralizadoras das sociedades modernas, como ele próprio afirma com significativa frequência.

Importa, por outro lado, não esquecer que a comparação entre estes intertextos e o discurso narrativo camiliano constitui um verdadeiro laboratório para determinarmos os mistérios da criação artística, que é, afinal de contas, uma operação de metamorfose de que decorre toda a valia literária desse discurso, da *inventio* diegética à elaboração das personagens, à organização estrutural da narrativa e, de modo muito especial, à feitura do estilo, através de transformações que vão da transcrição à modernização, passando pela adequação do significante de matriz arcaizante ao significado corrente na época da escrita, numa espécie de cadinho onde se fundem registos vários, em regime de diacronia e de sincronia, de falares próprios de classes que os modernos cultores da socio-linguística alguma vantagem teriam em aproveitar.

¹⁸ Loc. cit., p. 1361.

¹⁹ Veja-se *Camillo e Antonio Ayres. Seguido do poema "As Commendas"*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1925, p. CLXXXIUV e ss.

²⁰ *Onde Está a Felicidade?*, Prefácio e fixação do texto de Marco Paulo Nicolau Duarte, Porto, Edições Caixotim, 2003.

Além de que este processo não é único, antes se conjuga com muitos outros, onde um atento conhecimento dos factores de ordem social, das constantes que, depois de terem caracterizado, ao longo do tempo, a colectividade portuguesa, a definem com rara fidelidade nas pessoas vivas que o escritor conhecia ou simplesmente encontrava no seu dia-a-dia, quando buscava, sempre insatisfeito, uma resposta uníssona que satisfizesse a sua aguda sensibilidade aos valores semânticos e estilísticos da língua portuguesa.

Numa palavra – toda a investigação que se possa fazer neste domínio é verdadeiramente compensadora para melhor conhecermos a criação literária, num período e num autor que, para além das modas ou das oscilações do próprio cânone, há-de oferecer sempre um modelo de vernaculismo, venustez e beleza dessa língua.

A RELEVÂNCIA DO ARGUMENTO HISTÓRICO NA *CASTRO* DE A. FERREIRA

MAURO CAVALIERE
(Univ. de Estocolmo)

145

Introdução

Na sua introdução à tragédia *Castro* de António Ferreira, F. Costa Marques (1974, pp. 33-34) estabelece uma hierarquia entre os três aspectos que contribuem para a eminência da obra: a recuperação de padrões formais clássicos, o uso da língua nacional, o tema nacional tratado na tragédia. Se o primeiro se destacaria de maneira categórica em relação aos outros dois e ao segundo deveria atribuir-se apenas uma certa importância, o terceiro seria só uma circunstância mais ou menos casual. Na nossa opinião, esta hierarquia deveria ser, senão invertida, pelo menos reconsiderada.

Poderá parecer descabido confutar um contributo crítico a um texto cujos objectivos eram apenas didácticos. No entanto, deixando de lado o facto de a erudição de Costa Marques permitir considerar a sua introdução como um trabalho académico, a circunstância de o autor detectar e classificar três aspectos essenciais da tragédia pareceu-nos um ponto de partida interessante para destacar determinadas questões que dizem respeito ao tema deste Congresso. Os limites desta mesma comunicação devem contudo ser apenas considerados como um esboço para uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto.

Começemos, no entanto, por uma esclarecimento. Os critérios com os quais Costa Marques constitui a sua hierarquia parecem prender-se com a novidade que cada um dos três aspectos teria no âmbito alargado da literatura europeia, ou melhor, a não-novidade neste sentido é o motivo que o induz a subestimar a vigência do tema nacional e o aspecto linguístico (ou seja, o uso do português):

«É de pequeno valor a circunstância de [A. Ferreira] haver escolhido um tema nacional, atitude que aparece também em Diogo de Teive e, muitos anos antes, com o italiano Mussato. De maior importância é já a opção pela língua nacional, em lugar da latina usada pelos tragediógrafos humanistas, de que, no entanto, haviam já dado exemplo alguns dramaturgos italianos, cujas obras possivelmente conhecia e que lhe haveriam dado estímulo também para a adopção do verso solto» (Marques: 1974, pp. 33-34).

No entanto, querendo ser coerente com o critério escolhido, a recuperação dos padrões formais clássicos nem sequer parece um bom motivo para opinar que a *Castro* ocupa um lugar representativo na história da literatura do século XVI, isto porque,

como aliás indica o próprio Costa Marques (1974, p. 8), ao longo de mais de um século, em Itália, tinham sido escritas e representadas tragédias clássicas. O motivo que leva o autor a ter em tão alta consideração a *Castro* prende-se sim com a estrutura formal do texto, mas no sentido em que ela contribui para a sua incontaminada gravidade, pois esta tragédia:

«... não é “romântica” nem “romanesca”. Bem longe disso. Não se sente nela a preocupação de complicar a intriga, de enredar os lances, de calcular efeitos invulgares de expectativa; tampouco a intenção de “pintar” historicamente o século XIV, de despertar a curiosidade pelo pitoresco dos cenários, das personagens, do vestuário, das alusões. Nem isso viria a ser concebido senão pelo teatro de tempos muito posteriores.

Sabido é, com efeito, que o Renascimento literário e artístico não teve preocupações de cor histórica ou de cor local, pretensões essas, mais que realizações, da arte do século XIX. Por isso é que esta obra de António Ferreira, ainda que o seu tema não fosse português, teria sempre o mesmo valor estético e ocuparia na história da literatura dramática do século XVI grande lugar representativo» (Marques: 1974, p. 34).

De maneira um pouco curiosa, «a altura e novidade estéticas» (Marques: 1974, p. 34) da *Castro* deveriam atribuir-se ao facto de nela não aparecerem elementos que, como o próprio autor nos diz, pertencem a uma época literária muito posterior. O que podemos vislumbrar por trás deste raciocínio é, pura e simplesmente, que na diatribe que opôs (e que, ao que parece, ainda opunha há pouco tempo) os clássicos aos românticos, Costa Marques se coloca ao lado dos primeiros. Todavia este não é um bom motivo para subestimar elementos como a recuperação de um argumento¹ histórico ou o uso do português, porque o que é extraordinário na *Castro* é a convergência dos três elementos. Assim como a recuperação dos géneros clássicos, tanto o elemento histórico-nacional como a opção linguística são os sustentáculos de um projecto estético e ideológico bem determinado. Com efeito, o próprio Costa Marques (1961, pp. 94-98), ao editar uma antologia dos *Poemas Lusitanos*, já tinha agrupado num capítulo os poemas em que o tema é o “incitamento à poesia épica” e noutro os poemas que tratam da “defesa e a ilustração da língua portuguesa”, destacando, oportunamente, o papel

¹ Como as referências a termos como *tema nacional* ou *argumento histórico* são muito frequentes no texto, torna-se necessária uma clarificação destes conceitos. Por *tema* entendemos a própria ideia nuclear do texto literário tal como poderia ser expressa por um número muito limitado de substantivos abstractos, ou mesmo um único. Ao entendê-lo assim, o tema da *Castro* poderia ser formulado, por exemplo, como “o conflito entre poder e amor”. Neste sentido, o tema seria algo de universal (Reis: 1992b, p. 402), abstracto de circunstâncias históricas ou da configuração de outros signos, como a personagem ou a acção. Por isso mesmo, o termo que nos interessa para tratar essa questão é o de *argumento*. Entendemos com este termo a redução de uma complexa organização semântica a um elemento nuclear, mas que inclui elementos como a personagem e a acção, portanto a redução da *fabula* a uma proposição simples, como por exemplo <D. Afonso IV (instigado pelos conselheiros) manda matar D. Inês (amante do seu filho D. Pedro e mãe de três dos seus netos)>. Adoptamos, portanto, a definição de Segre (p. 334): «Il soggetto o argomento potrebbe essere definito così: l'enunciazione dei termini sostanziali di una storia. Questa enunciazione si realizza linguisticamente, perciò temporalmente; ma la sua comprensione è atemporale, come lo è l'assimilazione del contenuto di una frase o di un breve enunciato. [...] Il principio di oggettivazione degli argomenti è diacronico e comparativo. Posso precisare l'argomento della *Medea* di Euripide con le sue fonti e con i suoi derivati: l'argomento è l'assieme, definito dalla tradizione culturale, delle invarianti narrative proprie di tutti questi testi».

Em geral não se pode excluir a possibilidade de falar em “tema histórico” (e tema nacional), como no caso de *Os Lusíadas* em que o tema poderia ser formulado como “a expansão colonial” (ou “a vocação histórico-religiosa de uma nação”), mas não parece ser o caso da *Castro*.

de propulsor que A. Ferreira tivera tanto na promoção de uma poesia épica que registasse em verso eterno os «altos cometimentos nacionais» (Marques: 1961, p. 23) como na promoção do português como língua apta à composição dos géneros “sérios” (Marques: 1961, p. 25). Dadas estas considerações, normalmente não questionadas, parecemos recomendável uma abordagem metodológica que tenha em consideração os três aspectos no seu conjunto, sem cairmos na tentação de instituir hierarquias. É, pois, precisamente a integração dos três aspectos que torna a *Castro*, não só uma obra representativa da história literária nacional e internacional, mas uma obra que se insere perfeitamente no projecto cultural e ideológico que tinha começado a tomar forma algumas décadas antes da sua escrita e que se prolongaria durante muito tempo. Se aqui privilegiámos o tema nacional (como o designa Costa Marques), ou argumento histórico (como preferimos chamá-lo nós), fizemo-lo, por um lado, porque se trata do aspecto que foi, talvez significativamente, subestimado e, por outro, porque a relação entre literatura e história é o assunto deste Congresso.

Os “factos” históricos e a elaboração literária

Em primeiro lugar, é preciso justificar, não só por que é legítimo falar em argumento histórico ou nacional, mas também por que é relevante que tal opção se verifique no marco de um determinado movimento literário. Como afirma Roig (p. 79), o renascimento do género trágico (primeira parte do século XVI) passa por várias etapas: a descoberta dos textos antigos (associada ao interesse pelos textos teóricos que deles tratam), as suas traduções para latim – e, de seguida, para o vulgar –, a sua adaptação e, finalmente, a criação original parcial. Durante as primeiras etapas assiste-se a uma mudança de ordem linguística para se chegar, depois, a contributos mais originais². No caso da *Castro*, ressalta o facto de neste contexto, a tragédia tratar de sucessos e personagens que pertenceram à comunidade nacional e que falavam a língua que o próprio poeta utiliza³. Se, por um lado, se assiste à assimilação de um argumento histórico-nacional no interior do género trágico, por outro, como afirma Aníbal Pinto de Castro, o já conhecido argumento via-se:

«... nobilitado pelo tratamento que alcançara nos grandes géneros literários consagrados da tragédia e da epopeia, que o código renascentista colocava no primeiro plano da sua hierarquização estética» (Castro: p. 50).

A forma e o conteúdo, portanto, concorrem no sentido da formação de um discurso nacional.

² Convém ressaltar que o argumento da primeira tragédia em vulgar, a *Sofonisba* de Trissino (1515), é tirado de um texto historiográfico antigo, as *Décadas* de Tito Lívio, operação que o mesmo autor veio a repetir com *L'Italia Liberata dai Goti* (1547), o que pode sugerir uma ideia da evolução das concepções e dos projectos literários da época, visto que o texto historiográfico começa a ser considerado como a base para a escrita do texto literário.

³ Roig (p. 85) realça que a *Castro* é a «primeira tragédia original em língua portuguesa», mas, apesar de ter apresentado, nas páginas precedentes (pp. 83-84), um rol das tragédias originais (modernas) em línguas europeias, não chega a afirmar que a *Castro* é a primeira tragédia europeia em língua original a tratar um assunto tirado da história nacional. Provavelmente, pelo facto de não considerar este elenco exaustivo; e, de facto, não cita Mussato. No entanto, o tragediógrafo italiano (1261-1315?) parece-nos um caso isolado, embora significativo. Significativo porque Mussato provavelmente teve alguma influência sobre Petrarca, que, como defende Burke (p. 24-25), foi o mentor do “movimento antiquário”, isto é, o movimento humanista que está na base da moderna concepção da História (veja-se também Cavaliere: pp. 49-56).

No entanto, anteriormente, tratando de temas e argumentos, não utilizámos apenas o adjectivo *nacional*, mas também o adjectivo *histórico*. Que o argumento da *Castro* seja definido como “nacional” parece pouco questionável. Um pouco mais difícil, no entanto, é argumentar em favor da *historicidade* da tragédia, pois nem sempre é possível ou pertinente falar em “argumento histórico” só porque a diegese de um texto ficcional se situa no passado e nela participam personagens históricas. Em Aristóteles, está implícito, mas ao mesmo tempo evidente, que a tragédia, ao contrário da comédia, extrai o seu argumento e as suas personagens de material conhecido pelo público, os mitos⁴, e, embora não fale em “passado”, é claro que a acção da tragédia não se coloca no mesmo plano temporal do autor e do receptor. No entanto, a leitura da *Poética* mostra claramente que, então como hoje, a questão se coloca em termos de trans-textualidade (Genette: p. 14), pois a questão é verificar quais são os hipotextos dos quais a tragédia é um hipertexto.

O pressuposto fundamental para que se possa acrescentar o adjectivo histórico após a denominação modal (Reis: 1999, p. 239) é que o leitor (coevo ao autor) reconheça personagens e acontecimentos como “históricos” (Reis: 1992a, p. 145), termo este que depende da existência no seio de uma determinada sociedade de um discurso histórico que assume a identidade de “discurso verdadeiro” porque oposto ao mitológico, isto é, a partir do momento em que não se considere este mesmo como o discurso sobre a verdade (Eco: pp. 96-97 e 143).

Na altura em que a *Castro* foi escrita, a existência de uma historiografia nacional era um facto consumado. Se A. Ferreira se baseou em textos deste tipo para escrever a sua tragédia, já se pode reparar numa diferença substancial em relação às tragédias clássicas, que tiravam o argumento do mito, ou melhor ainda, das tragédias de um Rucellai, um Giraldi Cinzio e, mais tarde, um Corneille ou um Racine, cujo hipotexto é constituído por tragédias da antiguidade, isto é, por aquilo que a comunidade literária (Brioschi e Di Girolamo: p. 18) considerava um texto ficcional.

Naturalmente, a questão das “fontes” da *Castro* ainda está em aberto e provavelmente sempre o estará. Com certeza, não se pode afirmar que elas sejam puramente historiográficas; pelo contrário, os especialistas concordam que tanto uma tradição literária como uma tradição historiográfica terão influído na génese da tragédia (Botta: p. 120). Mas a questão não é tanto estabelecer ao certo quais foram as fontes, como em que contexto cultural se situa uma mensagem literária em que aparecem referências de certo tipo. Maior importância do que à própria origem do texto da *Castro* deve, por isso, atribuir-se ao simples facto de que no século XVI existisse uma “narrativa do verdadeiro” que podia constituir o marco de referência dos leitores (e dos próprios escritores) quanto à distinção entre verdadeiro e fictício. Além disso, é instrutivo constatar que o jogo de coincidências e discrepâncias entre história e ficção pode ser só aparente e que, afinal, a primeira não é particularmente fidedigna⁵ e ambas são funcionais para determinados desígnios ideológicos.

Dado que não temos nem o espaço nem as informações suficientes para uma análise pormenorizada dos vários elementos de discrepância que se poderão detectar entre textos historiográficos e o texto da tragédia, limitar-nos-emos ao episódio da

⁴ “...quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos” (*Poética*, 1454a, 10-13); “Os mitos tradicionais não devem ser alterados e fazer, por exemplo, que Clitemnestra não seja assassinada pelo filho...” (*Poética*, 1453b, 21-23); “...os comediógrafos [...] atribuem depois aos personagens os nomes que lhes parece [...] mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes” (*Poética*, 1451b, 11-15).

⁵ Maria Leonor Machado de Sousa (1984: 95) fala em “tom romanescos a que os autores cederam”, referindo-se às crónicas de Fernão Lopes e Rui de Pina, ao autor anónimo da crónica *Manizola* e Acenheiro.

Castro que suscitou as maiores controvérsias quanto à sua veridicidade (Sousa: p. 96): a entrevista entre D. Afonso IV e Inês de Castro, correspondente ao quarto acto da tragédia tendo por desenlace a morte da heroína.

Costa Marques considera possível que o quarto acto tenha lugar no paço de Santa Clara, conquanto admita que as fontes históricas concordem em atestar que o conselho se reuniu em Montemor-o-Velho. Ainda assim, não dá grande peso a esta divergência, dado que, para ele, A. Ferreira, exactamente como Garrett em *Frei Luís de Sousa*, teria sacrificado «às Musas de Homero, não às de Heródoto» (1974, p. 29). No entanto, a verdade é que A. Ferreira teria podido sacrificar a ambas, já que o episódio da entrevista, como aliás o próprio Costa Marques refere numa nota (1974, p. 32), está presente na *Crónica de Afonso IV* de Rui de Pina (1440-1522) e na *Crónica dos Senhores Reis de Portugal* de Acenheiro (1474-1536?), onde até aparece uma cena dialogada (Uriarte Rebaudi: p. 31; Sousa: p. 97). Portanto, entre a versão da tragédia e as crónicas mais recentes sobre o sucesso há coincidência quanto ao verificar-se da entrevista.

Maria Leonor Machado de Sousa considera até provável que a *Crónica de D. Afonso IV* de Fernão Lopes, hoje perdida, também incluísse a cena da entrevista e julga provável a veridicidade histórica do encontro, visto que:

«... as investigações feitas sobre os túmulos demonstraram que o minucioso trabalho de escultura que os torna um monumento único da nossa arte medieval representa cenas do episódio entre as quais a entrevista» (Sousa: 1984, p. 96).

Trata-se, pois, das esculturas dos túmulos de Alcobaça. No entanto, António Vasconcelos, um dos primeiros defensores da historicidade das cenas representadas nas esculturas das edículas, afirma que não se trata de «páginas de história pura» mas de «um poema composto pelos frades e pelos artistas lapidares», pois:

«D. Pedro é testemunha de valor único singularíssimo, quanto ao conhecimento dos factos; mas ele foi agente, foi protagonista, e, por isso, é suspeito de parcialidade. Conhecia, como ninguém, a biografia de Inês; mas devemos crer que a contaria como lhe convinha que ela fosse fixada na memória dos homens» (Vasconcelos: p. 112).

Vasconcelos, mesmo não questionando a existência da entrevista, avisa-nos que certas manipulações poderiam ter tido lugar mesmo poucos anos após a execução. O que não considera possível é um outro acontecimento: o facto de os três conselheiros matarem por sua própria mão Inês de Castro. Ele argumenta que tal seria absurdo considerando as praxes da época, porque nas próprias esculturas é representada a cena da decapitação e porque tal é atestado, secamente mas de maneira inequívoca, pelas primeiras fontes, o *Chronicon Alcobacense*, o *Livro da Noa* e o *Terceiro Livro das Linbagens*. E é exactamente a atribuição da execução aos conselheiros-carrascos, presente tanto em Rui de Pina como em Acenheiro, que o vai induzir à conclusão de que «provavelmente nos fins do século XV já a lenda se havia sobrecarregado com este traço de fantasia» (Vasconcelos: p. 171). Teyssier (p. 569), mais recentemente, defende a mesma tese ao considerar o século XV como o período em que os crus factos históricos testemunhados pelas primeiras crónicas se vão transformando no âmbito da corte portuguesa, para chegar, com Rui de Pina, à versão que predominará no século XVI e nos seguintes, até Herculano (p. 66) usar a expressão “patriótico crime”. O que importa observar, portanto, é que os ajustes, em primeiro lugar historiográficos e depois artísticos, atenuam as responsabilidades de Afonso IV e as transferem para

Diogo Lopes Pacheco e Pêro Coelho até ao ponto de os transformar em feras sedentas de sangue⁶. Considerando o aspecto funcional destes ajustes, que envolvem tanto o texto historiográfico como o literário, parece-nos problemático falar em secundariedade do assunto nacional⁷. Todavia, uma outra observação na citação de Costa Marques que se refere à cor local merece um pouco de atenção.

A Castro e a questão do género literário

Cor local é uma expressão que vale a pena considerar tanto na sua faceta denotativa, indicando uma série de procedimentos, antes de mais nada descritivos e típicos da literatura romântica (Saraiva e Lopes: p. 682) tendo em vista a reconstituição de um mundo diferente do do leitor, quanto na faceta conotativa, indicando frequentemente – como em Costa Marques mas também em Eça de Queirós (p. 1214) ou Saramago (p. 22) – algo de negativo e efêmero porque associado a uma concepção didáctica da literatura. Parece, pois, ser opinião corrente que, sem cor local, não se dá nem romance nem drama histórico. Além disso, no que diz respeito, por exemplo, a Almeida Garrett, as obras mais acabadas parecem ser aquelas em que a cor local não aparece⁸:

«Noutro plano muito superior se recorta o *Frei Luís de Sousa* [...] o espectador não tem o sentimento de que se trata de teatro histórico, como com o *Alfageme* ou *Um Auto de Gil Vicente*. Dir-se-ia que se regressa à tragédia intemporal do teatro clássico, indiferente à cor local» (Saraiva e Lopes: p. 720).

Perguntamo-nos se, ao tratar do histórico na ficção, não valerá a pena inverter esta abordagem, pondo em segundo plano os procedimentos que visam a criação da cor local, para destacar outros signos que nos parecem mais pertinentes no exame da emergência do histórico na literatura. A razão fundamental é que, se assim não fizermos, muita da literatura de aquém e além-romantismo deveria ser excluída deste âmbito de estudo quando, pelo contrário, a presença de traços semânticos e pragmáticos que se podem considerar muito mais pertinentes a este respeito poderia permitir um estudo diacrónico das representações do histórico na literatura sob a égide daquilo que alguns teóricos começam a considerar um macrogénero⁹, conceito este que talvez retenha certa utilidade, especialmente se se considerar a evolução literária num período muito amplo e a fluidez do campo literário.

Chegados a este ponto, porém, é tempo de pagar uma dívida à estudiosa que, na nossa opinião, mais contribuiu para a evolução das investigações neste âmbito. Há dois anos, sob o impulso do importante trabalho teórico de Celia Fernández Prieto,

⁶ A falta de Álvaro Gonçalves, que pagou um preço muito alto por ter sido identificado como um dos responsáveis da morte de Inês de Castro, deve-se, segundo Soares (p. 46), à «regra dos três actores e não mais, em cena». É curioso, porém, que haja coincidência, quanto ao número de matadores, entre a *Castro e Trovas à morte de Inês de Castro*. Em Garcia de Resende, no entanto, trata-se de dois cavaleiros anónimos (*Trovas*, vv. 211-217).

⁷ E, dadas as coincidências, ainda menos defender que «a matéria dramática plasmada pelo autor quincentista ou foi de invenção própria ou colhida na lenda, e não nas informações mais ou menos exactas da História» (Marques: 1974, p. 29).

⁸ Noutras passagens do manual, traça-se um paralelismo entre *O Arco de Sant'Ana* e o *Alfageme*, por um lado, e *Viagens na Minha Terra* e *Frei Luís de Sousa* por outro (Saraiva e Lopes: pp. 717-719 e 726-727), indicando estas duas últimas obras como as mais acabadas.

⁹ Veja-se, por exemplo, Genette (que, no entanto, usa o termo “supergénero”), Molino e Fernández Prieto. Usando outra terminologia, outros teóricos, como Guillén e Wesseling, reiteram o mesmo conceito (Cavaliere: pp. 43-44, nota de rodapé).

aplicámos a sua teoria do romance histórico a textos romanescos e tentámos estendê-la e adaptá-la a textos do século XVI, defendendo que, aquilo que definimos como ficção histórica quinhentista, partilha dois dos três traços que caracterizam a poética do romance histórico (Fernández Prieto: pp. 177-178). Estes dois traços seriam (1) o pacto de leitura que consiste na distância aberta entre o passado da acção e o presente dos leitores implícitos e (2) a coexistência no mundo ficcional de personagens e acontecimentos que procedem da historiografia, isto é, de materiais codificados noutros discursos culturais que se consideram como históricos. Destacámos também como estas hipóteses remetiam para uma condição mais geral, isto é, a existência de um discurso histórico que fosse considerado pela comunidade cultural como discurso sobre a verdade¹⁰ e, naturalmente, a vigência de uma prática textual que o não fosse (Cavaliere: pp. 217-218). Se também considerarmos o desenvolvimento da história cultural dos séculos XV e XVI (Cavaliere: pp. 47-58, 218-219 e 236-239), não será descabido falar em ficção histórica quinhentista. Além disso, ao abordar a questão do género literário conforme as teorias largamente aceites (Fowler: 1982, pp. 265 e 271) não parece haver contradição em continuar a definir certas obras como epopeia ou tragédia, e ao mesmo tempo, sob determinadas condições, como ficções históricas, pois, como defende Jauss (p. 83) a mesma obra pode ser susceptível de diferentes classificações do ponto de vista genérico.

No entanto, para concluir esboçando rapidamente o que caracterizaria a ficção histórica quinhentista em relação ao romance histórico, temos que mencionar o traço semântico deste último género que parece ser estranho à ficção histórica quinhentista (ou pré-oitocentista). Este traço é definido como:

«... la localización de la diégesis [...] en un pasado histórico concreto datado, y reconocible por los lectores merced a la representación de los espacios, del ambiente cultural y del estilo de vida característico de la época» (Fernández Prieto: p. 177).

Neste caso confirma-se a tese de Lozano (p. 35) que considera o Renascimento uma fase de passagem entre a Idade Média e a Moderna no que se refere à concepção e prática da historiografia, visto que, se a datação é um elemento integrante (ou integrável), a representação concreta não o é de forma nenhuma. Naquela época, com efeito, o estudo dos elementos que permitiriam a reconstituição histórica era da responsabilidade de quem não se considerava um historiador mas um antiquário (Lozano: p. 43).

No que se refere à *Castro*, à semelhança do que acontece n' *Os Lusíadas*, não há nada que se pareça com a tentativa de dar cor local, até porque, através do distanciamento temporal, não se queria – e nem se podia – representar algo que nós definiríamos como distância cultural. Emblemático é o caso de *Os Lusíadas*, em que as passagens descritivas mais pormenorizadas quanto aos costumes visam a caracterização do Outro, dado que não era necessário descrever umas personagens e um ambiente que, mesmo situados a três ou quatro séculos de distância, se percebiam e se sentiam como idênticos. Também na *Castro* as personagens pensam e agem como contemporâneas do escritor, ou melhor, não se tem a sensação de distância temporal através da representação de um meio cultural diferente; pelo contrário, o autor transmite ideias contemporâneas sobre o conflito entre razão de Estado e razões do coração. Conquanto tal se manifeste esporadicamente, A. Ferreira, na *Castro*, assim como Camões, revela uma concepção de História como enumeração de grandes façanhas de grandes homens (Cavaliere: p. 238),

¹⁰ A este propósito, considere-se a inversão da hierarquia aristotélica entre verosímil e verdadeiro ocorrida no século XVI (Fernández Prieto, p. 61).

o que é indicado, por exemplo, pelo elenco relativo à descendência de D. Pedro feito por Dona Inês (*Castro*, acto I, vv. 36-50, p. 78), em que também se reflecte a concepção da história como genealogia. Finalmente, a centralidade das personagens históricas e a fidelidade ao relato histórico orientam o pacto de leitura da *Castro*, ainda mais do que o de *Os Lusíadas*, para o verídico e o factual (Fernández Prieto: p. 201), outra característica da ficção histórica anterior à eclosão do romance histórico e que não lhe foi alheia na primeira fase de gestação e em muitas das suas manifestações recentes (Marinho: 1992, p. 102; Cavaliere: pp. 186-189).

Se Lukács (pp. 33-34 e 45), na década de 30, empregou toda a sua energia e erudição para demonstrar a diferença abismal que existia entre o drama histórico dos séculos XVI-XVIII e o romance histórico, mesmo considerando estas dissemelhanças julgamos que os esforços actuais deveriam dirigir-se no sentido oposto.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES

1994, *Poética*, trad., pref., introd., comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BOTTA, Patrizia

1999, «Dos romances antiguos inesianos de Gabriel Lobo Lasso de la Veja», in BOTTA, *Inês de Castro: Studi. Estudios. Estudios*, Ravenna, Longo, pp. 115-131.

BRIOSCHI, F. e DI GIROLAMO, C.

1984, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato.

BURKE, Peter

1969, *The Renaissance and the Sense of the Past*, London, Edward Arnold.

CASTRO, Aníbal Pinto de

1999, «Inês de Castro. Da crónica à lenda e da lenda ao mito», in BOTTA, pp. 45-53.

CAVALIERE, Mauro

2002, *As Coordenadas da Viagem no Tempo*, Estocolmo, Stockholms Universitet.

ECO, Umberto

1995 (1.ª ed., 1975), *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia

1998, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsá.

FERREIRA, António

1961, *Poemas Lusitanos*, notícia histórica e literária, selecção e anotações de F. Costa Marques, Coimbra, Atlântida.

FERREIRA, António

1974, *Castro*, introdução, notas e glossário de F. Costa Marques, Coimbra, Atlântida.

FOWLER, Alastair

1982, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press.

GENETTE, Gérard

1989 (1.ª ed., 1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus (trad. de Celia Fernández Prieto).

HERCULANO, Alexandre

s/d (1.ª ed., 1841-42), «Arras por Foro de Espanha», in *Lendas e Narrativas*, tomo 1, Lisboa, Bertrand, pp. 51-214.

JAUSS, Hans-Robert

1970, «Littérature médiévale et théorie des genres», in *Poétique*, 1, pp. 79-101.

LOZANO, Jorge

1987, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza.

LUKÁCS, György

1962 (1.ª ed., 1936-37), *The Historical Novel*, London, Merlin Press (trad. de Hannah and Stanley Mitchell).

- MARQUES, F. Costa
1961, *Introdução a "Poemas Lusitanos"*, in FERREIRA, pp. 7-40.
- MARQUES, F. Costa
1974, *Introdução a "Castro"*, in FERREIRA, pp. 5-72.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de
1958 (1.ª ed., 1900), *A Ilustre Casa de Ramires*, in *Obras de Eça de Queirós*, vol. I, Porto, Lello & Irmão.
- REIS, Carlos
1992a, «Fait historique et référence fictionnelle: Le roman historique», in *Dedalus*, 2, pp. 141-147.
- REIS, Carlos
1992b (1.ª ed., 1975), *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos
1999 (1.ª ed., 1995), *O Conhecimento da Literatura. Introdução ao Estudos Literários*, Coimbra, Almedina.
- ROIG, Adrien
1983, *O Teatro Clássico em Portugal no Século XVI*, Lisboa, ICALP.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, Ó.
s/d¹⁶, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- SARAMAGO, José
1997 (1.ª ed., 1989), *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho.
- SEGRE, Cesare:
1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- SOARES, Nair de Nazaré Castro
1996, *Introdução à Leitura da "Castro" de António Ferreira*, Coimbra, Almedina.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de
1984, *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, ICLP.
- TEYSSIER, Paul
1974, «Le mythe d'Inês de Castro – la reine morte», in *Arquivos do Centro Cultural Português*, III, Paris, F. Calouste Gulbenkian.
- URIARTE REBAUDI, Lía N.
1999, «Inês de Castro, mártir y mito», in BOTTA, pp. 27-33.
- VASCONCELOS, António de
1928, *Inês de Castro: Estudos para uma série de lições no curso de História de Portugal*, Universidade de Coimbra-Faculdade de Letras, Instituto de Estudos Históricos.

DOS VÍCIOS E VIRTUDES DA HISTÓRIA NA FICÇÃO

TERESA CRISTINA CERDEIRA
(Univ. Federal do Rio de Janeiro)

155

Que sejam equivalentes os processos que conduzem à memória do que aconteceu e à imaginação do que poderia ter acontecido é fato mais ou menos inelutável, mesmo para o mais rigoroso dos historiadores contemporâneos, que já não vêem essa mútua iluminação como falência epistemológica ou débito estrutural. O que se relembra não é o que foi, mas o que está a ser ressignificado no ato da leitura, do mesmo modo que o que se inventa só passa a existir quando transformado em ato de linguagem que o institui como passível de existência.

O que, no entanto, parece salutar é a manutenção daquela diferença irreduzível entre os domínios da literatura e da história, o que permite atentar para as estratégias diferenciadas de que cada uma dessas áreas do saber se vale para garantir, em meio ao saudável deslizamento das fronteiras entre ficção e verdade, uma estrutura epistemológica própria. Porque, afinal, seria profundamente temerário reunir tudo numa espécie de sopa de letrinhas indiferenciadas que se arriscaria a um lamentável reducionismo.

Ao escolher três escritores portugueses contemporâneos para com eles refletir sobre as relações entre ficção e história – José Saramago, Mário Cláudio, Helder Macedo – interessa-me, sobretudo, comparar as estratégias de desierarquização que o literário elege para imaginar, *à son gré*, a memória histórica numa outra esfera da linguagem – a ficção – e num contexto diverso daquele que deu à luz o acontecimento, em outras palavras, a partir de um tempo-espço do leitor desse discurso histórico, que, neste caso, é ainda um outro produtor textual.

Utiliza-se muitas vezes a nomenclatura de “novo romance histórico”. O termo – glossado, criticado, ou exaltado – pode e tem que exigir, de qualquer modo, algumas balizas que o possam definir no novo contexto cultural e filosófico – sobretudo no que concerne à filosofia da história e à historiografia – que agora o suporta e sustenta. O século XX está longe de poder acreditar numa história positivista, pois a crença na razão totalizadora e no ideal de um sujeito uno e estruturado soçobraram, há muito tempo, na crise de um clima *fin-de-siècle* que desinstalou definitivamente essas certezas humanistas. Da neutralização desses discursos omnicompreensivos, como os chamaria mais tarde Lyotard, da desconfiança na similitude entre o acontecido e o discurso historiográfico que o fixava em linguagem, da intuição de que o discurso da história era tão-somente um recorte voluntariamente selecionado do real, revelava-se para os historiadores a possibilidade e mesmo a necessidade da existência de uma história

marginal, atenta também às “massas dormentes”¹, menos factual e compromissada com os grandes feitos, e que encontraria seu espaço de emergência na França dos anos 30, com o grupo da *Ecole des Annales*.

A partir dos anos 60, a *Nova História*, herdeira de Marc Bloch e dos *Anais*, aprofundou essas questões seguindo de perto o movimento mais amplo de desinstalação das certezas no discurso das ciências humanas. Duvidar não significava, no entanto, abdicar de. Ao contrário, a dúvida – não o cansam de repetir os filósofos – é estruturalmente criativa e fundadora, e se propõe, antes, a alterar os rumos da investigação, dirigindo o olhar sobre outro tipo de documento, enfim, a fazer e refazer sempre as perguntas. Porque já então o documento – em que se sustinham a objetividade e as certezas da tradição cientificista da história – deixara de ser uma comprovação da verdade, seu atributo de valor, e estava ele próprio sob a mira da dúvida. Na sua voluntária radicalidade argumentativa o historiador Jacques Le Goff afirmava então que “todo documento é monumento”, em outras palavras, que é o documento que monumentaliza o feito e não as suas dimensões intrínsecas, porque o elege e o superestima a partir do olhar de quem o fabrica. Punha-se em xeque o senso comum do famoso – “vale o que está escrito” e, por que não, aquela frase emblemática, “quod scripsi, scripsi”, com que o poder tenta em geral cunhar a sua marca de verdade. O que estava escrito, ao contrário, era agora passível de erro, de engano, de distorção, o que podia gerar ao lado de uma incômoda sensação de abalo estrutural, um saudável reinvestimento na avaliação do consensualmente verdadeiro. Nessa medida, o salto argumentativo mais ousado ainda estava por vir nas palavras do próprio Le Goff, que afirma então: “todo documento é falso e cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo”².

Inaugurava-se aí uma nova era para a historiografia, condizente com a crise da autoridade dos valores absolutos sobre a verdade do sujeito e da sua história, e o discurso histórico, que antes sonhava em acordar *o que foi*, começava a reconhecer os seus possíveis limites de se assentar tão-somente em cima *do que já não é*. O passado mais propriamente não se recupera, não se resgata, mas representa-se – naquele sentido do jogo teatral – isto é, torna-se outra vez presente pelas artimanhas da linguagem, e não pelo poder intrínseco de permanência do feito ou por sua capacidade – certamente discutível – de uma rerepresentação que vislumbresse uma repetição fora da diferença. Conscientes disso, da utopia do resgate de uma concepção realista da história, os historiadores contemporâneos ousam então dizer: “a História é antes de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária”³.

Se tal reviravolta se efetuara nos domínios antes seguros da historiografia – lembremos que na etimologia indo-européia de história está *wid, weid*, que significa ver, e que o historiador, em grego *histor*, quer dizer *testemunha*, no sentido de *aquele que vê, aquele que sabe* – o romance, que a tradição relegara ao domínio menos austero da imaginação, com menores barreiras epistemológicas se põe também a explorar a falência do absoluto da história, inscrevendo uma outra falência mais ampla e radical que ele iria, no entanto, reverter em seu próprio benefício: a falência de toda linguagem no resgate do referente. Abria-se então um veio importante em que a ficção se constituiria – na fenda, na falha, na falência – também como um instrumento de reinvenção do passado. Nunca a memória postulou tão claramente o esquecimento constitutivo de sua própria existência, nunca Mnemósine foi tão devedora de Lethes, nunca a história assumiu tão rigorosamente sua densidade subjetiva. Nunca, portanto, ela foi

¹ Georges Duby, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980.

² Jacques Le Goff, “Documento / Monumento”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1 (Memória / História).

³ Georges Duby, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1980, p. 50: “Je juge que l’histoire est d’abord un art, un art essentiellement littéraire.”

mais rica na possibilidade de reinvenção, mas também de reavaliação dos documentos do passado sob lentes novíssimas. A ficção não estava mais nos antípodas da história. Colaborava com ela. Com seus meios, e em prol de um novo objeto.

Resta responder de que estratégias ela se utiliza para baldar a verdade, para instituí-la na ambigüidade, sem deixar, por isso, de ser uma via de interlocução com a realidade, sem deixar de ser um espaço de reflexão sobre o mundo referencial. Os três autores portugueses que serão agora convocados – José Saramago, Mário Cláudio e Helder Macedo – têm certamente em comum essa consciência de habitar o espaço de uma ambígua historicidade através dos variados pactos que a sua produção ficcional é capaz de criar. Optam de modo diferenciado, mas guardam em comum o voluntário deslocamento da especularidade de um realismo redutor, de modo a não deixarem que se perca a necessária volúpia do desregramento de que a literatura se serve para “baldar” a autoridade conceptual dos discursos.

Sobre Fourier, dissera Barthes: «ele enunciou indiretamente o desejo da História e foi assim que ele se tornou ao mesmo tempo historiador e moderno: historiador do desejo». As palavras que quero surpreender neste comentário, para além de outras aparentemente mais importantes como *história* e *historiador*, são o advérbio “indiretamente” e, é claro, o nome de concentração máxima: “desejo”. É nesse desejo indireto da história que se concentra o modo novo, ou *moderno*, diria Barthes, de pensar nesses três escritores portugueses os limites saudáveis de dois gêneros narrativos – a ficção e a história. E desejar indiretamente tem a ver com deslocar do centro, desinstalar modelos, fissurar o próprio paradigma do romance histórico.

Seria demasiado pretensioso pretender analisar, nos limites deste ensaio, os três autores a que aludi. Faço, portanto, tão-somente três recortes pontuais que quero pôr lado a lado para poder apontar algumas conclusões sobre os modos diferenciados com que cada um deles institui a história no logro da história, ou ao menos no logro do que o senso comum ainda acredita ser a história.

O primeiro texto é de José Saramago, no *Memorial do Convento*, e diz assim:

«[...] e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas e 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, 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 anacrónica voz.» (MC, p. 257).

O segundo é de Mário Cláudio, tirado da *Peregrinação de Barnabé das Índias*, romance em cujas fontes quinhentistas estão evidentemente presentes os ecos de *Os Lusíadas*, da *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto* e da *História Trágico-Marítima*:

«Entrou o vagabundo, e apercebeu-se o almirante de que a lama de cima a baixo o cobria, e de que se patenteavam os lábios revestidos de delicados empastes que, ao encetar ele a sua arenga, progressivamente se iam descolando. E afoitou-se a perguntar ao nómada o que não conseguira entender como lhe houvesse ocorrido, e que surpreendentemente assim formulava, “tu, amigo meu, que andaste e desandaste, e repaste aos mastros, e desceste aos porões, e desembarcaste

das naus para a elas voltar, e te agitaste de febre, e vomitaste as tripas, e cheiraste as plantas, e observaste as chagas, e te atreveste numa canoa, e te retraíste à frente de uma lança, em definitivo me informarás sobre o que nunca, nunca eu determinei, e nisto consiste que te espantará, mas a mim mais do que a qualquer um assombra, ‘quem descobriu afinal essas Índias?’ [...] Só então assestou nele a vista Vasco da Gama e, tendo-lhe pedido que o libertasse da bota que o inchaço do pé esquerdo lhe comprimia, eis que, amochando o de Ucanha para satisfazer o seu amo, um brando toque senti nos cabelos encanecidos, e a roufenha voz que estas coisas lhe murmurava, “Deus te abençoe, meu rapaz, que foste tu, foste tu, e mais ninguém, quem essas Índias na verdade descobriu”.» (PBI, p. 278).

O terceiro segmento é retirado do último romance de Helder Macedo, *Vícios e Virtudes*, em que se cruzam as histórias de duas Joanas: a mulher do presente, que um narrador, que não oculta suas marcas autobiográficas, vem realmente a conhecer; e uma Joana do passado, irmã de Felipe II da Espanha e mãe do rei D. Sebastião:

«Vocês já sabem que a minha ideia inicial girava à volta da personalidade e das circunstâncias da Joana de Áustria, inscientemente trazida para a mesa do Pêbe com anacrônicos temperos alentejanos pelo Francisco de Sá naquela noite de copos há uns meses. A intenção teria sido portanto contar a outra história da História, a que tivesse tão pouco a ver com o filho como essa Joana pouco teve, trazê-la para um ambíguo tempo nosso em que a vida tivesse continuado a despeito do filho, como continuou. E quanto ao nunca assaz defunto Dom Sebastião de fantasmática memória, que ficasse a ser identidade nacional onde pertence, “o meu filho morreu ontem”, na morte anunciada a meio de uma foda, não entraria mais na história onde deixou de entrar mesmo quando as suas congênicas impotências foram e continuam a ser recicladas nas de tantos poetas e romancistas e ensaístas, até cineastas, mesmo os que se lhe dizem avessos e continuam a perpetuá-lo na própria negação [...]» (VV, p. 106).

Estarei certamente a falar por metonímia, com todos os riscos que tal estratégia teórica pode conter, mas o deslocamento da autoridade – de D. João V para os trabalhadores de Mafra, de Vasco da Gama para o grumete Barnabé, de D. Sebastião para a mãe que o abandonou depois de nascer – corresponde, de um modo ou de outro, a uma mesma opção dos três autores e que é, na sua base, claramente política. Mas em tonalidade diversas.

Para José Saramago, a eleição dos verdadeiros autores da construção do Convento de Mafra, como o fora antes a da família Mau-Tempo diante da dinastia os Bertos em *Levantado do Chão*, é de caráter genuinamente épico, e foi precedida por outra cena memorável do romance, em que o narrador reconhece com clareza a sua função de narrar – «só para isso escrevemos, torná-los imortais» –, depois de recitar em ladainha os nomes dos novos heróis, aqueles que, por não terem deixado registro nos documentos oficiais, só podem ser alegoricamente lembrados a partir de um alfabeto de amostra em que a cada letra pertencerá o nome de um trabalhador: «Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel [...]». A corrosão do discurso oficial dos *compêndios e histórias* que disseminam o *ludíbrio geral* desloca do centro os “barões assinalados” e aponta a aura do herói popular e coletivo em que as vicissitudes estão longe de empanar a utopia heróica do discurso épico.

Para Mário Cláudio a questão do deslocamento da autoria do feito pode parecer semelhante e, no entanto, se funda em estratégias diversas. Penso aqui *especialmente*

no *Barnabé das Índias* mas também no seu romance mais recente, que é quase o complemento dessa história, e que se chama *Oríon*. A questão fundamental – «quem descobriu afinal essas Índias?» – nunca deixará, afinal, de ser política, mas na revisitação que faz da história, Mário Cláudio privilegia menos as ações que o ato de recontá-las ou de reescrevê-las, como o fará Barnabé a Vasco da Gama em modo de reconhecimento, ou ainda o Abel de Penedono que, na extrema carência que lhe impõem as suas condições de exílio de menino judeu nas ilhas perdidas de São Tomé e Príncipe, inscreve a sua história nas folhas sagradas da Tora, que vai raspando, qual palimpsesto, sem medo do ato sacrílego, porque mais sagrado é afinal – e sempre – narrar: «E prosseguimos na travessia a que nos condenaram, e bendizemos o fado que nos calhou. E quando descem as trevas sobre a nossa miséria, se não dispusermos de pena, nem de graveto, nem de tinta, nem de água, ainda assim escreveremos a história, riscando com o indicador o ar que respiramos.» (O, p. 169). É, portanto, menos épica e mais lírica, ou de refinado gosto estetizante, como já o disse Maria Alzira Seixo, a aposta de intervenção na história – coletiva ou individual (e penso poder incluir facilmente neste conjunto também a *Trilogia da Mão*) – que Mário Cláudio propõe ao seu leitor.

Chego, enfim, ao terceiro membro desta minha própria trilogia, que é Helder Macedo, e à sua Joana de Áustria e seu obliterado filho D. Sebastião. Outro ato de intervenção política? Outro *pronunciamento*? Pode ser. A questão é, no entanto, sempre a mesma: com que meios? Os meios de baldar, ou de traír, ou de deslocar a história como monumento obedecem aqui a algumas opções mais ou menos constantes que o autor elege para o tratamento da linguagem ficcional, e dão conta do seu investimento no desejo da história: a economia da elipse, a estrutura de montagem, a postulação da dúvida, da ambigüidade das certezas ou ainda, e sobretudo, da possível complementaridade dos opostos. Em suas próprias palavras, um regime do “talvez”, que duvida dos antagonismos e prefere optar por uma escrita no condicional.

A primeira traição deste romance é a de que ele cada vez menos se parece com um romance histórico. Não que as coincidências entre as duas Joanas não seduzam seu narrador, mas é que, a partir de um dado momento de confrontação do passado com o presente ele percebe claramente que só poderia configurar o seu fascínio pela história através de uma ficção que ultrapassasse os antagonismos de falso e verdadeiro – critérios de uma história positivista –, de modo a se deixar atrair pela possibilidade do que *poderia vir a ser* ou do que *poderia ter sido*, em outras palavras, pelas possibilidades futuras e pelas plausibilidades passadas. Daí que, com todas as referências históricas situadas em tempos sebásticos, a narrativa ouse centrar a ação na mãe de D. Sebastião, deslocando o rei mítico para um plano absolutamente secundário, absolutamente sem voz, e só existindo como tecido discursivo que sobre ele se tece, como uma eterna terceira pessoa do discurso. Desacredita-se com ele, de um só golpe, o mito e a identidade nacional, sempre referida de modo cáustico por esse discurso que prefere *desconcertar o histórico* a fim de poder – ainda que indiretamente – assumir o seu *desejo da História*. Por isso é que, com ele, o modelo do romance histórico soçobra inapelavelmente: nem o narrador continua a acreditar no seu primeiro investimento de recuperação em metáfora da Joana do passado; nem os documentos de que se serve e que lhe são fornecidos pela própria Joana são, afinal, dignos de crédito, já que ela mesma o adverte: «Já fica a saber, eu minto muito. Aviso sempre mas nunca ninguém acredita» (VV, p. 75). Mas se o romance de Helder Macedo se recusa, enfim, a ler a história, ensina por outro lado, de modo muito salutar, a desconfiar da história, ao ensinar a ler de modo menos ingênuo seus vícios e virtudes.

Enfim, alguns julgarão possivelmente que o grande vício deste meu texto terá sido o de tentar encontrar, em tão breve espaço, dominantes de leitura para cada *um*

desses três grandes escritores contemporâneos portugueses. O que de virtude se puder aí adivinhar exigiria certamente mais tempo para decantar, mas, do meu ponto de vista, terá sempre a ver com a grande questão de identificar as estratégias pelas quais o romance e a narrativa histórica se deixam mutuamente seduzir sem jamais se indiferenciar.

A PSEUDO-HISTÓRIA NA EVOLUÇÃO HERÓICA DE LANCELOT

ANA MARGARIDA CHORA
(Escola Secund. D. Manuel Martins, Setúbal)

161

Or dist li contes. Eis a fórmula “mágica” que convida a História a inserir-se na Literatura do século XIII, especialmente no ciclo arturiano da Vulgata¹, em que Lancelot desempenha o papel-chave. Surge, nesta altura, aquilo a que podemos dar o nome de “pseudo-História” porque, embora pretenda surgir nos textos como invocação de autoridade histórica, vem reforçar o aparecimento de uma autêntica prosa de ficção. Trata-se, pois, de privilegiar o factor temporal nos textos em prosa, contrariamente ao factor predominantemente espacial dos antecedentes da Vulgata, em verso. A pseudo-História desdobra-se entre os níveis metatextual e textual, no primeiro caso relacionando o metatexto das potenciais fontes e da transmissão textual com a narrativa que se constrói; no segundo, prendendo-se com o problema da duplicação da personagem no tempo: a narrativa é, simultaneamente, a ligação ao seu passado genealógico e a projecção no seu futuro evolutivo.

Na verdade, no início do século XIII, a par do desenvolvimento da historiografia em prosa, surge a prosificação dos textos arturianos em verso (como os de Chrétien de Troyes ou Robert de Boron), mas esse processo é condicionado por uma passagem a um nível superior, uma vez que a prosa de ficção é promovida ao estatuto literário, distanciando-se, desta forma, da historiografia, que era anteriormente o único tipo de prosa considerado. Se entramos naquilo a que Emmanuèle Baumgartner chama “a era da ficção” (Baumgartner: p. 93), e se esse estatuto a separa da historiografia, o certo é que é aquela que se socorre da História para se garantir como novo género. A inserção da pseudo-História actua, pois, no âmbito funcional, como mediadora, não só entre os géneros, como ao nível da evolução das personagens, assumindo, portanto, uma dupla faceta.

Vejam, em primeiro lugar, o que acontece com os textos. Tomámos como objecto de análise o chamado *Lancelot en prose*². O texto pretende dizer a verdade. Ou pelo menos ser credível. Faz alusões à veracidade do que é dito pela confirmação e testemunho assente em eventuais fontes que não só conferem autoridade ao texto como “garantem” a sua “veracidade”. Estamos perante uma “demiurgia dialéctica”, no

¹ Segundo as designações de autores como Ferdinand Lot, Jean Frappier ou Alexandre Micha. Também conhecido por «Lancelot-Graal». As versões são cíclicas, pois constituem um ciclo. Pode igualmente ser designado por «Grand Saint Graal», por oposição ao «Petit Saint Graal» do pseudo-Robert de Boron.

² Representa dois terços da trilogia e constitui o centro do ciclo, a primeira parte conhecida por «Galahaut», a segunda a «Charrete» e as «suites» (ou «Méléagant»), e a terceira «Agravain» (ou «Préparation à la Quête»)

dizer de Roger Dragonetti (Dragonetti: p. 23). Só no *Lancelot* contam-se mais de três dezenas de fórmulas como «ce dist li contes» ou «or dist l'estoire», as quais remetem para um potencial arquétipo. É o caso de quando o rei Ban deixa o castelo de Trêbe, na sequência das exigências do rei Claudas – «che fu, che dist li contes, la nuit de la mie aoust» (vol. VII, p. 9), da descrição de Lancelot quando era pequeno – «Et che fu, che dist li contes, li plus biax enfes del monde et li miex tailliés de cors et de tous membres» (vol. VII, p. 71), ou do dia da sua investidura – «Chelui jor, che dist li contes, estoit a Camaalot li rois Artus» (vol. VII, p. 260), da viagem a Sorelois – «Or dist li contes que, quant Lancelot se parti de Sorelois en emblé et il fut hors de la terre, si fist duel chescun jor et menja petit et dormi» (vol. II, p. 1), ou da aventura com Lyonel – «Or dit li contes que quant Lanceloz vint a l'abaie a tout Lyonnel, qu'il fu nuiz oscure» (vol. V, p. 92). A referência aparece mesmo relativamente ao facto de Lancelot ter perdido o seu nome de baptismo, Galaad, pela luxúria, o qual o seu filho vai recuperar com a pureza, «si com l'estoire le devise» (vol. IV, p. 211). Mas, de acordo com Dragonetti, se a própria historiografia não se preocupa com a veracidade dos factos, a prosa de ficção muito menos (Dragonetti: p. 29). A questão não está em apresentar a “realidade histórica”, mas sim o que se imagina ser verdadeiro.

As concepções pseudo-históricas avançam do texto para a personagem fulcral de todo o ciclo. Lancelot constitui-se como o centro da trilogia do Lancelot-Graal, em que é a figura em torno da qual giram as aventuras, não só no *Lancelot en prose*, como também em *La Queste del Saint Graal* e *La Mort le Roi Artu*. No meio de conflitos amorosos, da relação com a rainha, das viagens entre os mundos feéricos e a corte de Artur (em que a sua posse era disputada) e da passagem do testemunho a Galaad, a união ao tema do Graal faz-se em proporções genealógicas, na medida em que esta linhagem se liga à casa do rei Ban. Por seu turno, vai-se criando, progressivamente, até à Post-Vulgata, uma cisão entre as linhagens de Uther Pendragon e de Ban de Benoïc, que acabam por ganhar uma dimensão mítica.

Por outro lado, a personagem liga-se à pseudo-História pela distinção que Jessie Weston retomou relativamente aos dois ramos da tradição arturiana (Weston: p. 55): o “ramo histórico” (de origem insular, primeiramente representado pela *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth e posteriormente alargado aos textos em prosa da Vulgata), e o “ramo romântico” (de origem continental, produto da tradição e folclore bretões).

O primeiro pretende complementar os textos com informações de carácter histórico. Vejamos: tudo começa com a guerra que o rei Claudas da Terra Deserta faz contra o rei Ban, que pede auxílio a Artur. Este, por sua vez, está em guerra com os romanos, à semelhança do que o seu pai, Uther, fizera com os saxões. Os romanos apoiam o rei Claudas e este encarcera prisioneiros bretões em Gaunes, terra do irmão do rei Ban. Mas os saxões ainda vão voltar, até à altura do reaparecimento de Lancelot depois da viagem a Sorelois. A própria toponímia se revela, como é o caso do rei Hosseliche, um dos filhos de José de Arimateia, que passara a chamar-se Galahas, e o seu reino, Gales, deve o nome ao seu rei, ou o caso de Aguisanz, rei da Escócia, que era primo de Artur.

Por outro lado, o fundo mítico (presente sobretudo nos antecedentes da Vulgata), assente na tradição bretã, é associado ao epíteto “du Lac”, devido à ligação com os elementos aquáticos subjacentes à questão do duplo nascimento. A criança do reino de Benoïc torna-se uma personagem do “outro mundo” e Lancelot adquire uma dupla natureza, imprescindível às transições espaciais de um mundo para o outro, constituindo-se, pois, como mediador, necessário às mudanças de ciclo, designadamente a posse da rainha Guenièvre (no plano do simbólico, sinónimo do culto da vegetação e da

soberania), que o episódio da «Charrette» retoma e que, na *Mort le Roi Artu*, culmina no confronto de linhagens com a disputa pela sua posse.

Esta dupla natureza e a ligação ao fundo mítico pressupõem uma evolução. O texto de Chrétien, em verso, apenas indicava a criação por uma fada, mas os textos em prosa começam por acrescentar as entidades parentais e, depois, toda uma linhagem. Isto porque o fundo mítico, pela sua repetição ao longo dos textos e das diversas personagens, revela as estruturas simbólicas que permitem uma compreensão ao nível do imaginário medieval. A evolução da personagem implica uma estrutura (ou o chamado “mitologema do herói”). No caso de Lancelot, verifica-se no duplo nascimento (em que uma das metades da sua origem ficou submetida ao mundo feérico), na reconquista do espaço simbólico das entidades parentais (a Dolorosa Guarda, ocupada por Brandis), na passagem entre os mundos como figura mediadora actuante nas mudanças de ciclo. A primeira razão originou o desconhecimento da identidade, o que conduziu à segunda. E antes de se comprometer numa lógica de espaço, evidenciada nos textos em verso, Lancelot tem de conhecer o passado e resolvê-lo, pois antes já estava comprometido com a lógica do tempo. É isto que introduzem os textos em prosa, embora posteriormente. Por sua vez, o tempo é inserido de dois modos: pela explicação genealógica (cuja projecção encontra eco no futuro) e o conhecimento do passado, feito pela própria personagem, que se regista em três momentos fundamentais: na conquista da Dolorosa Guarda, na passagem pelo túmulo do avô e na genealogia da *Queste*.

A explicação genealógica presente nos textos (não contada directamente à personagem em causa) reflecte a busca da identidade individual proveniente do afastamento da fusão no colectivo, de origem clânica, ainda presente nas canções de gesta. Segundo Georges Duby, o heroísmo liga-se ao conceito de tempo, pois assenta simultaneamente no tempo dos ancestrais e no das gerações vindouras, realizando o futuro a sua glória, com base no legado dos antepassados. A consciência da honra, nobreza e herança centra-se numa orientação vertical de filiação (Duby: pp. 147-155). Quando a Dama do Lago recebe os dois meninos, primos de Lancelot, Bohors e Lyonel, fica a saber da sua linhagem: «car combien qu’il soient de haut de par le peire, riens n’amonte envers le hauteche qu’il ont de lor boine meire; car nous savons par le tesmoignage des Escriptions que ele et si anchisor sont deschendu del haut lignage au haut roi David (...), et des aventures qui i avienent par un qui sera del lignage la meire a ches enfans» (vol. VII, p. 192), referindo-se a Galaad, que porá fim às aventuras do reino de Logres. Numa das “lições de cavalaria” da Dama do Lago, esta responde à curiosidade do jovem Lancelot, que quer saber acerca da origem da bondade da cavalaria e dos primeiros bons cavaleiros: «Jehans li Ircaniens et Judas Macabeus, li tres boins chevaliers (...). Si en fu Symons, ses freres, et David li rois et maint autre (...) si en fu Josep d’Arimachie (...); et si en fu ses fiex Galahas, li haus rois de Hosseliche qui puis fu apelee Gales en l’onor de lui (...); si en fu li rois Pellés de Listenois qui encore estoit de chelui lignage li plus haus quant il vivoit, et ses freires Helains li Gros» (vol. VII, pp. 255-256). Alexandre Micha verifica o predomínio do factor tempo nos textos em prosa em detrimento do espaço (Micha: p. 360). Charles Méla aponta o grande percurso temporal exposto nas obras, que vai desde Uther a Artur, passando pela linhagem de José de Arimateia (Méla: p. 357). Por seu turno, Philippe Ménard considera a própria cavalaria como uma forma de cumprimento do futuro, havendo uma ruptura com o passado, pois há um privilégio da acção. Mas todos referem o tempo como uma forma de organização não só dos textos como das próprias personagens.

Vem então o conhecimento do passado por Lancelot. Após a conquista da Dolorosa Guarda (“Doulerouse Garde”), Lancelot vê o túmulo que diz: «Chi gerra Lancelos del Lac, li fiex au roi Ban de Benoÿc» (vol. VII, p. 332), passando a conhecer o seu

nome e o do seu pai, já que a Dama do Lago apenas lhe dizia que ele era filho de rei... A história do seu avô (rei Lancelot, senhor da Blanche Garde) é contada por um eremita, depois de Lancelot ter visto o túmulo: «Sire, il est voirs que vostre ayel qui ci gist issi de la lingnie Joseph d'Arimacie» (vol. V, pp. 123). Em *La Queste del Saint Graal*, depois de uma visão, Lancelot pede uma explicação a um eremita, que lhe diz que ele provém de uma grande linhagem: «Joseph d'Abarimacie (...) issi de Jherusalem (...) trova un roi païen, Ewalac ot a non (...) reçut baptesme de la main Josephes le filz Joseph. Il avoit un serorge qui avoit non (...) Nasciens. (...) Li niés le roi Mordrain (...) ce fu Celydoines, li filz Nascien. (...) Ce fu li premiers rois crestiens qui maintint le roiaume d'Escoce. (...) Li premiers rois qui issi de Celydoine ot non Narpus (...). Li autres ot non Nasciens (...). Li tierz roi après ot non Elyan le Gros (...). Li quarz ot non Ysaies (...). Li quinz après ot non Jonaans (...). De celui issi li rois Lancelot tes aieux (...). De celui issi li roi Bans tes peres (...)» (pp. 134-136).

Segundo John Lash, uma das características do herói é o seu nível de conhecimento, condicionado pela acção, que vai determinar a sua evolução. O desconhecimento sobre si próprio é o “monstro” contra o qual tem de lutar, para que possa separar o passado do presente, integrando-o de uma forma construtiva (Lash: pp. 21-40). O passado desconhecido é o outro lado de si mesmo duplicado sob a forma obscura de desconhecimento. Para haver integração tem de conhecer esse passado. Na conquista da Dolorosa Guarda, houve um conhecimento do passado, pela identificação do seu verdadeiro nome ligado às entidades parentais. Mais tarde, há o conhecimento da linhagem da qual provém. O herói também se define em termos dualísticos (Campbell: pp. 229-237), pertencendo a dois mundos e movendo-se entre eles. Lancelot, duplicado à nascença entre dois mundos, só conhece o espaço feérico até ao fim da adolescência, mas vai ter de integrar a outra metade, a das entidades parentais reais, através do conhecimento da linhagem, factor temporal. Isto porque só conhecia a entidade parental simbólica, a Dama do Lago, que vive num espaço onde, à semelhança de outros espaços do outro mundo (nomeadamente o reino da fada Laudine em *Le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes), o tempo nada tem a ver com o do mundo real. Não passa da mesma maneira nem obedece à mesma sequência de acontecimentos.

Mas esta não é a única duplicação temporal. Ainda há a duplicação relativamente ao divino. Os pais legaram o pequeno Lancelot ao reino das fadas para o protegerem. Mas o “pai divino” queria-o para ele e comprometeu-o, logo à partida, com a predestinação da aventura do Graal. Tanto assim que o seu verdadeiro nome é Galaad. Estava, pois, comprometido com “outro mundo” que não era feérico, mas não deixa de ser “outro mundo”. Por estar comprometido com o divino é que, no fim do ciclo, ingressa na vida religiosa, enveredando por um percurso edificante. Houve uma cisão que o duplicou e o comprometeu novamente com uma entidade parental: a divina. Desta forma, continua a prevalecer o tempo do pai, o passado. E, tal como o tempo do pai biológico que integrou com a conquista do seu espaço simbólico, a Dolorosa Guarda, só pode integrar o tempo do pai divino com a simultânea integração do espaço simbólico da vida religiosa, no fim do ciclo em prosa.

Como já referimos, a questão da linhagem ganha proporções maiores à medida que os textos avançam. É aqui que a explicação genealógica e o conhecimento do passado se encontram. Em *La Mort le Roi Artu*, embora não apareçam descrições genealógicas exaustivas, a linhagem continua presente, para marcar a distinção entre os dois grupos que se mantiveram desde a origem da história e vão continuar até ao fim (a linhagem de Uther e a do Rei Ban): «L'endemain se parti de cort li lingnajes le roi Ban» (p. 38). Mais tarde, na Post-Vulgata, a linhagem quase substitui o indivíduo. Diz a nossa *Demanda*, «os da linhagem de rei Bam eram de tam grande bondade de

armas que el-rei nem seus homens nom lhes podiam durar» (p. 480). Quando Boorz pergunta a um cavaleiro novas da linhagem do rei Ban na corte a um cavaleiro de Logres, este diz-lhe: «dom Lançalot jaz com a raia e querem-no dizer a el-rei por meterem mortal desamor entre el-rei e a linhagem de rei Bem» (p. 458). E diz o rei Hiom: «nom cuido que começasse guerra com a linhagem de rei Bam de Benoic ca veemos que Nosso Senhor os alçou tanto sobre tōdaldas outras linhagens» (p. 475).

Mas a linhagem torna-se movedora do ciclo, contrariando a linearidade do tempo cronológico. Lancelot acaba por pertencer à linhagem do Graal tanto pelo lado do pai como da mãe. O rei Ban descendia de uma linhagem ligada a José de Arimateia pelo baptismo (ligação simbólica à linhagem), sendo a mãe e a tia, Hélène de Benoic e Evaine de Gaunes, descendentes do rei David. Perceval, que pertencia à linhagem do Rei Pescador, passa o testemunho à linhagem de Lancelot. Perceval não se comprometeu com o papel de guardião do Graal, salvaguardando, assim, o reino de Artur que não caiu logo em decadência. Mas Galaad teve de respeitar a lógica do ciclo, contrariando o tempo linear, passando a época áurea à terra devastada do “rei tolheito”, salvando-o. E assim cai o reino de Logres em desgraça. O mito sobrepõe-se, desta forma, à História, substitui-se o tempo linear pelo tempo cíclico e mítico.

Apesar da integração do conceito de tempo, alargado ao conceito de espaço, não deixa de haver evolução a um nível cosmogónico pela apropriação que o mito faz do tempo, demonstrando a diversidade da origem do mito, de acordo com a trifuncionalidade apontada por Georges Dumézil, que pode relacionar-se, em simultâneo, com factos reais, ficções literárias e a dimensão cósmica (Dumézil: p. 12).

Talvez pudéssemos falar de “historiema” para a pseudo-História desta ficção, à semelhança do conceito de “mitologema” em termos de percurso mítico do herói. Há uma narrativa que se conta sobre o texto. Essa narrativa é pseudo-histórica. A História desdobra-se, portanto, em narrativa de ficção e em História, tal como o herói que se duplica entre o passado e o presente e entre o tempo e o espaço. A pseudo-História, nas vertentes que vimos, é mediadora do mitologema do herói.

Obras citadas**1. Bibliografia activa**

1995, *A Demanda do Santo Graal*, ed. de Irene Freire Nunes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1978-1983, *Lancelot – Roman en prose du XIII^e siècle*, ed. de Alexandre Micha, 9 vols., Genève, Droz.

1980, *La Queste del Saint Graal – Roman du XIII^e siècle* (atr. a Gautier Map), ed. de Albert Pauphilet, Paris, Champion.

1936, *La Mort le Roi Artu – Roman du XIII^e siècle*, ed. de J. Frappier, Genève, Droz.

2. Bibliografia passiva

BAUMGARTNER, Emmanuèle

1995, *Le récit médiéval*, Paris, Hachette.

CAMPBELL, Joseph

1968 (1.^a ed., 1949), *The Hero with a Thousand Faces*, New Jersey, Princeton University Press.

DRAGONETTI, Roger

1987, *Le mirage des sources: L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil.

DUBY, Georges

1989, *A Sociedade Cavaleiresca*, Lisboa, Teorema.

DUMÉZIL, Georges

1969, *Heur et malheur du guerrier*, Paris, PUF.

LASH, John

1995, *The Hero: Manhood and power*, London, Thames and Hudson.

MÉLA, Charles

1984, *La Reine et le Graal: La conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil.

MÉNARD, Philippe

1999, *De Chrétien de Troyes au "Tristan en Prose": Études sur les romans de la table ronde*, Genève, Droz.

MICHA, Alexandre

1987, *Essais sur le cycle du Lancelot Graal*, Genève, Droz.

WESTON, Jessie

1901, *The Legend of Sir Lancelot du Lac: Studies upon its development and position in arthurian romantic cycle*, London, The Grimm Library.

O ROMANCE HISTÓRICO DO SÉC. XIX ENQUANTO FACTOR DE CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DA CIDADE DO PORTO

— *Os Tripeiros* de Coelho Lousada

167

ADELAIDE PEREIRA MILÁN DA COSTA
(Univ. Aberta)

Ao limitar-se a convocar os termos *Literatura* e *História*, reduzindo à sua expressão mais simples o nexos que os une e não direccionando as comunicações para uma determinada problemática, o tópico orientador deste *Colóquio* deixa em aberto todas as hipóteses de abordagem.

Antes de mais, impõe-se optar pela definição das próprias categorias em análise: podem ser assumidas como *História da Literatura* e *História da História*, como *Estudos Literários* e *Historiografia*, ou ainda, o que parece constituir o âmbito a privilegiar, como *Literatura* (criação estética) e *Historiografia* (território de conhecimento científico).

Por clarificar permanece também o vínculo a estabelecer entre os conceitos. Nos dois primeiros casos enunciados – sendo os conceitos entendidos enquanto campos de pesquisa – o percurso das intervenções tenderá a equacionar temas como a possível interdisciplinaridade ou a necessária autonomização, atendendo a fundamentos, métodos, objecto e objectivos. Mas quando se relacionam categorias que não participam da mesma natureza – por um lado, a obra literária e, por outro, a historiografia, domínio disciplinar – inevitavelmente o foco da controvérsia transfere-se para a barreira, fluida para uns, intransponível para outros, entre a ficção e a interpretação histórica do passado¹.

¹ A promoção deste tipo de debates não é pontual, inserindo-se no reactivar cíclico de uma herança antiga. Por mais que, no trabalho quotidiano de pesquisa, os problemas epistemológicos escapem ao horizonte imediato das preocupações dos historiadores, a verdade é que se sucedem títulos a demonstrar que eles não se encontram imunes à reflexão sobre o tema. Basta recordar as obras de Duby: 1992; Evans: 2000; Jenkins: 1999; e, no caso português, Hespanha: 1986 e 1991. Destacam-se estes livros, ainda que o espectro bibliográfico neste âmbito seja substancialmente mais vasto. Cf., por exemplo, Noiriél: 1996.

Gostaria de salientar, sobretudo para os investigadores do campo da Literatura, que existe em História um corte profundo entre a pesquisa sobre um determinado tema, seguindo escrupulosamente o que Georges Duby rotula como a *moral positivista*, e um nível superior de reflexão epistemológica quanto a esta área do saber. Estes dois planos raramente se cruzam, inclusivamente no mesmo indivíduo: e assim é possível que um historiador faça uma publicação de fontes rigorosa, com forte aparato erudito, interprete essas fontes e esquisse uma interpretação sustentada sobre um aspecto do passado humano, ao mesmo tempo que escreve um ensaio a questionar os fundamentos da disciplina que cultiva.

Contudo, é inegável a pouca receptividade dos historiadores face às reflexões epistemológicas. Evans (2000, p. 24) explica o facto, entre outras razões, com o argumento de que o (...) nível de abstracção e de teorização que atinge a maioria dos estudos de epistemologia histórica está tão desfadado dos problemas reais dos historiadores que o assunto é, em geral, pouco relevante para a prática dos historiadores (...).

Ainda que naturalmente não excluída, esta problemática adquire um estatuto marginal na presente comunicação, uma vez que *Literatura e Historiografia* – pois é nesta vertente que assumo as categorias – se encontram num plano de completa igualdade. O que acabei de escrever não corresponde a um manifesto epistemológico de princípio contagiado por modas pós-modernas e que reflectam a minha conversão aos argumentos da *linguistic turn*². Considero a historiografia como um campo disciplinar que produz um discurso cientificamente conduzido sobre o passado. Em primeiro lugar, pelo recurso a métodos rigorosos de análise das fontes³ e, não menos importante, pela postura básica do investigador, que terá sempre a procura da *verdade* como horizonte⁴.

Pretendo explicitar algo de bem mais razoável. O estatuto de uniformidade concedido a discursos de natureza diversa repousa, em exclusivo, no facto de se constituírem em material de pesquisa. Assim, textos literários – campo da liberdade estética e de criação ficcional, textos historiográficos – produto de uma área científica com normas de procedimento metodológico e fundamentação conceptual, bem como textos políticos, da autoria de titulares do governo autárquico ou das instâncias administrativas superiores, correspondem a fontes de um projecto de investigação.

Tal projecto, que tem vindo paulatinamente a ser desenvolvido, pretende «fixar os momentos e desmontar as condições de produção de discursos sobre a cidade do Porto: discursos que apresentam a singularidade de moldar ou reflectir uma espécie de arquitectura mental estruturante da auto-imagem dos portuenses» (Costa: 2002). Ou seja, consideram-se textos, da lavra de sujeitos vários e produzidos num espectro temporal alargado, em que se formalizam esteios da memória social portuense.

Tentarei, em forma de síntese, actualizar algumas das conclusões que esta pesquisa até agora permitiu esboçar.

Pedidos e agravamentos correspondem à substância nuclear que impulsiona os concelhos no diálogo institucional que estabelecem com a coroa, durante a Idade Média. Os textos que os consignam, apresentados ou não em cortes, estruturam-se em três partes: factos motivadores da insatisfação, requerimento e justificações que o sustentam (Sousa: 1985). Depurados dos dois primeiros elementos – que têm vindo a ser objecto de uma exploração sistemática –, permanece a retórica. Neste âmbito, os capítulos especiais de cada cidade ou vila remeterão para alegações específicas, tanto sustentadas em condições naturais quanto em factos historicizados⁵. No caso do Porto, é possível isolar tópicos argumentativos próprios, destacando-se, de entre os que traduzem uma leitura do passado, o da hiperbolização do papel que o burgo desempenhou aquando da crise de 1383/85, quase o elevando a sustentáculo da independência do reino (Costa: 2003a).

² Cf. sobre o tema Delacroix; Dosse; Garcia: 1999, p. 51.

³ Relembremos, a propósito, as palavras de Duby (1992, p. 152) sobre o que ele designava por *moral positivista*: «Que sobretudo não me imaginem a repudiar essa moral: é ela que confere ao nosso ofício a sua dignidade. Apliquei escrupulosamente os seus preceitos quando tratava os materiais. Esforçava-me, então, por verificar, por classificar os testemunhos, por não os perverter. Tinha tido o cuidado de os tomar a todos em consideração, e na sua integridade, de nada pôr de lado, de manter cada um deles no seu lugar, proibindo-me imperativamente o menor corte, o menor verniz, essas pequenas liberdades que se é fortemente tentado a ter a fim de que as esparsas migalhas da informação concordem mais intimamente com o que conjecturamos fazer com elas».

⁴ Cf. Iggers: 1998, pp. 9 e ss. e Lozano: 1987, pp. 115 e ss. (cap. *La relación entre historia e poética*).

⁵ A questão da especificidade dos tópicos argumentativos dos capítulos especiais de cada concelho começa a vislumbrar-se, ainda que a investigação sobre o assunto se encontre numa fase preliminar (cf. Costa: 2003c).

A recorrência da enunciação desse tópicos, a partir do capítulo especial apresentado nas cortes de Évora de 1436, permite acompanhar o processo de cristalização de uma mensagem política, uma interpretação do real para consumo externo, que se mantém cerca de cem anos mais tarde (Costa: 1999, pp. 94 e ss.).

A historiografia portuense dos anos sessenta do século XX, projectada pelos tempos de comemorações vividos, acolhe o tópicos – expurgando-o ou não dos exageros primitivos – concedendo-lhe foros de explicação histórica; a base de sustentação documental continuava a ser, em grande medida, o texto do agravamento portuense de 1436, que todos os historiadores citaram ou transcreveram (Costa: 2001, p. 139).

Partindo desta constatação, ensaiei analisar retrospectivamente discursos em que tal referente se encontrasse expresso.

Atendendo ao contexto político (Serén; Pereira: 1994, pp. 450-520) e cultural (Basto: 1932) portuense oitocentista e às correntes literárias e historiográficas dominantes⁶, optei por canalizar a pesquisa, prioritariamente, para romances históricos coevos, da autoria de portuenses que tematicamente privilegiassem a cidade medieval ou os seus naturais.

A primeira obra a ser objecto de estudo foi *A Última Dona de S. Nicolau. Episódio da história do Porto no século XV*, de Arnaldo Gama, dada à estampa em 1864 (Costa: 2002 e 2003b).

O referido episódio aconteceu em 1474, ano em que o burgo expulsa, recorrendo à violência, um nobre que estanciava na cidade, em claro desrespeito pelos privilégios da mesma.

A leitura da novela e de pensamentos que Arnaldo Gama foi disseminando em escritos vários, conduziram-me a concluir que este autor projectava escrever *romances históricos científicos*. De facto, os critérios de exigência que pautam a sua novela equiparam-se aos assumidos pelos historiadores. Tal é perceptível no notável aparato crítico em que escora as afirmações produzidas; assim, não só se baseia em textos historiográficos, colectâneas documentais e, sobretudo, em fontes manuscritas – muitas das quais permanecem inéditas e encontram-se nos Arquivos e nas cotas por ele indicados, como também recorre ao crivo diplomático para as tratar.

Toda esta erudição acarreta inevitavelmente consequências para a imagem que transmite do burgo, em finais do século XV: traça meticulosamente a paisagem urbana, explicita normas e práticas das cidades medievais, preocupa-se em recorrer a personagens referenciais conhecidas apenas por quem domina a documentação quatrocentista portuense, o que não seria o caso dos seus leitores.

Mas as semelhanças entre Arnaldo Gama e um historiador terminam por aqui: o seu elevado grau de envolvimento com o acontecimentos e as realidades sobre que escreve exprime-se sem qualquer tipo de freio, transcrevendo-se em estratégias como o elogio, a simplificação, a crítica e o confronto com o presente.

Dir-se-ia que a novela é norteada pelo imperativo cívico de actuar na sociedade contemporânea, servindo-se, para tal, do contraste entre duas épocas de uma mesma cidade, com quatro séculos de permissão. Para tanto, recorre aos tópicos já utilizados no século XV pelos autarcas portuenses. O romancista coloca, inclusivamente, na boca de um juiz da cidade, o texto dos famosos capítulos especiais do Porto de 1436, a formalização mais completa do discurso do poder concelhio do burgo quatrocentista. Ao longo da obra, uma profusa e encomiástica adjectivação, reitera o carácter inato do espírito liberal dos portuenses, exemplificado, em inúmeros episódios situados nos tempos medievais.

⁶ Cf. Reis; Pires: 1999, pp. 40 e ss.; Torgal; Mendes; Catroga: 1988, vol. 1, pp. 45 e ss.

Tendo por paradigma *A Última Dona de S. Nicolau*, a leitura de *Os Tripeiros romance-crónica do século XIV*, de António José Coelho Lousada⁷, publicado em 1857⁸, é bem menos aliciante – na perspectiva de um medievalista –, mas bastante agradável, mercê de uma escrita escorreita, eivada de ironia.

A acção de *Os Tripeiros* centra-se na vivência portuense dos acontecimentos de 1384 (de meados de Maio até depois da festa de S. João), mormente no que ao aparelhamento da frota para socorrer Lisboa, sitiada pelo rei castelhano, diz respeito.

O autor situa o seu romance num momento político crucial para o reino («o que a gente da *ordem* chama revolução e revolução política não estalara em tempo algum como agora» – *Tripeiros*, p. 8) e particularmente melindroso para o burgo, dada a iminente ameaça de invasão das tropas galegas.

A trama romântica fixa-se nos amores de dois jovens casais – um amor impossível (entre João Bispo, cristão, e Garifa, moura) e um amor que contraria as normas de prestígio social, entre Fernando Vasques, o sobrinho de um, ao tempo, cidadão, comerciante de carnes e pelames mas que começara como fressureiro (vendedor de tripas), e Irene, filha do conhecido e reputado piloto e mercador João Ramalho.

Compõem a novela dez capítulos. O 1.º, *A Mensagem do Mestre*, é apenas de contextualização, enquanto que os 2.º, 4.º, 5.º e 9.º desenvolvem, em exclusivo, o enredo romântico. Dois dos restantes apresentam títulos que remetem directamente para factos coevos: *O Recontro de Leça* (7.º) e *O Torneio* (8.º), ainda que os referentes históricos não permaneçam aí acantonados mas se entrelacem com a ficção em todos estes capítulos (os 6.º, 7.º, 8.º e 10.º).

Os jovens rapazes enamorados desempenham um papel basilar no desenrolar dos acontecimentos políticos. João Bispo desmascara Gonçalo Rodrigues de Sousa, alcaide de Monsaraz, provando que ele era traidor à causa do Mestre (*Tripeiros*, p. 91) e Fernando, transformado em herói no *Recontro de Leça* (*ibid.*, pp. 106-112) convoca a sua veia de orador para convencer uma multidão renitente em deixar que a carne siga para Lisboa, com uma argumentação fundacional do epíteto dos portuenses (*ibid.*, pp. 161-162).

Coelho Lousada economiza nas fontes⁹ que sustentam a sua novela, limitando-se à *Crónica de D. João I*¹⁰; aliás, o seu discurso como que dialoga com a obra de Fernão Lopes, a ponto de aludir a determinados episódios só perceptíveis por quem a leu¹¹.

As personagens referenciais que convoca coincidem integralmente, sem contudo as esgotarem, com as mencionadas pelo cronista nas passagens relacionadas com o burgo¹².

⁷ António José Coelho Lousada viveu entre 1828 e 1859. Escreveu as novelas históricas *A Rua Escuro* (1856), *Os tripeiros* (1957) e o romance *Na Consciência* (1857). Sobre o autor e a sua obra consultem-se Oliveira: 1945; *Dicionário de Literatura Portuguesa*: 1976, pp. 576-577; *Dicionário de Literatura Portuguesa*: 1996, p. 283; *Dicionário do Romantismo Literário Português*: 1997, pp. 292-293.

⁸ *Os Tripeiros romance-crónica do século XIV*: 1857 (doravante designado por *Tripeiros*). A obra esteve na origem de um drama histórico (Augusto Garraio: 1875).

⁹ Ainda que veicule alguns conhecimentos da história mais recuada da cidade do Porto que não são mencionados por Fernão Lopes (a *Crónica* é doravante designada por *D. João I*).

¹⁰ Já Oliveira (1945, p. 15) tinha chamado a atenção para «o facto histórico (ser) fundado no que nos conta Fernão Lopes nos capítulos CXI, CXII e CXIII da primeira parte da *Crónica* de D. João I».

¹¹ *Tripeiros*, pp. 9, 11 e 35.

¹² Passo a enunciar essas personagens, mencionando a primeira referência que é feita por Coelho Lousada (CL) e por Fernão Lopes (FL): Aires Gonçalves de Figueiredo (CL, 7; FL: I, 232); Conde D. Pedro de Trastâmara (CL, 9; FL: I, 232); D. João Manrique, Arcebispo de Santiago (CL, 10; FL: I, 229); Gonçalo Rodrigues (CL, 11; FL: I, 234); Rui Pereira (CL, 11; FL: I, 234); Martim Gil, abade de Paço de Sousa (CL, 12; FL: I, 239); João Ramalho (CL, 20; FL: I, 233); Álvaro da Veiga (CL, 78; FL: I, 93); Gonçalo Rodrigues de Sousa, alcaide de Monsaraz (CL, 81; FL: I, 239); Afonso Eanes Pateiro (78; FL: I, 93); Afonso Henriques de Trastâmara (CL, 102; FL: I, 242); Martim Correia (CL, 105; FL: I, 233); Gonçalo Pires, escrivão da chancelaria (CL, 80; FL: I, 129); Domingos Pires (das Eiras) (CL, 81; FL: I, 238); Frei Patinho (CL, 100; FL: I, 235); Nicolau Domingues (CL, 105; FL: I, 233); João Domingues Portocarreiro (110).

No entanto, Coelho Lousada elabora uma versão livre dos circunstanciados relatos da *Crónica*. Não respeita a ordem cronológica dos acontecimentos¹³, inventando relações de causalidade que contrariam o narrado por Fernão Lopes¹⁴. Deturpa factos¹⁵. Hiperboliza situações¹⁶. Faz actuar personagens que, ao tempo, já tinham morrido¹⁷. Reinventa a história pessoal do mercador João Ramalho¹⁸.

As referências ao espaço do burgo são lacónicas, confusas, algumas incompreensíveis, outras improváveis ou fantasiosas. Assim vejamos. É ambíguo ao mencionar a muralha, não distinguindo a cerca velha e o muro dito fernandino¹⁹. É inconclusivo quanto à localização do bairro dos judeus²⁰. Transforma o pequeno povoado de Miragaia numa zona cosmopolita (*Tripeiros*, pp. 9-10). Situa a casa de morada do antigo fresureiro na rua dos Pelames, quando é pouco crível que um homem enriquecido não materializasse no espaço o seu novo estatuto, fixando-se numa zona mais *nobre* (*ibid.*, p. 48). Identifica um pequeno bairro mouro (*ibid.*, p. 34).

Quanto à caracterização da sociedade portuense trecentista, enuncia as etnias (cristãos, mouros e judeus) (*ibid.*, p. 34) e apresenta as categorias sociais de uma forma contrastante: populares/cidadãos (*ibid.*, pp. 6-7), mesterais/burgueses (*ibid.*, p. 12), não omitindo os critérios de prestígio social²¹. A oposição peão/rico-homem

Para além destas personagens menciona, ainda, Fernando Afonso (CL, 10; FL, I, 229); Lopo de Lira (CL, 102; FL, I, 229); Fernão Gomes da Silva (CL, 102; FL, I, 229); Martim Gonçalves de Ataíde (CL, 102; FL, I, 229); Gonçalo Pires Coelho (CL, 102; FL, I, 229); Vasco Martins de Melo (CL, 102; FL, I, 243); Misser Manuel Pessanha (CL, 102; FL, I, 243); João Rodrigues Portocarreiro (CL, 110; FL, I, 229), bem como outras que são continuamente referidas na *Crónica*: D. Fernando (CL, 5); D. Beatriz (CL, 5); Bispo D. João (CL, 7) Álvaro Pais (CL, 9); D. João de Castela (CL, 10); D. Lourenço, arcebispo de Braga (CL, 11); Conde D. Gonçalo (CL, 39); Nuno Álvares Pereira (CL, 99).

Apenas os bispos do Porto Martinho Rodrigues (CL, 9) e Vasco Martins (CL, 9) não são mencionados por Fernão Lopes, visto terem vivido num tempo muito anterior aos acontecimentos narrados pelo cronista.

¹³ Considerando, por exemplo, que a escaramuça com o arcebispo de Compostela foi anterior à divulgação do pedido de Rui Pereira no sentido de se armar uma frota na cidade do Porto para ir socorrer Lisboa (cap. *O Recontro de Leça*), quando, de facto, ocorreu no dia seguinte (*D. João I*, I, p. 237).

¹⁴ Adianta que Rui Pereira segredou a Domingos Pires que apresentasse, em reunião camarária alargada, a ideia de mandar um mensageiro a Coimbra para convencer o conde D. Gonçalo a seguir a causa do Mestre, ainda que já tudo tivesse sido decidido no Paço de S. Martinho (*Tripeiros*, p. 81). A actuação de Rui Pereira é descrita como uma lisonja feita aos burgueses. Segundo Fernão Lopes, a concessão dos bens da irmã é uma exigência do conde D. Gonçalo depois de ter sido contactado pelo abade de Paço e não uma iniciativa atribuível ao Mestre (*D. João I*, I, 241).

¹⁵ Gonçalo Rodrigues de Sousa não foi escolhido pelos homens bons do Porto como emissário ao conde D. Gonçalo (*Tripeiros*, p. 81; FL: *D. João I*, I, 239).

¹⁶ Como a escaramuça de Leça que Coelho Lousada pinta com as cores do fogo – incêndio do mosteiro – mercê de um acto de coragem de Fernando Afonso e transforma numa debandada galega (*Tripeiros*, pp. 95-112). Compare-se o relato de Fernão Lopes: *D. João I*, I, pp. 233-236.

¹⁷ Segundo Fernão Lopes, Álvaro da Veiga foi morto aquando da aclamação do Mestre no Porto por se recusar a levar a bandeira pela cidade em nome do Mestre (*D. João I*, I, p. 93). Em Maio de 1384 Coelho Lousada mantém-no, ainda, vivo (*Tripeiros*, p. 78).

¹⁸ Segundo Coelho Lousada, João Ramalho vivia em Miragaia (*Tripeiros*, p. 21), era viúvo de uma asiática, de cujo casamento tinha nascido Irene, que estava tomada de amores por Fernando Vasques (*Ibid.*, p. 23).

De facto, sabe-se que João Ramalho foi casado com Inês Martins e pai de Catarina Anes, mulher de Mem Cerveira. Aforou em 1388 um terreno na rua da Fonte Taurina para construir casas. Desconhece-se se lá terá habitado (ADP, *Cabido da Sé do Porto, Livros de Originaes, Liv. 1682*, pergs. 13 e 15; ANTT, *Chancelaria de D. João I, Liv. II*, fol. 137; *Id.*, *Chancelaria de D. Duarte, Liv. I*, fols. 106v-107; *Id.*, *Leitura Nova, Além Douro, liv. IV*, fols. 79/79v).

¹⁹ Assim, refere a Porta Nova e a Porta do Olival (abertura na muralha trecentista), sabe que há pouco tempo se tinha concluído a cerca da cidade (*Tripeiros*, p. 157) mas afirma que, ao tempo, o mosteiro de S. Francisco se situava extra-muros (referindo-se, naturalmente aqui à cerca velha) (*ibid.*, p. 50).

²⁰ *Tripeiros*, pp. 34 e 55. Cf. Tavares: 1982, vol. 1, pp. 62 e ss..

²¹ Adianta, relativamente à oposição de João Ramalho quanto ao namoro entre a sua filha e o sobrinho do antigo vendedor de tripas que: -O rico burguez não mettia em linha de conta a vaidade do piloto, não se recordava também de que o commercio e industria com que se locupletara eram marcados com desprezo tradicional, desprezo eclipsado para as maiorias para as brilho das dobras, é verdade- (*Tripeiros*, p. 86).

(*ibid.*, p. 13), sendo a última categoria externa à cidade, é a mais explorada, como veremos.

Coelho Lousada não é tão veemente quanto Arnaldo Gama o será a fazer a apologia do carácter altaneiro dos vizinhos do burgo, ainda que considere os portuenses como «o mais desenquietao povo de toda a província e do reino»²².

E é precisamente na qualificação dos portuenses que melhor transmite a ironia antes mencionada.

Logo no primeiro capítulo descreve uma multidão em reboliço, dirigindo-se às galés que sobem o rio, considerando que ela se encontra disfarçada «entre o guerreiro e o burlesco» (*ibid.*, p. 6); uma ridicularização que ultrapassa o caricato do que é visualizado para se alargar às emoções sentidas por essas gentes quando obtêm a confirmação de que as embarcações vinham pelo Mestre:

«voltaram atrás, dando vivas, como se fosse aquillo reforço inesperado, que os viesse tirar de apuros. Nas galés não vinha reforço algum para os do Porto, única terra de importância ao norte do reino que não aceitára como rei o marido de Beatriz, e tinha a braços setecentas lanças e dous mil infantes do arcebispo de Santiago e de outros senhores castelhanos e portugueses, sem contar os aventureiros de Fernando Affonso, que não eram nem uma cousa nem outra»²³.

Especificamente quanto aos cidadãos do burgo, acentua a facilidade com que o elogio insufla, em simultâneo, a vaidade e boa vontade, transformando-os em homens crédulos e cooperantes.

Vejamos os sentimentos que a leitura da missiva enviada pelo Mestre despertou num dos mais notáveis cidadãos do Porto:

«lisongeado em extremo no seu patriotismo de localidade ... D. João chamava aos portuenses o seu bom povo, mimoseá-lo além disso com outros epythetotaaes como – leal, esforçado, etc. e o portador (Rui Pereira), resolvido, apesar do seu enfado a ser amável e popular, pintára a amizade e reconhecimento do Mestre, pela espontaneidade da sua aclamação na cidade da Virgem, com taes cores, descera da sua dignidade prodigalizando sorrisos ao corpo municipal, batendo no hombro de Luiz Giraldes de um modo, que o nosso homem esteve por um triz a deixar cahir uma lagrima de commoção (...)» (*ibid.*, pp. 40-41).

Um mês mais tarde:

«Os burguezes do Porto tinham desempenhado a sua palavra: os navios prometidos estavam a nado nas águas do Douro, promptos para dar á vela. Os cavalleiros e ricos-homens nem todos procediam do mesmo modo; o fogo do amor da pátria era em alguns, túbio, em outros nullo» (*ibid.*, p. 147).

No que aos nobres diz respeito, o autor explora a sua tácita tibieza quanto ao partido a adoptar no conflito que grassava no reino, o descontentamento face à alteração

²² *Tripeiros*, p. 9 e acrescenta: «Tinham já dado mostras da sua força aos bispos D. Martinho Rodrigues e Vasco Martins» (*ibid.*); «O Porto, behetria havia muito, entregue todo ao commercio, quando não se divertia a jogar as cristas com os seus bispos e a pugnar pelas suas liberdades (...)» (*ibid.*, p. 117).

²³ *Tripeiros*, p. 10. Lendo Fernão Lopes conclui-se que, a vinda da armada ao Porto e a incorporação das suas gentes na escaramuça com os Galegos em Leça foi fundamental para que estes retirassem (cf. as palavras atribuídas ao arcebispo de Compostela –*D. João I*, I, p. 236).

da ordem social vivida²⁴ e o agastamento por eles experimentado – mesmo por parte dos fiéis ao Mestre – face à sem-cerimónia dos portuenses²⁵.

Coelho Lousada termina a novela, de novo, com uma multidão em alvoroço, mercê da divulgação da proximidade dos galegos, a que junta uma manada de gado a percorrer a cidade em todas as direcções. Emerge um audível antagonismo face à iminência da largada dos navios com os mantimentos, contestação iniciada com marginais e pobres e, a breve trecho, extensiva aos mesterais.

— «não acho muito acertado mandarem para Lisboa quanta boa lança ha por ahi. É dever acudir ao próximo; mas em primeiro lugar estão os da casa» (*ibid.*, p. 149).

— «Muito nos custa a viver! Acudiu uma gorda cidadoa, e mais custará agora que levam todo isso para Lisboa» (*ibid.*, p. 152).

— «Se os de Lisboa estão cercados pelos de Castella, que façam como fizemos em Leça; se por lá estão minguidos de mantimentos, também não nos sobejam» (*ibid.*).

— «Os de Lisboa que se avenham como poderem» (*ibid.*).

— «Morrão os traidores que querem dar cabo da arraia miúda para entregar a cidade aos de Castella!» (*ibid.*, p. 154).

Face à inoperância das tentativas encetadas pelos oficiais camarários para serenar os ânimos, passa a liderar o processo Fernando Afonso, sobrinho do fressureiro, com o único intuito de salvar o tio e a si próprio da ira popular:

«Meterram-vos em cabeça que vos queriam matar á fome ... porque se embarca alguma carne na esquadra! ... mas não se lembrou ninguém de que todos os miúdos cá ficam ...

– E depois com tanta força, com tanta miudagem de todo esse gado não se morre á fome;

– E a carne não é cousa que engasgue a arraia muita vez no anno! obervou um vadio ...

– aos corredores galegos nós os ensinaremos, e haverá ahi mantimentos de sobra ...

– Se os de Lisboa carecem de nós, nós não carecemos delles (exclama um mesteiral) ... a quem aquellas palavras tinham inflamado o orgulho pátrio» – (*ibid.*, p. 161).

Quando Fernando terminou: «o descontentamento da arraia, estava convertido em abnegação cívica, em entusiasmo patriótico. O povo tem, como o oceano, destas mudanças repentinas» (*ibid.*, p. 162).

«Os portuenses davam o primeiro passo para obterem em chrisma uma alcunha que tinha de durar séculos: mas a honra da cidade estava salva – Viva o Mestre de Avis! Viva a arraia meuda do Porto!» (*ibid.*, p. 163).

²⁴ Veja-se o desabafo de um velho fidalgo de Ribatua «Bem altaneiros andam já burguezes e mesteiraes» (*Tripeiros*, p. 44) ou as palavras de Aires Gonçalves, referindo-se ao Mestre: «Deixa a cidade aos peões, aos peões que trata como gente de prol» (*ibid.*, p. 44); «Estão inchados com o valimento que lhes dão» (*ibid.*), ou ainda: «faz cavalleiros a seu capricho do primeiro peão que se lhe antolha» (*ibid.*, p. 45).

²⁵ Aquando do desembarque de Rui Pereira salienta «o estado de exaltação, e animo revoltoso ou independente dos burguezes e vilões (...). Ruy Pereira, apesar de ter presenciado em Lisboa a revolta popular, fazendo-se popular elle mesmo, não o era tanto que levasse a bem aquella sem cerimonia dos portuenses» (*Tripeiros*, p. 13). Seguem em procissão acompanhados pelo povo e pelos oficiais para S. Domingos mas para a Casa da Câmara: «o que fazia tragar sem réplica a Ruy Pereira o cerimonial amofinador a que o submetiam os edis portuenses, e a pressa que tinham em saber em que podiam servir sua senhoria, o futuro rei» (*ibid.*, p. 14).

Coelho Lousada radica neste episódio a origem da designação dos naturais do Porto, ainda que não seja esta a versão mais corrente; como se sabe, tradicionalmente os portuenses são rotulados de tripeiros por terem enviado a carne existente na cidade para o mantimento da frota que foi conquistar Ceuta, em 1415.

Dois autores oitocentistas portuenses, um após uma aturada pesquisa documental de textos elaborados pelo poder concelhio de Quatrocentos e outro socorrendo-se apenas da versão régia dos sucessos de 1383/85, elaboram novelas muito diferentes – do ponto de vista do historiador, repito – mas que promovem a imagem da cidade.

Perpassa n' *Os Tripeiros*, contudo, uma visão cáustica dos acontecimentos narrados, de que constituem exemplo a falta de uníssono do povo (quando devidamente desencadeada a discórdia), a ingenuidade dos burgueses e a tibieza dos nobres. Coelho Lousada manipula e deturpa a sua fonte – a *Crónica de D. João I* – parecendo, com esse expediente, revelar o descrédito a que as ajudas externas à cidade devem ser votadas e a facilidade com que, pela lisonja, se atribui a ilusão do protagonismo político aos burgueses, obtendo-se, assim, o sacrifício das gentes do burgo²⁶.

²⁶ Cf. as notas 14 e 23.

Obras citadas

Romances (e drama) históricos

GAMA, Arnaldo

1864, *A Última Dona de S. Nicolau. Episódio da história do Porto no século XV*, Porto, Typographia do Comércio.

LOUSADA, António José Coelho

1857, *Os Tripeiros romance-crónica do século XIV*, Porto, Typographia de J. J. Gonçalves Basto.

GARRAIO, Augusto

1875, *Os Tripeiros chronica do século XIV: drama historico de grande espetáculo baseado no romance do mesmo título do fallecido escriptor A. C. Lousada*, Porto, Liv. Portuguesa e Estrangeira.

Outros títulos

BASTO, Artur de Magalhães

1932, *O Porto do Romantismo*, Coimbra, Imp. da Universidade.

BUESCU, Helena Carvalhão (coord.)

1997, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Editorial Caminho.

COELHO, Jacinto do Prado (dir.)

1976, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, vol. 2, Porto, Figueirinhas.

COSTA, Adelaide Pereira Millán da

1999, *A Projecção Espacial de Domínios. Das relações de poder ao burgo portuense*, tese de doutoramento policopiada apresentada à Universidade Aberta, Lisboa.

COSTA, Adelaide Pereira Millán da

2001, «Circularidades da Memória. Entre o impensado social e a formalização», in *Discursos. Língua, Cultura e Sociedade*, III série, n.º 3, *Memória e Sociedade*, Lisboa, Universidade Aberta, pp. 135-141.

COSTA, Adelaide Pereira Millán da

2002, «O burgo medieval revisitado por um romântico ou a procura da identidade do Porto», comunicação apresentada no dia 5 de Novembro de 2002, no ciclo de conferências sobre *O Imaginário da Cidade*, organizado pelo *Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares* da Universidade Aberta (entregue para publicação na revista *Discursos*).

COSTA, Adelaide Pereira Millán da

2003a, «O discurso político dos homens do concelho portuense na época medieval», in *Actas do Colóquio Discursos de Legitimação*, (documento em suporte informático), Lisboa, Universidade Aberta.

COSTA, Adelaide Pereira Millán da

2003b, «Arnaldo Gama entre a Literatura e a História. Mote para uma reflexão epistemológica», in *Actas do Colóquio Literatura e História: Para uma prática interdisciplinar*, (documento em suporte informático), Lisboa, Universidade Aberta.

COSTA, Adelaide Pereira Millán da

2003c, «O discurso político dos concelhos portugueses na Baixa Idade Média – Convergências e especificidades. O caso de Elvas», comunicação apresentada nas *V Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval*, realizadas em Cádiz no mês de Abril de 2003.

- DUBY, Georges
1992, *A História Continua*, Porto, Edições Asa.
- DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick
1999, *Les courants historiques en France, 19^e-20^e siècles*, Paris, Armand Colin.
- EVANS, Richard J.
2000, *Em Defesa da História*, Lisboa, Temas e Debates.
- HESPANHA, António Manuel
1986, «História e Sistema: Interrogações à historiografia pós-moderna», in *Ler História*, 9, pp. 65-84.
- HESPANHA, António Manuel
1991, «A emergência da História», in *Penélope. O fazer e o desfazer da História*, 5, pp. 9-25.
- IGGERS, Georg G.
1998, *La ciencia histórica en el siglo XX. Las tendencias actuales. Una visión panorámica y crítica del debate internacional*, Barcelona, Idea Books S.A..
- JENKINS, Keith
1999, *Why History? Ethics and postmodernity*, London / New York, Routledge.
- LOPES, Fernão
1994, *Crónica de D. João I*, 2 vols., Barcelos, Livraria Civilização Editora.
- LOZANO, Jorge
1987, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial.
- MACHADO, Álvaro Manuel (dir.)
1996, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.
- NOIRIEL, Gerard
1996, *Sur la «crise» de l'Histoire*, Paris.
- OLIVEIRA, Maria de Lourdes Santos de
1945, *António Coelho Lousada*, Dissertação de licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade
1999², *O Romantismo – vol. 5 de História Crítica da Literatura Portuguesa*, dir. de Carlos Reis, Lisboa, Editorial Verbo.
- SERÉN, Maria do Carmo; PEREIRA, Gaspar Martins
1995, «O Porto Oitocentista», in RAMOS, Luís A. de Oliveira (dir.), *História do Porto*, Porto, Porto Editora, pp. 450-520.
- SOUSA, ARMINDO
1990, *As Cortes Medievais Portuguesas (1385-1490)*, 2 vols., Porto, INIC/CHUP.
- TAVARES, Maria José Ferro
1982, *Os Judeus em Portugal no Século XV*, 2 vols. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Amado; CATROGA, Fernando
1998, *História da História em Portugal. Sécs. XIX-XX*, 2 vols., Lisboa, Temas e Debates.

A VIDA POLÍTICA PORTUGUESA ATRAVÉS DAS *FARPAS* (1871-1885):

Realidade ou “ilusão da aparência”?

MARIA ANTONIETA CRUZ
(Univ. Porto)

177

As eleições, os deputados, o parlamento, a governação em regime democrático foram e são, frequentemente, alvo de crítica e suspeição. No Portugal de oitocentos alguns escritores deixaram inúmeras páginas cuja mensagem indigna o leitor, chocado pela profusão das denúncias de corrupção, fraude, compadrio, incompetência ou indolência dos detentores de pequenas, médias ou grandes parcelas de poder. Apesar de não possuírem o exclusivo da revelação de irregularidades (também descritas em documentos insuspeitos como os emanados pela comissão de verificação de poderes, as actas eleitorais e, ainda, plasmadas nos jornais políticos que elogiavam os sectores ideológico-partidários que apoiavam e criticavam, duramente, os que se lhes opunham), são os romances e crónicas de alguns grandes escritores a fonte mais copiosa de tais críticas.

Nas *Farpas*, literárias e panfletárias, abundam as referências à vida política portuguesa, apesar de Ramalho Ortigão, um dos seus autores, não parecer encontrar sedução «no jornalismo contemporâneo [em que] toda a pena é uma arma de combate» (Ortigão: 1971a, p. 146). Afirmava-se membro da «pequena companhia antipática dos *bota-abaixo*» (Ortigão: 1971a, p. 145), e, conjuntamente com Eça de Queiroz¹, escreveu inúmeras páginas de crítica e denúncia das irregularidades existentes na vida política nacional, cuja evolução o país acompanhava, na opinião de Eça, «com a mesma distração com que ouv[ia] falar dos negócios do Cáucaso» (Eça de Queiroz: vol. I, p. 19). A indiferença dos portugueses radicava, segundo este autor, no comportamento dos políticos, pois que «o corpo legislativo há muitos anos que não legisla» (Eça de Queiroz: vol. I, p. 19), a «deputação é uma espécie de funcionalismo para quem é incapaz de qualquer função. É o emprego dos inúteis. (...) O Parlamento é uma sucursal do Grémio. (...) O ministério (...) não governa, não tem ideia, não tem sistema; nada reforma, nada estabelece» (Eça de Queiroz: vol. I, p. 20). Perante esta incapacidade de todos os detentores do poder político, ao país resta pagar e rezar: «Paga para ter ministros que não governam, deputados que não legislam, soldados que o não defendem, padres que rezam contra ele. Paga àqueles que o espoliam, e àqueles que são seus parasitas. Paga os que o assassinam, e paga os que o atraíçoam. Paga os seus reis e os seus carcereiros. Paga tudo, paga para tudo» (Eça de Queiroz: vol. I, p. 21).

¹ Eça de Queiroz foi nomeado cônsul de Havana em Outubro de 1872. Ramalho Ortigão passará, então, a ser o único autor das *Farpas*.

Para este descalabro os partidos existentes não se constituíam como alternativas pois que, em todos eles, imperava o vazio e a monotonia programática². Os nomes de alguns dos mais activos políticos de então aparecem-nos inegavelmente manchados pela pena dos autores das *Farpas*³. Quase todos nos são descritos como incompetentes, incapazes, corruptos, ociosos, devassos, ruins. Os que o não são rapidamente serão contaminados. Os «deputados rurais, tostados pelo sol dos comícios bucólicos, cheirando ao feno dos campos, às teias do linho do bragal e às maçãs camoesas, (...) compenetrados de lombo de porco e de castanhas assadas» e «com os pátrios alforges peçados de requerimentos e de memoriais» (Ortigão: 1962a, IV, p. 65) de súbito «morderam ávidos e pecaminosos o fruto proibido dos édenes da Baixa, cortaram o cabelo, mandaram fazer camisas, compraram o chapéu da moda e abriram as suas assinaturas em S. Carlos e no Grémio.» (Ortigão: 1962a, p. 65). Logo serão engolidos pela «Babilónia burguesa e barata» (Ortigão: 1962a, p. 65) e a mutação será tão profunda que, no retorno à aldeia que os elegeu ninguém, nem mesmo as suas próprias mães, os reconhecerá tal a transformação de aspecto e hábitos. Levarão com eles, entre outras coisas, «mais corrupção, mais esterilidade de ideias, mais rebaixamento moral» (Ortigão: 1962a, p. 66) e depressa serão esquecidos⁴. Só então se aperceberão, embora tarde demais, entre outras coisas, «que a política portuguesa é uma intriga baixa» (Ortigão: 1962a, p. 65). Aliás, o parlamento foi das instituições mais duramente criticadas pelos autores em análise⁵. Eça, apesar de ressaltar alguns dos seus membros, sublinhava, em Maio de 1871, que a então Câmara de Deputados não tinha «princípios, nem ideias, nem consciência, nem independência, nem patriotismo, nem ciência, nem eloquência, nem seriedade» (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, p. 58), concluindo que «a Câmara tem a falta absoluta de qualidades que a ilustrariam, e a abundância de defeitos que a desonram.» (Eça de Queiroz: vol. I, p. 58). A denúncia da forma pouco correcta como os próprios deputados se interpelavam levou o mesmo autor a considerar que cada um poderia recolher argumentos «consultando o dicionário, o seu aguadeiro, a porta da Alfândega e os fadistas da Praça da Figueira.» (Eça de Queiroz: vol. I, p. 168). Nem mesmo a presidência do Parlamento parece ter escapado aos incompetentes e prepotentes⁶.

O processo eleitoral é descrito como uma sequência de actos de alienação dos mais frágeis com a sua conseqüente manipulação⁷. A ligação dos políticos ao povo é forte quando ele é «uma imagem parlamentar». Nessa altura o povo «para eles é tudo: vocativo, genitivo e dativo, nome, profissão e naturalidade, família, estado e linha de conduta, sinais fisionómicos, geografia física e prendas de salão.». Quando se concretiza, «sempre que ele em pessoa se deixa ver, (...) o povo para todos estes senhores cessa imediatamente de ser povo, e passa a ser esta outra coisa; – *alguns maltrapilhos*» (Ortigão: 1946, vol. I, pp. 82-83).

De forma excessiva e algo demagógica, todo o processo eleitoral é apresentado repleto de vício e fraude: «As eleições fazem-se ou pela compra da consciência a di-

² Queiroz: 1965, vol. I, p. 38.

³ Veja-se, como exemplo: 1962a, pp. 29-35.

⁴ Sobre os deputados da província dirá Ramalho, de novo, em Novembro de 1881: «Vinde! Vinde a nós, ó Provincianos! Mais tarde a Província vos inscreverá na lista dos seus jacobinos, quando a Capital vos houver restituído às vossas respectivas paróquias, físicos ou diabéticos, vassios da cabeça e dos bolsos, despeitados e imbecis» (Ortigão: 1946, vol. II, p. 67).

⁵ Eça de Queiroz: 1965, vol. I, pp. 57-61.

⁶ Em Agosto de 1871 Ramalho Ortigão fez uma violenta crítica do perfil de António Aires de Gouveia, então presidente da Câmara dos Senhores Deputados, como cidadão, como político e como homem da Igreja, que se constitui num exemplo elucidativo da apreciação que os autores das *Farpas* fizeram da maioria dos políticos portugueses. (Ortigão: 1962, pp. 29-35).

⁷ Eça de Queiroz: 1965, vol. I, pp. 67-77.

nheiro, ou pela promessa, pela lisonja, pelo dolo, pela mentira. Não há integridade nem limpeza de carácter que resista à influência degradante e sordidíssima de uma campanha eleitoral. (...) A campanha eleitoral é uma navegação pestilencial pelo cano de esgoto de todas as imundícies da conveniência, do egoísmo e da ambição.» (Ortigão: 1960, p. 96). À ironia sobre o valor do voto⁸ adiciona-se a repulsa pelos elegíveis: a «maioria dos candidatos se acham mortos e embalsamados no seu próprio corpo» (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, p. 64). Nesta incapacidade individual radicaria, certamente, a inoperância do Parlamento Português, depreciativamente comparado com os restantes: «Lêem-se os extractos de todas as câmaras do mundo, e em todas há seriedade e discussão inteligente; em todas se trabalha, se pensa, se organiza, se legisla. Entre nós vemos (...) todas as questões úteis e altas desprezadas, e uma perpétua ventania de insultos trocados, e o abandono de toda a ideia, o ódio de todo o trabalho, o esquecimento de toda a decência! (...) Sois tão criminosos que nos fazeis perder o riso.» (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, p. 159).

Mesmo as reformas mais urgentes, como a da Carta Constitucional, foram sendo adiadas em função de sentimentos egoístas:

«O que tentais evitar é que intervenha na vossa política, a força da opinião popular! E sabeis porquê? Porque se a democracia, mesmo sob a forma monárquica, tivesse o seu advento – as vossas doces e rendosas sinecuras ficariam estate-ladas no chão! E vós quereis ouvir Bellini em S Carlos, e tomar sorvetes no Verão com sossego! Eis aí!

Ah! Vós dizeis que *amais o progresso*. Amais o progresso que vos inventa cadeiras mais cómodas» (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, p. 152).

Quanto aos governos, que Ramalho considerava serem em «todas as velhas sociedades (...) os inimigos natos do progresso», em nada colaboram para a «evolução progressiva da humanidade», pois que apenas fazem as «transformações sociais que a solução de cada novo problema resolvido pela ciência impõe à existência dos povos» (Ortigão: 1962a, p. 40). A habitual descrença nas capacidades dos políticos portugueses levou Eça a afirmar: «As reformas em Portugal são um adorno externo do ministério» (Eça de Queiroz: vol. II, p. 58). Para ele o fomento do país estava comprometido pelo comportamento desastroso dos governos, pois que «Todo o ministério que entra – deita reforma e cupé. O ministro cai – o cupé recolhe à cocheira e a reforma à gaveta» (Eça de Queiroz: vol. II, p. 59). Remata lapidarmente: «A reforma é uma formalidade que tem a preencher perante o País todo o ministro – menos essencial que o cupé de aluguer, mais necessária que a farda de empréstimo.» (Eça de Queiroz: vol. II, p. 60)⁹.

Eça e Ramalho também não acreditavam na eficácia do poder local. As câmaras municipais, os seus presidentes, os seus vereadores, foram frequentemente criticados e comparados depreciativamente com os seus congéneres europeus. «Os vereadores da cidade de Paris são homens conhecidos em todo o mundo. Nós contentar-nos-íamos com que os vereadores de Lisboa fossem conhecidos nas suas freguesias» (Ortigão: 1946, tomo II, p. 68). Além de desconhecidos eram considerados incompetentes, lamentando o autor que os eleitores não adoptassem nas suas escolhas os necessários cuidados: «Desde que Lisboa não quer decididamente votar pela competência, parece-nos então que o melhor que tem que pedir é a recondução do terramoto, porque uma cidade faz melhor figura arrasada pelo desprezo de Deus do que dissolvida pela

⁸ Ortigão: 1946, vol. I, pp. 205-209.

⁹ Ortigão: 1960, p. 96.

inécia dos mortais» (Ortigão: 1946, vol. II, p. 70)¹⁰. A par da acusação de incapacidade, surge também a enunciação de comportamentos incorrectos:

«A Câmara Municipal de Lisboa é a alma enferma encarregada de animar as escumas e as podridões da cidade com a sua vitalidade paludosa.

Onde roça o hálito municipal as coisas gangrenam.» (Ortigão: 1962a, p. 33)¹¹.

Os erros decorrem do desconhecimento, da falta de análise dos problemas, da ausência de estudo das soluções mais adequadas¹². As Câmaras desconheciam a gestão municipal das modernas sociedades democráticas.

Neste oceano de incompetências acumuladas, o contributo da coroa era inexistente e os seus discursos vazios de interesse e sem qualquer contributo positivo para a vida política nacional: «Porque em todo o seu discurso a Coroa não faz mais do que repetir algumas notícias velhas» (Ortigão: 1946, tomo II, p. 112), reduzido a um mero espectáculo, «uma velha formalidade, anacrónica e decrépita sem significação e sem virtude.» (Ortigão: 1960, vol. XII, p. 210). A ironia sobre a corte, sem as qualidades desejáveis, levou Ramalho a considerá-la «não um apoio, [mas] (...) um perigo para a realza. O espírito do soberano imobiliza-se necessariamente em um tal meio como numa atmosfera de chumbo» (Ortigão: 1962, vol. XIV, p. 80).

Em suma, Eça e Ramalho consideravam Portugal «o país mais atrasado e o mais pobre de todo o mundo civilizado.» (Ortigão: 1946, tomo I, p. 81) e não acreditam na eficácia das iniciativas de reformas administrativas, da instrução, da judicatura e até da carta¹³. Eça constata que as «reformas políticas servem um ou dois meses para um ministério fingir que administra, iludir a Nação ingénua, imitar a iniciativa fecunda dos reformadores 'lá de fora', aparentar zelo pelo bem da Pátria, justificar a sua permanência no 'poder'» (Eça de Queiroz: 1965, vol. II, p. 58).

Para Eça de Queiroz a exagerada tutela do Estado, de que dependeriam amplos sectores da sociedade portuguesa, traduzir-se-ia numa pobreza geral, geradora de uma excessiva preocupação com a própria subsistência, obliteradora de uma escolha consciente e lúcida dos actores políticos. Procurando evidenciar o pragmatismo das opções, a impreparação dos detentores de poder e, simultaneamente, a indigência da política portuguesa, transcreve o que terá dito um governador civil: «É boa! Dizem que sou sucessivamente regenerador, histórico, reformista! (...) Eu nunca quis ser senão – governador civil!» (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, p. 34).

Este estado de coisas levaria à aceitação das injustiças. Os autores das *Farpas* esforçavam-se por contrariar o comodismo. «Somos dois simples sapadores às ordens do senso comum – O grosso do exército vem atrás. Chama-se a Justiça», dizia Eça (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, p. 15).

O pauperismo da política nacional era, para o mesmo autor, apenas uma das muitas fragilidades do Portugal de oitocentos onde «os espíritos est[avam] doentes, os sentidos insatisfeitos» (Eça de Queiroz: vol. I, p. 37). Nenhum acto de cultura o era,

¹⁰ Em Novembro de 1871 Ramalho afirmava, uma vez mais, a incompetência da edilidade da capital: «O município de Lisboa tem sido até hoje o espelho da incúria e do desleixo.» (Ortigão: 1960, vol. XII, p. 150).

¹¹ A obra inclui muitos outros exemplos de acusações contra a Câmara Municipal de Lisboa (Ortigão: 1961, pp. 33-47 e 133-143).

¹² Eça dissertou, também, acerca da incompetência da Câmara Municipal do Porto ao construir uma praça de peixe totalmente desadequada ao fim a que se destinava (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, pp. 175-177), ou, ainda, sobre a inadequada afectação de meios à compra de um leopardo pela Câmara Municipal de Lisboa em detrimento da resolução de muitos dos ingentes problemas da cidade (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, pp. 267-271).

¹³ Eça de Queiroz: 1965, vol. II, p. 57.

verdadeiramente. Não se compravam livros, não se apreciava o teatro com ideias. Nos cafés ou no Passeio Público o mesmo enfado, a mesma ausência de conhecimentos. A conclusão assusta o mais benévolo dos leitores:

«Perdeu-se através de tudo isto o sentimento de cidade e de pátria. Em Portugal o cidadão desapareceu. E todo o país não é mais do que *uma agregação heterogénea de inactividades que se enfastiam*.

É uma Nação talhada para a ditadura – para a conquista.» (Eça de Queiroz: vol. I, p. 38).

Um dos poucos textos de apoio e optimismo foi redigido aquando da inauguração da ponte sobre o Douro, data de Janeiro de 1878, e nele Ramalho rende-se à evidência das mudanças ocorridas no país, referindo a existência de um novo poder que «é na esfera espiritual a ciência e na esfera temporal a indústria. A ponte sobre o Douro é a mais bela e a mais perfeita expressão simbólica desse poder ao qual o país inteiro acaba de prestar o culto mais unânime, o mais desinteressado, o mais solene de que há exemplo na história das manifestações do aplauso público.» (Ortigão: 1963, pp. 170-171).

Importa sublinhar que os trabalhos de investigação histórica¹⁴, reflectindo a época retratada nos textos em análise, permitem concluir que grande parte das páginas das *Farpas* se constituem como uma sátira da realidade portuguesa, que os autores desejavam mais evoluída, perfeita e pura. Elogiando a observação irónica da realidade, Ramalho cita Champfleury, que sobre a caricatura dizia ser «o negro do branco, (...) a noite do dia, (...) o não do sim.» (Ortigão: 1970c, p. 178). Cremos que não deve haver intolerância para com a escrita de sarcasmo, mas pensamos, por outro lado, que não pode ser feita a sua leitura linear, pois que a confusão entre o escrito e o descrito pode prejudicar os objectivos dessa ironia. Interpretando-a como o espelho da realidade, e não como a sua caricatura, correremos o risco de esconder a verdade, de enegrecer a nobreza dos actos positivos no manto da denúncia dos prevaricadores, dos incompetentes, dos inaptos. Inutilizaríamos o benefício do alerta, enlameando tudo e todos no comportamento de alguns. Não podemos ser signatários das claramente abusivas palavras generalizadoras de Eça: «Portugal não tendo princípios, ou não tendo fé nos seus princípios, não pode pròpriamente ter costumes.» (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, p. 33).

A utilidade das *Farpas*, enquanto denúncia dos erros e desvios ocorridos na vida política portuguesa parece-nos iniludível e, certamente, a hostilidade de alguns sectores sociais reflectia a perturbação e contrariedade sentida perante o abalo que alguns dos seus textos produziram no *statu quo*. Porém, remexer para mudar é útil mas não é retratar. Importa, pois, fugir da tentação de fazer coincidir as duas situações, sob pena de falsearmos a realidade, de fragilizarmos a auto-estima de um povo que, tal como os outros povos que iniciaram na época o caminho da democracia, encontrou resistências, escolhos, oposições, inércias, antagonismos e, muitas vezes, acções de destruição dos avanços introduzidos, mas, tal como nos outros países, também em Portugal o progresso encetado foi enorme, sendo o projecto claramente positivo apesar das dificuldades do percurso. O liberalismo iniciou um caminho profundamente transformador, de dignificação do ser humano, que, antes súbdito, viu abrir-se a porta que o conduz à cidadania. Como o próprio Eça lembrava em Outubro de 1872 ao dirigir-se

¹⁴ Acerca do processo eleitoral citamos, a título de exemplo: Almeida: 1988; Almeida: 1991; Almeida: 1998; Almeida: 1995; Cruz: 1991; Cruz: 1992; Cruz: 1996a; Cruz: 1996b; Cruz: 1999; Cruz: 2004; Forner: 1997; Mónica: 1996; Moreira: 1997; Sobral: 1992.

aos operários acerca das suas greves, as mudanças foram enormes: «nós que ainda não há cem anos deixámos pela primeira vez de ajoelhar, quando falávamos na sala dos Estados gerais, diante do rei imutável e sagrado sob o seu dossel de arminho; nós que ainda há pouco, na noite de 4 de Agosto, repeliámos para a arqueologia o privilégio aristocrático» (Eça de Queiroz: 1965, vol. II, p. 219).

Com a revolução liberal, Portugal, à semelhança de outros países, encetou um caminho difícil, teve de enfrentar os resistentes do passado e as diferentes sensibilidades dos próprios liberais. Os progressos podem ter sido lentos, sobretudo mais lentos que o desejável, mas é necessário sublinhar que, desde início, foram consignadas as eleições com voto secreto¹⁵ e o princípio de atribuição de apenas um voto a cada um dos eleitores, divisas de adopção pouco generalizada nas nações que percorreram caminho político semelhante. Alguns países, como o Reino Unido ou a Bélgica, consignaram nos seus sistemas eleitorais a atribuição de vários votos a uma mesma pessoa em função de certas circunstâncias, como por exemplo a posse de determinadas habilitações académicas ou a condição de chefe de família. No Reino Unido essa anomalia, claramente atentatória do princípio da igualdade, manter-se-á até 1948, data a partir da qual os diplomados por Oxford, Cambridge e Dublin e, ainda, alguns empresários, perderão o privilégio de duplo voto. Este tipo de prerrogativa foi retirada a alguns eleitores belgas em 1919 (Romanelli: 1997, p. 43; Almeida: 1991, pp. 205-215).

As eleições no nosso País foram indirectas apenas até à regeneração, a capacidade eleitoral foi sendo alargada ou restringida em função das opções políticas dominantes, mas os debates parlamentares patenteiam a luta constante entre os mais conservadores e aqueles que aderiram às ideias políticas, culturais, económicas e sociais mais avançadas¹⁶. Portugal não esteve fechado ao debate de ideias, as actas das sessões parlamentares evidenciam-no claramente e seria grotesco apelidar de ociosos e sem princípios alguns dos belos discursos a que as páginas dos *Diários da Câmara dos Senhores Deputados* permitem aceder¹⁷. Portugal não esteve isolado da Europa, seguiu muitas vezes caminhos já trilhados por outras nações mas que algumas outras tardavam em adoptar. É o caso do sufrágio universal, que quase foi atingido no nosso país com a legislação eleitoral de 1878, que concedia direito de voto a todos os homens com idade superior a 21 anos que comprovassem o censo de 100\$000 réis, ou soubessem ler e escrever, ou fossem chefes de família. A França adoptou o sufrágio universal masculino em 1848, no mesmo ano em que a Suíça o fez, mas muito outros países apenas o introduziram no século XX. Do conjunto de países menos liberais na concessão de direito de voto fazem parte a Noruega, que apenas adoptou um sufrágio mais alargado depois de 1897; a Suécia, que seguiu um regime censitário muito restritivo até 1907; a Holanda, que só alargará o eleitorado, pela introdução de medidas capacitárias ao lado das censitárias, a partir de 1896; a Bélgica, que manteve até 1892 um grupo de possuidores de direito de voto de cerca de 2% da sua população, quando em Portugal, na mesma data, os eleitores atingiam 18% a 19% dos portugueses. Se é verdade que algumas vicissitudes ocorridas na vida política nacional provocaram contracção do eleitorado nacional após 1895, não existe qualquer equívoco na constatação de que, em regime monárquico constitucional, mesmo depois desta data, o limite mínimo de 12% que então atingiu o eleitorado português (1895-1910) era superior ao alcançado em igual período, em Itália (7%-9%) e comparável ao da Holanda, Reino Unido ou Suécia (Forner: 1997; Almeida: 1991, pp. 205-215).

¹⁵ Em vários países o sistema eleitoral não adoptava o voto secreto. São exemplos os casos inglês, americano e espanhol de Cádiz (Romanelli: 1997, p. 37).

¹⁶ Cruz: 2004.

¹⁷ Cruz: 2004.

O nosso País não foi motor mas também não ficou na marginalidade do processo, ainda hoje inacabado, de democratização das sociedades europeias. A forma acelerada como no liberalismo português se fez a substituição da elite do Antigo Regime é, aliás, singular (Monteiro: 1998, p. 554). Os critérios de recrutamento dos notáveis tinham mudado, constituindo-se o mérito como um dos mais relevantes. A nobreza titular tornar-se-á minoritária na Câmara dos Pares na década de 1880, sendo a sua presença no Governo e na Câmara de Deputados inferior à verificada em instituições congêneres de muitos dos países europeus (Silveira: 1992, p. 351; Marques: 1981, vol. III, p. 66; Almeida: 1991).

Se os “influentes” do século XIX evidenciam uma quase obsessão pelo controle dos eleitores, esta preocupação espelha uma inquietação que é nova, pois que, antes da implantação do liberalismo, o poder político era autónomo, quase indiferente à consulta dos cidadãos. Outrora não era preciso cativar os inexistentes votantes. Com o sistema representativo os políticos tiveram de divulgar os seus objectivos programáticos, enumerar os benefícios que as populações podiam esperar da sua governação. Os votos correspondiam às ambições individuais e/ou colectivas que a crença na palavra dos candidatos fazia supor ser possível realizar. Ao nível local, sobretudo longe das grandes cidades, os caciques arregimentavam os eleitores, que, não esqueçamos, tinham, no nosso país, direito a um voto secreto, mas que eram limitados na sua capacidade de escolha em função da sua situação de impreparação política, fragilidade psicológica ou carência económica. A influência eleitoral é corolário do prestígio, da notoriedade, do seu detentor com capacidade de induzir o juízo, a opção, do menos soberano, do mais fraco, do menos preparado, do mais carenciado. A capacidade deste terá de ser incrementada através do progresso económico e cultural, percurso em que avulta a importância da escola enquanto espaço de formação e informação capaz de dotar os cidadãos dos instrumentos adequados à análise independente da realidade. Homens isolados ou ligados institucionalmente (igrejas, partidos, etc.) dispõem de uma enorme capacidade de divulgação dos objectivos e aspirações comuns e individuais, de alteração ou manutenção de valores. A ética dominante é servida por grupos delimitados mas que têm necessidade da adesão dos eleitores e procuram-na através da palavra elucidadora, ou alienadora, não raro servindo-se, também, de outros vias, algumas bem sinuosas e menosprezadoras do indivíduo. Nas sociedades alicerçadas no poder representativo o objectivo dos políticos é a captação dos votos, essência da legitimidade que permite a implementação de projectos que vão consubstanciando o modelo de ser humano, de sociedade, que informa as suas opções. Estas só podem ser verdadeiramente aquilatadas quando existe igualdade, ou pelo menos proximidade, informativa e formativa entre representantes e representados. Trata-se de um processo que tem sido lentamente aperfeiçoado com o contributo de muitos homens e mulheres bons, empenhados com autenticidade, na construção de uma cidadania consciente e positiva. O percurso desta edificação não deixa de espelhar a multiplicidade da condição humana e tem sido interrompido e enfraquecido, excessivas vezes, por acções menos edificantes de alguns dos seus arautos, que, astuciosamente, se vêm servindo de ideais grandiosos para a satisfação de objectivos mesquinhos. A sua denúncia, o conhecimento das infracções, ajuda ao aperfeiçoamento, que se deseja ininterrupto, da democracia, na convicção, repetidamente afirmada, de ser este um sistema carregado de múltiplos defeitos mas, até ao momento, o melhor de todos os experienciados, aberto ao aperfeiçoamento pelo debate, pela denúncia, pelo reforço da cultura e da educação. É, no entanto, um sistema frágil que importa proteger, salvaguardando a sua essência e expurgando-o, militantemente, de cada uma das suas debilidades.

Portugal, desde 1820 aos nossos dias, encetou um caminho entrecortado de acidentes e recuos. As dificuldades do percurso não podem ser analisadas isoladamente. Elas existiram em todos os países que iniciaram a marcha da construção da igualdade de todos os seres humanos. Os escritores que traduziram as vicissitudes, os erros, as fraudes, nas suas obras, alguns de forma eloquente, devem ser lidos com ponderação, efectuando avaliações comparativas com o processo gradual de instauração da democracia em outras nações. As *Farpas*, sobretudo as escritas por Eça de Queirós, deixaram-nos páginas de inegável beleza literária com algumas análises políticas, infelizmente ainda hoje actuais, mas reproduzem apenas a parcela do que foi mal feito. Mostram apenas, ou quase só, a parte podre da maçã. Importa, pois, estudar e criticar as fontes para averiguar da justeza dessas denúncias e, sobretudo, entender os acontecimentos em contexto histórico, inseridos num percurso de excessiva lentidão para os autores cultos e politizados mas claramente, a nosso ver, consentâneo com os padrões evolutivos das democracias europeias, sendo patente que, em alguns momentos, foram introduzidas inovações que surpreenderam e assustaram muitos portugueses mais conservadores, a par do seu acolhimento indiferente pelos menos conscientes da necessidade de participação empenhada de todos os cidadãos na construção da democracia que consubstancia um mundo claramente melhor. Como dizia Eça de Queiroz, «a gargalhada nem é um raciocínio, nem um sentimento; não cria nada, destrói tudo, não responde por coisa alguma.». Embora o ilustre escritor entendesse que ela era «o único comentário do mundo político em Portugal» (Queiroz: 1965, vol. I, p. 145). As ironias e exageros, próprias de quem quis de forma frontal e empenhada enobrecer o país, usando o estilo literário que o caracterizava, não podem, como imagens parcelares que são, conspurcar e obscurecer os esforços dignos e intensos dos construtores de etapas fundamentais do caminho da democracia. Importa, pois, procurar a realidade para além destes textos e enquadrar o descrito no tempo e no espaço. Os problemas da democracia, acreditamos, resolvem-se com mais democracia. Sigamos Eça de Queiroz, para quem «As declamações têm tirado à democracia o seu carácter privado de realidade e de ciência. Temos ouvido cantar a democracia, berrá-la, soluçá-la: é tempo de a vermos demonstrar. Deixemos no bengaleiro a nossa perpétua inclinação nacional de escutar odes – e entremos só com a tendência humana de resolver problemas.» (Eça de Queiroz: 1965, vol. I, p. 45).

As *Farpas*, impressas por conta dos próprios autores, tiveram um enorme êxito e constituem-se como um magnífico exemplo da importância da liberdade de imprensa então existente. Louvadas por muitos, recriminadas por outros tantos, consideradas por Rodrigues de Freitas, no Parlamento, como «uma obra de educação pública» (Ortigão: 1946, vol. I, p. 251), tiveram um carácter de denúncia, exigente, daquilo que ia mal em Portugal, mas não são o fiel repositório da vida política nacional. As ideias dos seus autores eram avançadas em relação ao pensamento dominante. Podiam exprimi-las, livremente, trabalhando assim para a revolução «preparada na região das ideias e da ciência; espalhada pela influência pacífica de uma opinião esclarecida», aquela que desejavam para o nosso país. A sua independência, o seu esclarecimento, fizeram-nos arautos das opiniões mais progressistas e eco dos conflitos doutrinários então existentes. Não estavam, no entanto, imunes ao erro e aos frequentes exageros.

Bibliografia citada

- ALMEIDA, Pedro Tavares de (org. e introd.)
1988, «Nos bastidores da eleição de 1881. A correspondência de José Luciano de Castro», in *Revista de História Económica e Social*, n.º 23, pp. 65-113.
- ALMEIDA, Pedro Tavares de
1991, *Eleições e Caciquismo no Portugal Oitocentista (1868-1890)*, Lisboa, Difel.
- ALMEIDA, Pedro Tavares
1995, *A Construção do Estado Liberal. Elite política e burocracia na "Regeneração" (1851-1890)*, dissertação de doutoramento, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- ALMEIDA, Pedro Tavares de
1998, *Legislação Eleitoral Portuguesa*.
- CRUZ, Maria Antonieta
1991, «Repercussões eleitorais da Revolta de 31 de Janeiro de 1891 na cidade do Porto», in *Revista da Faculdade de Letras*, vol. VIII, Porto.
- CRUZ, Maria Antonieta
1992, «Impacto da legislação eleitoral fontista de 1878 no Distrito do Porto», in *Revista da Faculdade de Letras*, II série, vol. IX, Porto, pp. 251-267.
- CRUZ, Maria Antonieta
1996a, «A vereação portuense na segunda metade do século XIX – Evolução socioprofissional», in *O Poder Regional: Mitos e realidades*, Actas das III Jornadas de Estudo Norte de Portugal – Aquitânia, Março de 1993, Porto, Publicações da Universidade do Porto, pp. 403-413.
- CRUZ, Maria Antonieta
1996b, «Os eleitores de Rodrigues de Freitas em 1871 e 1878», in *Actas do Colóquio Rodrigues de Freitas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 173-188.
- CRUZ, Maria Antonieta
1999, *Os Burgueses do Porto na Segunda Metade do século XIX*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.
- CRUZ, Maria Antonieta
2004, «Debates parlamentares em torno do direito de voto no Portugal Oitocentista», a incluir no livro de homenagem ao Professor Luís de Oliveira Ramos.
Diário da Câmara dos Senhores Deputados, Lisboa, Imprensa Nacional, vários anos.
- FORNER, Salvador (coord.)
1997, *Democracia, Elecciones y Modernización en Europa – Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra.
- MÓNICA, Maria Filomena
1996, «As reformas eleitorais no constitucionalismo monárquico, 1852-1910», in *Análise Social*, XXXI (139), Lisboa, ISC, pp. 1058-1063.
- MARQUES, A H. de Oliveira
1981², *História de Portugal*, vol. III, Lisboa, Palas Editores.

- MONTEIRO, Nuno Gonçalo
1998, *O Crepúsculo dos Grandes (1750-1832)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MOREIRA, Fernando (org. e notas)
1997, *José Luciano de Castro – Correspondência política (1858-1911)*, Lisboa, Quetzal.
- OLMO, M.^a Concepción Marcos del
1995, *Voluntad popular y urnas*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- ORTIGÃO, Ramalho
1946, *As Farpas Esquecidas*, 2 vols., Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1956, *As Farpas* – tomo XI, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1960, *As Farpas* – tomo XII, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1961, *As Farpas* – tomo XIII, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1962a, *As Farpas* – tomo IV, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1962b, *As Farpas* – tomo XIV, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1963, *As Farpas* – tomo XV, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1964, *As Farpas* – tomo II, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1965, *As Farpas* – tomo V, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1970a, *As Farpas* – tomo VII, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1970b, *As Farpas* – tomo VIII, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1970c, *As Farpas* – tomo IX, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1971a, *As Farpas* – tomo I, Lisboa, Clássica Editora.
- ORTIGÃO, Ramalho
1971b, *As Farpas* – tomo X, Lisboa, Clássica Editora.
- PIWNIK, Marie-Hélène
1996, «Oligarchie et caciquismo – Quelques regards du XIX^e siècle», in *O Poder Regional: Mitos e Realidades*, Porto, Publicações da Universidade do Porto, pp. 415-425.

QUEIROZ, Eça

1965, *Uma Campanha Alegre*, 2 vols., Porto, Lello & Irmão.

ROMANELLI, Raféale

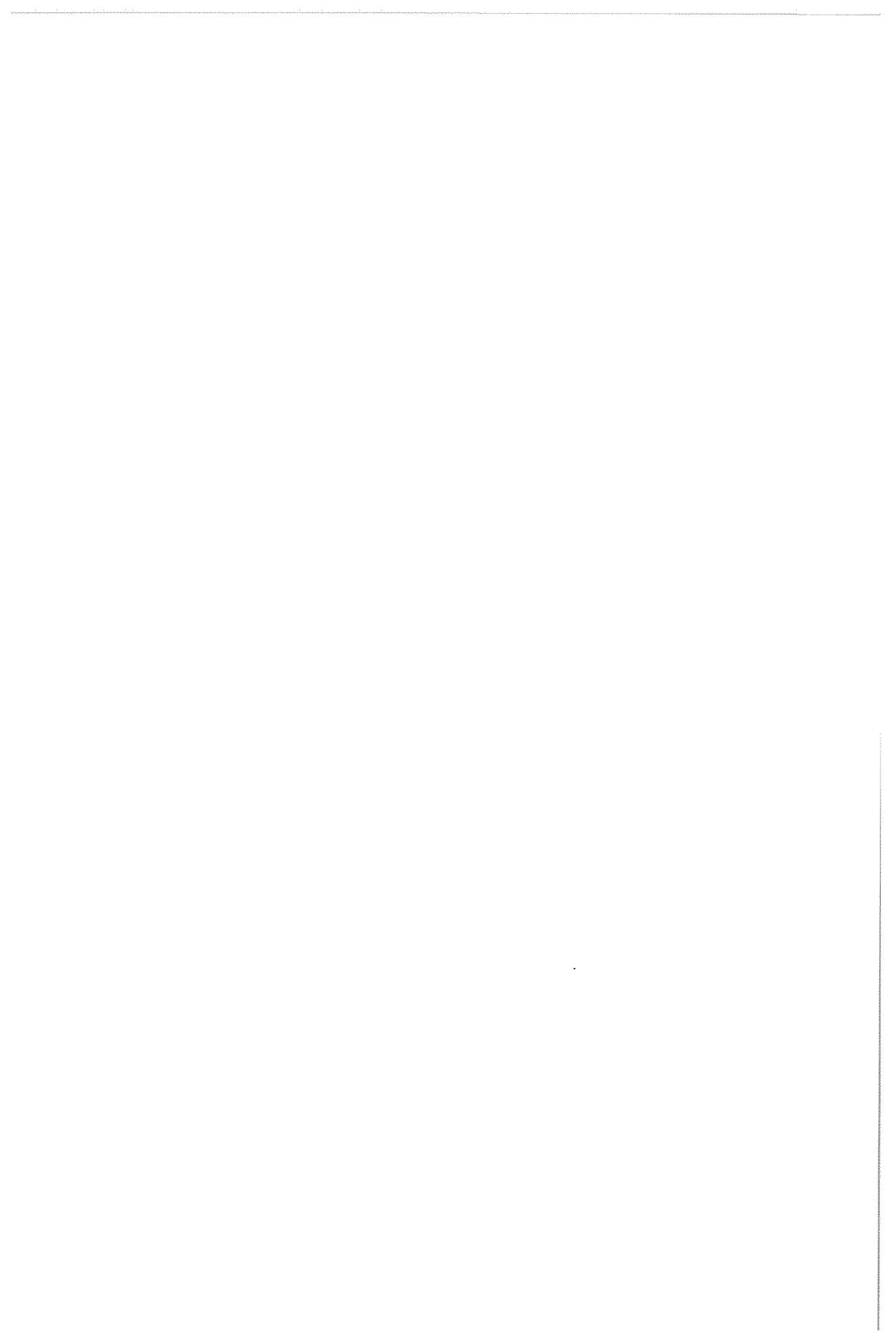
1997, «Sistemas electorales y estructuras sociales. El siglo XIX europeo», in FORNER, Salvador (coord.), *Democracia, elecciones y modernización en Europa – Siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, pp. 47-68.

SILVEIRA, Luís Espinha da

1992, «Revolução Liberal e Pariato (1834-1842)», in *Análise Social*, vol. XXVII (116-117), Lisboa.

SOBRAL, José Manuel, e ALMEIDA, Pedro Tavares de

1992, «Caciquismo e poder político. Reflexões em torno das eleições de 1901», in *Análise Social*, XVIII (72/74), Lisboa, ICS, pp. 649-671.



FICÇÃO E HISTÓRIA:

O episódio de Inês de Castro num romance português e num drama alemão contemporâneos*

MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE
(Univ. de Coimbra)

189

Em primeiro lugar, umas breves palavras para explicar a mudança do tema inicialmente anunciado. Tinha-me proposto tratar, com base nalguns exemplos dos séculos XVIII e XIX, o mito de Inês de Castro na História e na Ficção alemãs. Ao ler, porém, o programa provisório do Congresso, desisti desse propósito por o considerar demasiadamente especializado e, como tal, susceptível de não despertar o interesse do público maioritariamente romanístico destas sessões. Resolvi então – motivada pela leitura do pequeno romance de João Aguiar *Inês de Portugal*, datado de 1997 – partir desse texto e dum drama em língua alemã, *Ines*, do escritor suíço Hugo Loetscher, de data ainda mais recente (2001)¹, para ilustrar as reflexões que alinhei sobre a temática geral que aqui nos reúne.

Após uma brevíssima aproximação das duas obras, começarei por apresentar de forma sucinta o drama suíço para depois me concentrar no romance *Inês de Portugal*.

O romance chamou-me desde logo a atenção por incidir fundamentalmente na vingança de Pedro. Embora traga no título o nome da figura feminina, é o rei D. Pedro I que está no centro e é na temática da vingança e da justiça que assenta toda a obra. Neste aspecto, aproxima-se do drama inesiano de Hugo Loetscher acima referido, o qual se inicia e decorre, tal como a narrativa de João Aguiar, muito depois da morte de Inês, desempenhando também nele o rei D. Pedro um papel fulcral: é ele que na longa cena de tribunal do último acto, para a qual traz o caixão de Inês, dirige o temido “acerto de contas”, terminando, no entanto, por se transformar também num dos réus do próprio processo que desencadeara. Segundo palavras do próprio autor, num escrito paratextual que acompanha o drama, «o que [...] realmente instigou à

* A presente comunicação insere-se no Projecto de Investigação «Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs. Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural» do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa POCTI do Quadro Comunitário de Apoio III.

¹ Concluído em 2001, nesse mesmo ano traduzido para português por Márcio Viana Filho e Jeroen Dewulf (Loetscher: 2001a), sob o título de *O Amor Assassinado – Inês e Pedro*, o drama foi representado pela primeira vez no Mosteiro de Tibães, pela Companhia do Teatro de Braga (por ocasião do VI Encontro Luso-Alemão, que ocorreu em Outubro de 2001 na Universidade do Minho), e não está ainda publicado em língua alemã. Agradeço a Hugo Loetscher a cedência de uma fotocópia do texto inédito.

encenação teatral da história é o acerto de contas, não com aqueles que perpetraram o acto, mas com aqueles que o justificaram e chancelaram.» (Loetscher: 2001b, p. 22). O espaço de amor e de morte que foi a Quinta das Lágrimas em múltiplas ficções anteriores torna-se um espaço-tribunal, ameaçando transformar-se para os convidados/convidados num espaço de morte.

A primeira impressão é de facto a de que existiu por parte do autor, através da intimação que D. Pedro dirige a várias personalidades representativas do clero e da nobreza do reino (o bispo, o capitão-mor, o preceptor), das acusações sarcásticas que lhes lança, da hostilidade para com eles manifestada, a qual contrasta com a simpatia e trato fraternal evidenciados para com as figuras do povo que integram a lista dos convidados, a primeira impressão é ter existido por parte de Loetscher um intuito de crítica sociopolítica, cuja época referencial, não obstante as roupagens medievais, ostenta traços do Portugal dos anos 60 e inícios de 70². No entanto, no decorrer desse longo último acto, o impulso político vem a diluir-se, não se cumprindo as expectativas relacionadas com o temível processo: na versão suíça do mito inesiano, «[o] que deve estar presente no palco é a encenação de um amor [...] a encenação de um amor que não reconhece a sua morte [...]» (Loetscher: 2001b, p. 23).

Houve um recurso à História e à tradição mitográfica inesiana portuguesa e estrangeira, que Loetscher pela resenha que faz no escrito de natureza paratextual já citado demonstra muito bem conhecer (Loetscher: 2001b, pp. 9-23), mas não houve, e isso é dito muito claramente, a intenção de compor um drama com rigor histórico, muito menos a de narrar uma história no singular:

«Os factos históricos não são importantes. Elementos e motivos portugueses tornam a cenografia mais viva. E com isso já se satisfaz qualquer exigência de fidelidade histórica, ganhando-se com isso total liberdade na escolha das personagens. Elas não são representantes do seu tempo, mas representantes das diversas formas de amor. Ainda que a história de Pedro e Inês forme o núcleo central, a encenação de amor que Pedro engendra para si mesmo conduz às várias histórias de amor (hetero- e homossexual) de todas as outras personagens: “Todos nós tivemos as nossas próprias histórias de amor, [mas] ao fim e ao cabo, encontramos-nos todos em volta do mesmo caixão”» (Loetscher: 2001b, p. 23).

O texto é, antes de mais, um texto sobre o amor, sobre a impossibilidade do amor, apresentando não uma única e grande história, mas uma pluralidade de histórias, ou seja, conferindo um tratamento multiperspectívico à temática amor/morte.

Há personagens totalmente inventadas (por exemplo, a mãe de Inês, que aparece em cena e com as suas invectivas transforma Pedro num dos réus, talvez no principal, do processo que ele próprio montara), outras devem-se em grande parte à invenção do autor. Pela inclusão de múltiplos elementos não referenciais, pela transgressão clara e determinada das fronteiras entre realidade histórica e ficção, pela contradição ostensiva, fantasiosa e provocatória da versão ortodoxa do passado, o drama loetscheriano, como ficção histórica pós-modernista, pertence às chamadas “historiographic metafiction” (Hutcheon: 1988, p. 5), aproximando-se nesse contexto da “apocryphal or alternative history” de Brian Mc Blade (1989, p. 90 ss.), da “uchronian fiction” de

² O encenador Rui Madeira acentuou muito claramente este aspecto: «Digamos que entendo (a partir do texto) como fixado num tempo esse *olhar* do Autor sobre nós. Situo assim estas histórias humanas na segunda metade dos anos sessenta. Num Portugal de sombras, cinzento, de sombras, escuro... como num retrato a preto e branco, num país vigiado e triste...» (Loetscher: 2001b, p. 28).

que nos fala Elisabeth Wesseling (1991, p. 100 ss.)³ ou, se recorrermos à grelha tipológica proposta por Ansgar Nünning para o romance histórico, do “revisio-nistischer historischer Roman” (Nünning: 1995, pp. 268-275; 2002, pp. 557-561). Entre os vários traços característicos deste estilo pós-modernista de ficção histórica avulta no presente drama a descentralização do “grande” evento histórico⁴, a deslocação do interesse do campo público para o privado, escolhendo nomeadamente como sujeitos de percepção do acontecer histórico o homem mediano/comum, ou até o marginal, e pondo em cena as pequenas histórias de amor que cada um deles experimenta.

O romance de João Aguiar, que igualmente incide na sucessão de acontecimentos desencadeados após a morte de Inês, apresentando por isso (se tomarmos em consideração o episódio histórico na sua globalidade) idêntico início *in ultimas res*, evidencia uma configuração muito diferente no que diz respeito ao binómio História/Literatura, quando não oposta sob alguns aspectos, e confere um peso acentuado à problemática do mal e da justiça.

Tal como nos seus outros romances de fundo histórico, João Aguiar – não obstante afirmar em apontamentos paratextuais o carácter predominantemente ficcional da narrativa – segue muito de perto o discurso historiográfico canónico sobre o episódio em questão. Não apenas se socorreu, como expressamente confessa nas notas finais a *Inês de Portugal*, das crónicas de Fernão Lopes e Rui de Pina, mas mostra estar bem informado acerca das leituras e interpretações dos historiadores mais recentes, nomeadamente no que diz respeito à desmontagem de traços e eventos de natureza meramente lendária. Veja-se, por exemplo, a preocupação que tem em explicar ao leitor, nas notas finais, que Inês não morreu trespassada pelas «espadas de aço fino» dos «brutos matadores», como se lê no célebre episódio camoniano, mas sim às mãos do carrasco, que executou «uma sentença real ditada por imperativos políticos» (Aguiar: 2001, p. 132). Repare-se também, ainda no paratexto acima referido, no cuidado posto na apresentação dos dados biográficos das principais figuras referenciais citadas (Aguiar: 2001, pp. 132-135). Aliás, essa preocupação de erudição e rigor, que Ana Paula Arnaut e Fátima Marinho já observaram nos romances históricos anteriores de João Aguiar (Arnaud: 1997, pp. 274-278; Marinho: 1999, pp. 185-187), está presente ao longo de todo este romance inesiano, que, com intenções semelhantes às que Albert Halshall (1984, p. 81) define para o “romance histórico-didáctico”, procura transmitir uma interpretação actualizada e tanto quanto possível persuasiva dos eventos e personagens históricas que põe em cena⁵. A este respeito note-se que subjaz à narração ou à representação analéptica dos eventos que conduziram à morte de Inês um factor particularmente acentuado pelo discurso historiográfico português contemporâneo: o peso que a questão dinástica relativa à sucessão do trono de Castela assumiu na decisão régia de mandar matar Inês, dado o empenho de uma facção da alta nobreza castelhana, a que pertenciam os Castros, em que o infante D. Pedro avançasse como candidato ao trono castelhano, reunindo as coroas de Castela e Portugal.

O romance apresenta-se dividido em três capítulos, aos quais correspondem três fases da acção. No primeiro – que tem por epígrafe o início do salmo penitencial

³ Atendo-se a uma definição proposta pelo comparatista alemão Christoph Rodiek, Elisabeth Wesseling explicita do seguinte modo aquilo que entende por ficção ucrónica: «Uchronian fantasy locates utopia in history, by imagining an apocryphal course of events, which clearly did not really take place, but which might have taken place [...]. Uchronian fiction may be regarded as a subspecies of counterfactual historical fiction, that is, fiction which deliberately departs from canonized history» (Wesseling: 1991, p. 102).

⁴ Vivemos uma época na qual as grandes *masternarratives*, os *grands récits* já estão gastos (cf. Berkhofer: 1995).

⁵ Essa necessidade de informar e esclarecer o público-leitor, de lhe avivar a memória, é expressamente reconhecida por João Aguiar quando no final da Nota Prévia que se encontra nas edições de 97 e 98 do romance (mas que é suprimida nas edições seguintes) declara: «Um filme e um livro sobre Pedro e Inês não me parecem de mais na época da Grande Amnésia, que é a nossa.» (Aguiar: 1997, p. 5).

*De profundis clamo*⁶ *ad te, Domine* – chegam acorrentados ao castelo de Santarém, vindos de Castela, dois dos conselheiros, Álvaro Gonçalves e Pero Coelho (Diogo Lopes Pacheco lograra refugiar-se em França), a quem D. Pedro imputa a responsabilidade da morte de Inês de Castro e sobre os quais anseia por executar sangrenta vingança. Nas sequências iniciais, primeiro da perspectiva de Álvaro Pais, o chanceler, depois, de forma mais breve, do ponto de vista da rainha D. Beatriz, evoca-se o final da guerra civil entre pai e filho e o dia em que o infante em Canavezes perante a rainha e toda a corte jurara perdoar aos culpados. Alternam passos de narração autoral com outros em que se reproduz, em discurso directo, o monólogo de Álvaro Pais, o seu “discurso silencioso” consigo mesmo, quando se encontra sozinho num aposento da alcáçova onde o fogo de uma lareira não chega para o aquecer. Ouçamos o final da primeira sequência narrativa para exemplificar tanto a referida alternância como a passagem do presente diegético para o passado:

«Senta-se num escabelo, procura o apoio da parede para repousar as costas. Sente o frio – outra vez o frio – da pedra que lhe trespassa o gibão e o pelote e lhe toca a pele num contacto duro. Mas não, insiste para si mesmo; não é a pedra nem é a idade, é este constante cuidado dentro de mim.

É bom servir um bom rei que tanto olha pelos seus, e tão generoso que ousa dizer: afrouxai-me a cinta por que se me alargue o corpo para mais espaçosamente eu poder dar. E com isto, mau grado acrescentar sempre o seu tesouro, fá-lo com bom governo, sem agravar o povo. Um bom rei e bem-amado, por certo.

Contudo, um bom rei deve ter boa fama e palavra inteira. Um bom rei jamais quebra os seus juramentos...

Porque ele jurou. Ele jurou e eu estava lá, vi-o e ouvi-o.

Foi num dia como hoje, recorda o chanceler, fechando os olhos. Foi num dia como hoje, de sol e de vento.» (Aguiar, 2001: pp. 14-15).

E é com estas mesmas palavras «Um dia de sol e de vento» que se iniciará a sequência ou cena seguinte em que pela memória do chanceler somos levados ao burgo de Canavezes no dia já longínquo do final da guerra civil em que Pedro jurou perdoar «a todas as pessoas que de conselho e de feito, em qualquer maneira, foram culpadas da morte de D. Inês Pires de Castro» (Aguiar: 2001, p. 22).

Devo aqui recordar que o texto do romance de João Aguiar teve a sua origem num guião cinematográfico, escrito em colaboração com o realizador José Carlos de Oliveira para o filme *Inês de Portugal*. Daí o seu forte teor plástico e filmico, já comentado no único ensaio que conheço dedicado inteiramente ao romance, da autoria de Maria Theresa Abelha Alves. Como esta professora brasileira observa, «as sequências narrativas são, na verdade, grandes cenas que se abrem e que se fecham por mudanças de planos, como ocorre com as sequências filmicas» (Alves: 2002, pp. 178-179). Vemos que a última tomada desta sequência incidiu sobre Álvaro Pais, exibindo-lhe o fechar dos olhos, o qual representa uma abertura em *flashback* para o tempo e o espaço da memória da personagem.

Tal se repetirá várias vezes neste capítulo. Num segundo *flashback*, Álvaro Pais recordará a visita que os irmãos Castro fazem a Inês depois da morte de Constança, designadamente a cena em que eles a seduzem com a ideia de poder vir a ser rainha de Portugal e de Castela, cena que lhe foi relatada pelo bobo Martim, investido a seu mando no papel de espião. Esta nova rememoração cénica de um fragmento do acontecer passado ocorre durante um diálogo entre Álvaro Pais e João Afonso, conde de

⁶ *clamavi* no texto da Vulgata.

Barcelos e mordomo-mor, quando ambos, preocupados com a sorte dos dois conselheiros agora presos, evocam **as razões do reino** (que os guiaram ao aconselhar a morte de Inês) e temem **as razões do rei**, que o poderão levar a faltar ao juramento feito.

Divisa-se assim nas duas primeiras sequências deste romance de narração predominantemente cênica uma linha de tensão dramática que consiste na expectativa partilhada, em graus diferentes, por Álvaro Pais e João Afonso quanto à possibilidade de o rei, levado pelas suas próprias razões, vir a quebrar o juramento solene, comprometendo a sua imagem soberana.

Assim se explica que as sequências seguintes se centrem na figura do monarca. Primeiro, nos diálogos com Afonso Madeira, o jovem escudeiro por quem D. Pedro, após a morte de Inês, vinha manifestando uma forte simpatia amorosa; nesses diálogos, em que Afonso Madeira funciona como confidente, cria-se uma forma de acesso do leitor à subjectividade do rei. Mas dadas as frequentes “ausências” ou alheamentos de Pedro, que o próprio escudeiro não consegue evitar, é novamente através da alternância entre trechos de psiconarração com passos de monólogo interior que tomamos conhecimento dos sentimentos e pensamentos íntimos desse rei que a si próprio se considera um fantasma, «que só pode ser rei, mas já não pode ser homem» (Aguiar: 2001, p. 39). Um rei-fantasma que constantemente interpela a amada morta, que a evoca, como quando rememora a primeira noite amorosa passada no castelo de Monterrei, na Galiza, noite em que ambos pronunciaram, perante Deus, um juramento solene de amor e aliança indestrutíveis. Para D. Pedro, como aliás já o ouvimos confidenciar a Afonso Madeira, esse juramento sobrepõe-se a todos os outros, só ele se apresenta como válido. Daí que a partir deste terceiro *flashback* fiquemos a saber inequivocamente que são frustradas as esperanças de desviar o curso da vingança que o rei há muito planeia sobre os dois conselheiros agora presos; nota-se mesmo da parte de D. Pedro, uma ânsia sôfrega de ver correr o sangue dos condenados, que parece vir precipitar os acontecimentos; no entanto, através da proposta ardilosa de Álvaro Pais, que lembra a urgência de outros julgamentos que esperam o rei em Alcanede, cria-se um momento de retardamento.

No segundo capítulo, precedido pela fórmula do ritual da confissão *Misereatur tui omnipotens Deus*, a corte desloca-se para Alcanede, e tanto durante a viagem como na própria vila assistimos a uma série de cenas em que D. Pedro actua como rei-justiceiro, entre as quais avulta a da castração do jovem escudeiro seu favorito, entretanto acusado de adultério com a mulher do corregedor-mor da corte. Essas cenas funcionam como cenas especulares da cena bárbara de vingança sobre os dois conselheiros, que virá a ser executada pelo carrasco no final do segundo capítulo, quando a corte regressa a Santarém, e surgem entremeadas com a evocação, pela voz do narrador mas a partir da perspectiva de D. Pedro, da cena em que Inês em vão implora misericórdia a Afonso IV e da cena em que é executada. A evocação desta última cena antecipa igualmente a execução implacável e desumana de Álvaro Gonçalves e Pero Coelho.

O terceiro capítulo, encimado pela conhecida fórmula litúrgica *Per omnia saecula saeculorum*, narra a exumação do cadáver de Inês, o cortejo de Coimbra ao mosteiro de Alcobaça, onde o corpo será de novo sepultado com honras de rainha, após a exibição pública da bula papal que permitia a Pedro o casamento com mulher a ele ligada por laços de parentesco e a proclamação solene feita pelo rei, com o aval tácito do bispo da Guarda, do seu casamento secreto com Inês de Castro. No termo da cerimónia, em que se consuma a vitória mítica do amor sobre a morte, o rei fica só e no silêncio da abadia parece finalmente sentir que esta missão da sua vida foi cumprida. Caminha então em direcção ao portal do mosteiro, onde é aclamado e acarinhado pelo povo.

Da resenha comentada que acabo de fazer do romance de João de Aguiar torna-se manifesta, não obstante o rigor e erudição históricos evidenciados em relação à maior parte das figuras e dos eventos narrados, a natureza acentuadamente híbrida da obra, a estreita fusão de elementos factuais históricos com elementos ficcionais, assumindo estes últimos um maior peso. Aliás, como já atrás referi, é o autor o primeiro a frisar que «*Inês de Portugal* é um romance e não um ensaio de reconstituição histórica» (Aguiar: 2001, p. 131). Esse carácter ficcional vejo-o essencialmente comprovado, sob o ponto de vista narratológico, seguindo a opinião de Dorrit Cohn na sua mais recente colectânea de estudos *The Distinction of Fiction*, no insistente recurso à focalização interna que, ora através de passos em psiconarração, ora por meio de monólogos, permite ao leitor o acesso à subjectividade das personagens, aos seus pensamentos e sentimentos mais íntimos; frequentes vezes o desdobrar dessa vida interior traduz-se na evocação de cenas outrora testemunhadas por essas mesmas personagens, dando-se assim credibilidade psicológica à anulação das barreiras espaciais e temporais (Cohn: 1999, pp. 24-26, 118-120)⁷. Ainda no que diz respeito à focalização interna, o *incipit* do romance é a todos os títulos paradigmático, visto que a narração se inicia *in mediam mentem* do chanceler Álvaro Pais, estabelecendo um padrão narrativo de reflexão e rememoração que se manterá constante em relação a esta figura e à do rei D. Pedro, e que abrangerá ocasionalmente também figuras secundárias como João Afonso, a rainha D. Beatriz ou Afonso Madeira.

Torna-se importante a este respeito notar que através da referida estratégia discursiva o romance é percorrido por duas perspectivas antagónicas sobre a morte de Inês – a de Álvaro Pais, que acentua sempre a necessidade política dessa morte (e a cegueira do Infante), e a de Pedro, que a experimenta como um mal inaudito, um crime bárbaro, uma injustiça monstruosa. Intimamente relacionada com esta visão dupla e antagónica está a ambiguição das imagens de Inês de Castro e de Pedro veiculadas pela narrativa de João Aguiar, que assim questiona de forma implícita as representações mitográficas tradicionais, entrando em ruptura com os esquemas cognitivos que o leitor comum associa a estas duas figuras histórico-lendárias.

Quanto a Inês, como se pode deduzir do conjunto das cenas em que é evocada, a sua imagem global não é a de vítima inocente e indefesa, nem a de feiticeira e barregã (Aguiar: 2001, p. 55), mas sim a de uma mulher apaixonada, de insinuante beleza física, que em Pedro ama simultaneamente o homem e o Infante cujo destino a seduz; se é certo que em várias situações se sabe mostrar sempre digna e discreta, também se revela ambiciosa e vulnerável, em sintonia perfeita com a ambição dos irmãos Castro, que planeiam a aliança matrimonial entre ela e o príncipe e, através dessa aliança, a junção das coroas de Castela e Portugal (Aguiar: 2001, pp. 31-34).

A representação da figura histórica de D. Pedro, em grande parte alicerçada na crónica de Fernão Lopes⁸, não revela menor ambiguição. Há essencialmente dois traços que, embora estreitamente ligados, pesam de forma diferente na caracterização da figura: o amor e a demanda implacável de justiça. Em primeiro lugar, o amor incondicional, absoluto, por Inês e o sofrimento imenso e constante resultante da perda da

⁷ Sobre a discussão da focalização interna como típico critério de ficcionalidade, vd. Genette (1991, pp. 75-78).

⁸ Não obstante retratar actos de D. Pedro de justiça duvidosa, quando não declaradamente injustos, Fernão Lopes valoriza acima de tudo – tal como Helder Macedo muito bem observa (Macedo: 1998, pp. 147-151) – a política de justiça distributiva praticada pelo monarca, que vê como o mais importante dever e a justificação essencial do poder régio; assim se explica que a imagem global de D. Pedro transmitida pela *Crónica* seja a do rei justiceiro, a personificação de um conceito superior de Justiça assente no princípio da Equidade.

amada, como se torna claro pelas suas confidências ao jovem escudeiro Afonso Madeira e como está patente nos solilóquios, através dos quais se cria uma forte corrente de empatia entre o leitor e aquele rei fantasma transfigurado pela dor⁹. Em segundo lugar, e explicitamente associada ao amor que unia o príncipe a Inês de Castro, surge no romance a demanda de justiça; na verdade, a revolta e a indignação que a experiência do mal, do assassinio de Inês, causou em Pedro levam-no a reclamar justiça, contra tudo e contra todos, não olhando a classes sociais ou a amizades: «nos meus reinos, haverá justiça, pois que eu não a tive, pois que ela a não teve» (Aguiar: 2001, p. 75). Mas se essa demanda obstinada e pertinaz de justiça o irá transformar, por um lado, num rei justiceiro e popular, «amado pelos pequenos e pelos pobres, que sempre nele encontram a punição de quem os oprime, o cuidado pelas suas vidas e bens, uma bolsa generosamente aberta» (Aguiar: 2001, p. 87), por outro lado o imenso ódio que D. Pedro nutre pelos antigos conselheiros de Afonso IV, a ânsia selvática de vingança que o faz parecer um «lobo esfaimado espreitando o rebanho no fundo do Inverno» (Aguiar: 2001, p. 49), as cenas em que com raiva e cólera desmedida defronta de chicote na mão os conselheiros presos e acorrentados ou a da execução da cruenta vingança a que preside com requintes sádicos, tudo isso cria a seu respeito, na corte e no leitor, muito especialmente durante o segundo capítulo, a imagem negativa, repulsiva até, de uma criatura que não domina os seus instintos animais, de um homem desequilibrado e neurótico, sedento de sangue. Esses traços disfóricos jogam dialecticamente com a sua qualidade intrínseca e primordial de sujeito de um amor, grande e singular, que se sacralizará na vitória sobre a própria morte, e com a sua qualidade de agente de uma justiça terrena que o faz velar por todos e a todos fazer justiça «grandes e pequenos, ricos e pobres, mais até a estes, que mais fracos são» (Aguiar: 2001, p. 39).

A acentuada e crescente hibridização, que constitui, segundo o narratólogo alemão Ansgar Nünning, o “motor” da evolução sofrida pela ficção histórica nas últimas décadas do século XX (Nünning: 2002, pp. 545-546)¹⁰, também deixou as suas marcas em *Inês de Portugal*. Não só se encontra presente no desenho dos protagonistas, como acabámos de notar, mas é igualmente uma característica que se aplica ao plano temático-estrutural de todo o romance, em que os elementos ficcionais ora complementam e aprofundam os factos históricos por assim dizer canónicos, ora os questionam e revêem crítica e multiperspectivamente através das memórias antagónicas e/ou complementares das figuras em cena, e em que vários níveis temporais constantemente se interpenetram e/ou sobrepõem, rompendo com a linearidade da narrativa histórica clássica. Repare-se além disso que, não obstante predominarem no texto inesiano de João Aguiar, a nível hetero-referencial, as crónicas medievais e o actual discurso historiográfico inesiano, detectam-se no romance, conforme Maria Theresa Abelha Alves muito bem demonstrou na sua análise (Alves: 2002, pp. 162-173), múltiplos intertextos de carácter ficcional. Se nos lembrarmos ainda que esta obra provém dum guião, portanto de um texto simbiótico por natureza, não é de admirar que a nível de discurso narrativo

⁹ O acesso à subjectividade da personagem constitui, como bem faz notar Franz Stanzel (1982, pp. 173-174), um meio privilegiado de suscitar a empatia do leitor.

¹⁰ Como já anteriormente referi, Ansgar Nünning propõe uma diferenciação tipológica do género mais precisa e mais funcional do que aquelas (predominantemente de carácter dicotómico) de que dispomos de teorizadores anteriores (Geppert, 1976 / Turner, 1979 / Mc Hale, 1987 / Hutcheon, 1988 / Wesseling, 1991), delineando pormenorizadamente cinco tipos principais, em relação aos quais se observa um grau crescente de hibridização: o romance histórico documental, o romance histórico realista, o romance histórico revisionista, o romance meta-histórico e a ficção meta-historiográfica (Nünning: 1995, pp. 256-296; 2002, pp. 549-552). Nünning não deixa, porém, de notar que os vários tipos ou grupos não constituem compartimentos estanques, as fronteiras entre uns e outros são flutuantes, registando-se muitas formas mistas ou tipos híbridos na actual ficção histórica.

se observe idêntico hibridismo, verificando-se de facto contínua alternância de passos de narração aural, quer de focalização externa quer de focalização interna, com sequências predominantemente cénicas.

Na verdade, embora de forma diferente da que observámos relativamente ao drama de Hugo Loetscher, o romance *Inês de Portugal* não se limita a representar ou a ficcionalizar a História ou seja, a aliar os temas da História com os meios da ficção. Susceptível de ser integrado no tipo designado por Nünning como “romance histórico documental”, *Inês de Portugal* parece-me, no entanto, transgredir os requisitos tradicionais desse grupo específico e revelar, pelo acentuado hibridismo acima notado no plano temático-estrutural e narrativo e pelo questionamento implícito da escrita historiográfica e ficcional inesianas, alguns traços característicos dos tipos seguintes, contribuindo de um modo original e discreto para a revisão das imagens históricas tradicionais e participando na recriação de uma memória cultural representativa da sociedade contemporânea.

A terminar, volto a insistir na revisão e reescrita da imagem histórica de D. Pedro que se leva a cabo no romance, equacionando João Aguiar de novo os três motivos que tanto em narrativas historiográficas como em múltiplas versões ficcionais anteriores guiaram a apresentação desta figura: o amor, a vingança, a justiça. Repare-se como em todo o terceiro capítulo, e especialmente na última cena, no espaço sagrado da catedral, em que assistimos a uma transfiguração, a uma sublimação sacralizante e mítica da personagem do rei (que termina aureolado, envolto num nimbo de luz), sobressaem apenas os vectores do amor e da justiça:

«Junto do túmulo, o silêncio é absoluto.

O silêncio do princípio e do fim do mundo.

Pedro dá um único passo. As suas mãos estendem-se, tocam a pedra, acariciam-na.

Enfim. Vingada, desagradada, coroadada.

Minha mulher e Rainha. [...]

O seu maior amor está aqui, encerrado em pompa e glória, protegido pelo espaço sagrado, aguardando que chegue o tempo do reencontro, quando os mortos se levantarem na ressurreição da carne.

O seu outro amor está lá fora e também o espera.

Pedro retarda as mãos sobre a pedra numa derradeira carícia. Depois dá meia volta e caminha, de corpo erecto, ao longo da nave, em direcção ao portal que desenha uma ogiva inundada pela luz da manhã.

É para essa luz que caminha e quando ela finalmente se apodera dele e o absorve estala no ar um grito feito de mil gritos.

O povo de Alcobaça e de léguas e léguas em redor vê-o enfim e o seu grito feito de mil gritos sobe ao céu.

Deus vos guarde, nosso pai. El-rei é pai, El-rei é pai.»

Neste final como que desapareceu por completo a mancha disfórica da vingança desumana, cruel e sanguinária, praticada sobre os dois conselheiros. A vingança é apenas evocada nos seus efeitos catárticos, apaziguadores, sobre o governante, que, uma vez ela consumada, e cumprida para com Inês morta a promessa do desagravo público e da coroação, readquire o equilíbrio anterior temporariamente perdido, sentindo-se plenamente livre para ir ao encontro das expectativas e reclamações de justiça do povo que o aclama como a um Messias redentor. Se D. Pedro se revelou no decorrer do romance como amante fervoroso e singularíssimo, a quem a experiência do mal sofrido provocou uma sede implacável e insaciável de justiça, nesta última cena prevalece, tal como na

Crônica de D. Pedro de Fernão Lopes, a imagem do rei justiceiro, que o povo identifica com a imagem utópica do soberano-pai, de um agente ideal da justiça terrena. Recordando expressões de Fernão Lopes na admirável reflexão sobre a Justiça que deixou inscrita no Prólogo da referida *Crônica*, D. Pedro parece-me aqui representar o rei que possui «excelência sobre as leis», sendo ele próprio «lei e regra da justiça com alma» (Lopes: 1966, p. 89).

Bibliografia

AGUIAR, João

2001⁶ (1.ª ed., 1997), *Inês de Portugal*, Lisboa, Asa.

ALVES, Maria Theresa Abelha

2002, «*Inês de Portugal*. Mito, tela, texto: A viagem de uma narrativa», in *Semear*, n.º 7, Rio de Janeiro, pp. 159-182.

ARNAUT, Ana Paula

1997, «A ficção de João Aguiar. A alquimia de uma escrita múltipla», in *Humanitas*, vol. XLIX, Universidade de Coimbra, pp. 273-281.

BERKHOFER, Robert F.

1995, *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*, Cambridge / Mass. / London, Belknap Press.

COHN, Dorrit

2000² (1.ª ed., 1999), *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, John Hopkins University Press.

GENETTE, Gérard

1991, *Fiction et dicton*, Paris, Éditions du Seuil.

GEPPERT, Hans Vilmar

1976, *Der «andere» historische Roman. Theorien und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

HALSHALL, Albert W.

1984, «Le roman historico-didactique», in *Poétique*, 15, n.º 6762, Paris, pp. 81-104.

HUTCHEON, Linda

1987, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge.

LOETSCHER, Hugo

s/d, *Ines*. Ein Theaterstück in vier Bildern (inédito).

LOETSCHER, Hugo

2001a, *O Amor Assassinado: Inês e Pedro*. Drama em quatro actos. Tradução de Márcio A. Vianna Filho e Jeroen Dewulf. Braga, Companhia de Teatro de Braga.

LOETSCHER, Hugo

2001b, *O Amor Assassinado: Inês e Pedro*. Companhia de Teatro de Braga 72.ª Produção. Artigos de Hugo Loetscher, Rui Madeira e Jeroen Dewulf. Braga, Companhia de Teatro de Braga.

LOPES, Fernão

1966, *Crónica de D. Pedro*. Edizione critica, com introduzione e glossario a cura di Giuliano Macchi. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

MACEDO, Helder

1998, «Fernão Lopes, a Sétima Idade e os príncipes de Avis», in GIL, Fernando e MACEDO, Helder, *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, pp. 143-173.

MARINHO, Maria de Fátima

1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

MC HALE, Brian

1987, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.

NÜNNING, Ansgar

1995, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Band 1. Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

NÜNNING, Ansgar

2002, «Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans», in *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp. Berlin / New York, Walter de Gruyter, pp. 541-569.

STANZEL, Franz

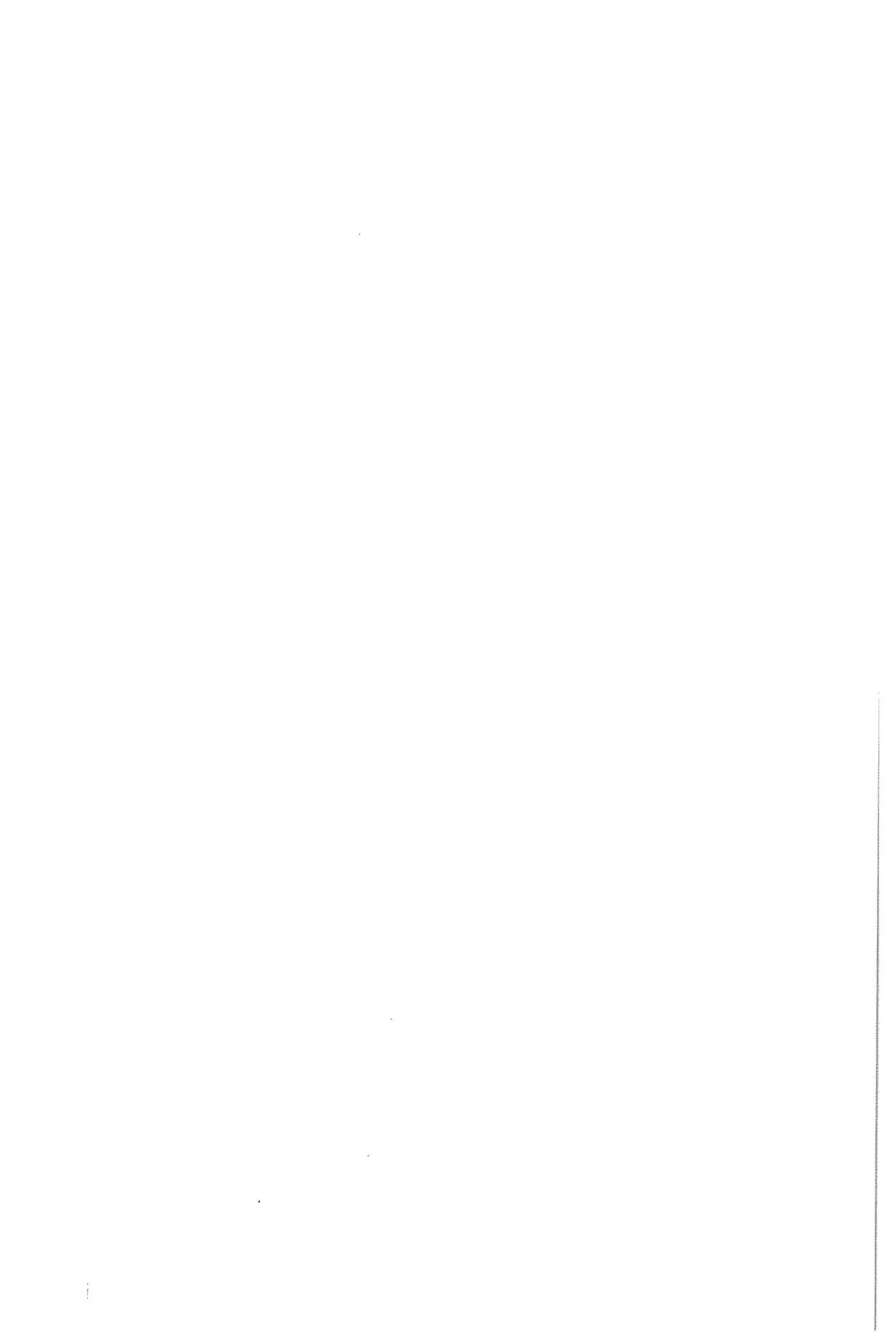
1982² (1.^a ed., 1979) *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.

TURNER, Joseph W.

1979, «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology», *Genre*, vol. XII, n.º 3, The University of Oklahoma, pp. 333-355.

WESSELING, Elisabeth

1991, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.



A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA NA TRAGÉDIA GREGA

JORGE DESERTO
(Univ. do Porto)

201

Todos os anos, no início da Primavera, no momento em que o mar Egeu, esquecido o Inverno, se tornava, de novo, uma estrada para os navegantes, a cidade de Atenas acolhia inúmeros visitantes e preparava-se para um conjunto de cerimónias que, durante vários dias, pautavam a sua respiração. Suspensos os actos do viver habitual, a cidade celebrava Dioniso e, mais do que isso, celebrava a sua própria imagem e a sua força.

As Grandes Dionísias, o festival de que vos falo, desempenhavam um papel central no calendário cívico ateniense¹. Todos os anos, bem mais de um milhar de pessoas participava activamente nos concursos de ditirambos, de tragédia e de comédia. Muitos outros milhares assistiam aos espectáculos, que teriam, seguramente, levado muitos meses a preparar, e que seriam objecto, durante outros largos meses, de discussões e comentários constantes, nos mais variados tons². Esta era uma ocasião que marcava de tal forma a vida da cidade que tem sido possível afirmar, às vezes com algum exagero, que constituía uma das formas de a definir, enquanto *polis*³.

De entre o leque de espectáculos apresentados durante as Grandes Dionísias, parece indiscutível o lugar destacado da tragédia. É de crer, também, que a representação trágica seria aquela a que os espectadores assistiriam com o espírito mais concentrado no próprio espectáculo – a natureza tribal da competição de ditirambos, o cunho de crítica mais directa e pessoal que atravessava a comédia, certamente haveriam de condicioná-lhes a recepção.

Para lá da evidente importância do género, que todos, sem dificuldade, reconhecerão, não parece adivinhar-se particularmente produtiva uma abordagem em que tente associar-se o teatro trágico e a História. Para nós, a tragédia habita o território do mito e esse é um território a vários títulos incerto. Apresentam-se histórias de heróis lendários, que se perdem num passado remoto, que era, é certo, entendido como histórico, mas que ninguém tenta reconstruir como se representasse uma realidade inscrita, de forma nítida, num tempo do passado, historicamente localizado. Estas histórias flutuam num

¹ A bibliografia sobre o teatro grego é virtualmente infindável. Para lá do inevitável Pickard-Cambridge, limito-me a sugerir, como elementos frutuosos de aproximação, Lesky, Rehm: 1992, Csapo & Slater, Silk e Easterling. O tema específico deste trabalho é abordado, a várias vozes, em Pelling: 1997a.

² Tentativas recentes de reconstituir o funcionamento do festival, ainda que com distintas perspectivas, podem encontrar-se em Rehm: 2002 e Sourvinou-Inwood.

³ Na esteira da chamada escola de Paris e dos estudos de Vernant, vejam-se, como exemplo extremo desta posição, Goldhill e, principalmente, Winkler & Zeitlin. Trata-se de um conjunto de pontos de vista que tem feito largo sucesso. Note-se o exemplo mais recente de Cartledge e a muito equilibrada reacção a esta tendência interpretativa por parte de Griffin.

lugar intemporal, no qual as figuras míticas se debatem com preo-cupações actuais, e nas quais o factor tempo vive numa permanente indecisão. Além disso, ao recuperar e renovar uma longa tradição mítica, a tragédia trabalha intrigas já, pelo menos em parte, conhecidas, pelo que, em todas as peças existe um permanente diálogo com o passado mítico, num fenómeno em que a apropriação é feita por intermédio de vários graus de reconhecimento, num exercício de gestão de expectativas que impossibilita o fechamento do acto de interpretação, impossível de cingir, em exclusivo, ao texto de cada drama.

Se se trata de um passado considerado, em alguma medida, como histórico, a verdade é que a indecisão temporal em que é inscrito impede o seu funcionamento eficaz como discurso da História, até porque os mitos parecem ter uma infundável plasticidade, capazes de serem moldados e refeitos, num fenómeno virtualmente sem fim.

Além disso ainda, o drama, de forma mais nítida do que todas as outras manifestações literárias que o antecederam, desloca o território do mito para o campo do pessoal, do individual, já que a sua específica diferença assenta no facto de conferir às figuras do mito uma presença e uma voz. Ao colocá-las a viver diante dos espectadores, num processo em que as respirações, de um lado e do outro, tendem a sincronizar-se – estamos, pois, num espaço predominantemente emocional –, o drama cria uma outra forma de proximidade, assente numa verdade que lhe é própria e que tende a anular todas as outras⁴.

É este um dos vários paradoxos da tragédia: de um lado, a distância instaurada pelo mito, que remete para esse tempo incerto, no qual tudo parece possível; do outro, a proximidade que decorre do seu próprio mecanismo de funcionamento coloca o espectador dentro do espectáculo, a vivê-lo ao lado das figuras do drama, de tal modo que, a esse nível, há uma quase total anulação da distância.

Mas essa proximidade, completamente nova e, por isso mesmo, particularmente eficaz, tem os seus perigos. E a tragédia parece ter tido consciência deles, ao procurar manter a distância proporcionada pelo território mítico, uma espécie de mundo ideal, que funcionaria um pouco como o accionar de uma válvula de segurança, alerta para os perigos de um excessivo envolvimento. O mito também funciona, portanto, como um mecanismo de precaução, diante de um novo *medium* especialmente desafiador em termos emocionais.

No entanto, num determinado momento, inicial, a tragédia parece ter-se sentido tentada pela representação da realidade histórica. Desse comportamento de excepção temos apenas, com a necessária nitidez, um exemplo, *Os Persas*, de Ésquilo, a mais antiga peça conservada de que dispomos, datada de 472 a.C. Ao dramatizar a derrota da armada persa, ao criticar o excesso insolente daqueles que tinham ultrapassado a justa medida, ao deslocar, portanto, o sofrimento para o campo do inimigo, o poeta cria a imprescindível distância e o mecanismo necessário para que o sofrimento apresentado seja visto pelos olhos da justiça.

Uma aproximação a esta peça passa, antes de mais, pelo sublinhar do seu carácter excepcional. Ao subtrair-se aos terrenos míticos, esta tragédia de Ésquilo presta-se a uma abordagem singular, que nenhuma outra peça conservada admite. Sublinho agora alguns dos traços possíveis desse tratamento, tendo como baliza um trabalho recente de Christopher Pelling.

Em primeiro lugar, fará sentido averiguar que tipo de relação mantém a peça com os acontecimentos históricos, ou seja, se nela podemos ver um retrato fiel dos

⁴ A relação convencional que constrói a credibilidade do drama (e, no caso, também a da poesia épica) é o núcleo temático de uma obra recente de Ruth Scodel.

eventos que conduziram à derrota dos Persas. Este tipo de análise está preso a uma consideração de base: deveremos esperar uma reconstituição sem desvios, quanto mais não seja porque a memória dos espectadores ainda guardava, ela própria, os acontecimentos? Ou será que tal reconstituição deverá estar, acima de tudo, subjugada a preocupações literárias e à construção de uma específica verdade, que vive apenas no próprio texto dramático? A escolha da segunda hipótese fará, certamente, maior justiça ao labor de Êsquilo. A linguagem do drama, na sua singular concentração, procura, antes de mais, um efeito próprio. Esquecer isso é andar à procura da verdade errada.

Um segundo tipo de abordagem é ainda mais perigoso: tentar escrutinar, em *Os Persas*, o reflexo de um conflito, existente na sociedade ateniense, entre os adeptos de Maratona e os de Salamina, ou seja, entre os defensores das tropas de infantaria e os defensores da frota, pode ser uma interessante linha de inquérito, mas facilmente se esgota em si mesma e tende, infelizmente, a apagar as qualidades literárias da obra, substituídas pela caça selectiva às alusões políticas⁵.

Aquilo que a análise de *Os Persas* demonstra, antes de mais, é que a tragédia grega se dá mal com um tipo de abordagem que tente reconduzi-la ao real. É um género que se pretende elevado, grandioso, maior do que a vida, e a busca de elementos concretos tende a desfigurar uma mensagem que se joga, em primeiro lugar, no território da emoção e do encantamento.

Há, ainda, um segundo episódio, anterior à data de representação de *Os Persas*, que me interessa evocar aqui. É relatado por Heródoto (6. 21), em brevíssimas linhas, e refere uma tragédia de Frínico, a *Tomada de Mileto*, que relataria a conquista da cidade de Mileto pelos Persas. Ao ser apresentada diante dos atenienses, estes romperam em lágrimas, de tal modo que foi decidido multar o poeta e proibir qualquer apresentação futura da peça. O motivo da emoção dos espectadores não resulta completamente claro, dado que o texto é lacónico e algo ambíguo: poderia ser por lhes estarem a recordar acontecimentos próximos no tempo e em relação aos quais persistiria ainda algum sentimento de culpa; ou, eventualmente, pelo facto de a queda de Mileto representar, de forma demasiado viva, a imagem de uma ameaça que sentiam iminente; ou, ainda, por estarem a ser lembradas as suas próprias desgraças, tão parecidas com as dos milésios, no recente confronto com os Persas. O passo é extremamente curto e mergulha-nos num nevoeiro difícil de desfazer⁶.

Mais do que procurar multiplicar as interpretações e partir em busca de sentidos escondidos, talvez seja conveniente tentar salvar o essencial da mobília. Há algo que este passo nos diz de forma meridianamente clara: durante a representação de uma tragédia que recriava um acontecimento histórico e que, por essa razão, fugia ao enquadramento mítico, os espectadores (por razões, é certo, que não conseguimos explicar satisfatoriamente) deixaram-se vencer pela emoção de uma forma insustentável.

Com todas as cautelas que a exiguidade de elementos nos tem vindo a aconselhar, a verdade é que este passo é repetidamente apresentado, e penso que com razão, como um sinal de que a excessiva adesão das intrigas à realidade histórica funcionaria, no teatro, como algo perigoso e potencialmente ameaçador. Um *medium* de proximidade, que criava com o espectador um envolvimento inclusivo nunca até aí atingido,

⁵ Pelling: 1997b acrescenta a estas duas hipóteses de aproximação uma terceira: de que modo veriam os atenienses o sofrimento das figuras deste drama? Com a compaixão que se tem, habitualmente, pelos que caíram em desgraça (como seria natural que acontecesse com plateias modernas), ou, por outro lado, com um indistinto regozijo por assistir à punição dos insolentes, cujos crimes estavam ainda tão frescos na memória? Ao admitir como provável que a segunda hipótese também ocorresse e que a questão dividisse o público (Pelling: 1997b, p. 17), o autor vem sublinhar, uma vez mais, o investimento emocional que a tragédia constitui.

⁶ Sobre esta peça de Frínico e o sentido das palavras de Heródoto, vejam-se Roisman e Rosenbloom.

dava-se mal com intrigas nas quais o espectador pudesse estar demasiado dentro, correndo o risco de ser sugado por elas. A criação de uma distância de segurança, representada pelo território do mito, é uma forma de providenciar às emoções, legitimamente esperadas neste tipo de espectáculo, um casulo protector.

O uso do mito fornece, pois, a necessária distância e protecção. A mesma protecção, no fundo, que nos deixa olhar detalhadamente para o leão encerrado na jaula. Se ele estivesse solto e não muito longe, teríamos, antes de mais, de concentrar-nos no singelo objectivo de não nos tornarmos parte da sua dieta alimentar.

Mas mesmo este lugar seguro – um pouco, aliás, em consequência dessa mesma segurança – é, a espaços, invadido por sinais da realidade histórica. Situado num tempo ideal, como já foi dito, o espaço mítico acolhe, muitas vezes, evidentes sinais de preocupações com uma realidade mais próxima. É o caso, por exemplo, dos constantes confrontos de ideias, aparentemente anacrónicos, que envolvem valores associados ao regime democrático. Ou, ainda, dos dois exemplos, bastante afastados no tempo, a que recorro de seguida:

Em *Euménides*, a terceira peça da *Oresteia*, trilogia de Ésquilo, apresentada em 458 a.C., que apresenta a morte de Agamémnon, no regresso de Tróia, e a vingança do seu filho, Orestes, vemos recriado, num contexto evidentemente idealizado, o mito do surgimento do tribunal do Areópago, instituição aristocrática a que a democracia nascente vinha retirando força. Fossem quais fossem as intenções do poeta – a polémica existe e não parece poder resolver-se facilmente⁷ – esta deslocação do Areópago para o território do mito provoca inevitavelmente o movimento oposto: é o próprio mito que, ao mesmo tempo, penetra no território da cidade e refaz a realidade e a visão da História.

O segundo exemplo, entre outros possíveis, diz respeito a *As Troianas* de Eurípides, apresentada em 415 a.C.. Ao ilustrar, de forma pungente, o sofrimento da-queles a quem a guerra deixou com vida, na figura de Hécuba, rainha de Tróia, e dos que lhe são próximos, ao estigmatizar, ao mesmo tempo, a arrogância dos vencedores, é a própria imagem da guerra e das atrocidades que a acompanham que é colocada em questão. Num período delicado da vida ateniense, em plena Guerra do Peloponeso, esta não é uma abordagem inocente e é, a todo o momento, contaminada pela realidade do tempo histórico.

Significa isto que a tragédia dos gregos não se refugia no mito como quem foge da realidade. Em muitas ocasiões, usa-o como uma arma de arremesso. Os mitos, infinitamente moldáveis, prestam-se a isso. E a tragédia, como território de emoções, tem o cuidado de apenas se deixar permear, ao de leve, por alguns sinais do discurso da História.

Tem pairado, ao longo destas palavras, o eco, ainda que algo distante, de uma polémica já antiga, a que os últimos tempos não têm retirado vivacidade: de um lado, aqueles que apresentam a tragédia grega como predominantemente emocional, ou seja, que assentam a específica singularidade do género na forma como age sobre as emoções do público; do outro, os que defendem ser a tragédia, antes de mais, um meio de educar os cidadãos de Atenas, de os inscrever e envolver no próprio acto de cidadania⁸.

⁷ Quatro anos antes da representação da *Oresteia*, as reformas do estadista Efiltes tinham drasticamente reduzido os poderes do tribunal do Areópago, que se tornaram praticamente simbólicos. Estava dado mais um passo na construção da democracia ateniense. Continua a discutir-se, infindavelmente, qual seria a posição de Ésquilo perante estas reformas. Note-se, no entanto, como, na introdução à versão portuguesa da trilogia, o Professor Manuel Pulquério opta por deixar esta questão na obscuridade.

⁸ Como exemplo extremo da primeira concepção, veja-se Heath. Para a segunda, atente-se nas introduções das obras de Gregory e Croally. Para uma análise que tenta reequilibrar a questão, veja-se o artigo de Griffin, já citado.

Correndo, é certo, o risco de simplificar em excesso, poderá dizer-se que os primeiros estarão predispostos a valorizar sobretudo palavras como as do sofista Górgias, no *Elogio de Helena* (9), quando ele, no momento em que sublinha o tremendo poder do *logos*, apresenta a poesia como causadora, nos ouvintes, de um temor arrepiante (e será bom não pôr de lado a acepção puramente física deste arrepio), de uma compaixão repleta de lágrimas, de um sofrimento que se busca com prazer. Os segundos, por seu lado, são aqueles que especialmente sublinham palavras como as que Aristófanes coloca na boca de Eurípides, em *As Rãs* (1008-9), onde se afirma que os poetas devem ser admirados pela sua inteligência e bom conselho, porque tornam melhores os homens nas cidades⁹.

Embora nem sempre esta batalha tenha decorrido de forma absolutamente cordata, não parece sensato aceitar que estas duas perspectivas tenham de ser mutuamente exclusivas. Uma das grandes riquezas do teatro – talvez mais evidente neste momento em que acaba de nascer – é este movimento duplo e simultâneo em que envolve os espectadores: de dentro para fora, ao extrair-lhes o que as emoções guardam lá bem no fundo; de fora para dentro, ao inclui-los e moldá-los através da vivência partilhada que é a representação.

É verdade que, na perspectiva que adoptei, o mito é, também, forma de acautelar as armadilhas emocionais de uma realidade histórica que parece demasiado próxima. Mas, muitas vezes, é mesmo necessário dar um passo atrás para podermos ver o que efectivamente importa. Neste sentido, a tragédia grega vive sempre no fio da navalha, num movimento tensional em que a História chega sempre por uma porta lateral e em que o mundo sem tempo dos mitos funciona como filtro para escoar excessivos estremecimentos.

Hoje em dia, como sabemos, o mundo mediático está invadido por uma febre do real, declinada nas mais variadas formas, numa sobreexposição constante. Quanto mais perto estivermos dela, menos a realidade se dá a ver. Pelo contrário, mais facilmente nos engole e tritura. Anda, assim, esquecida uma lição que a tragédia grega parece ter aprendido desde o berço.

⁹ Estas palavras parafraseiam a tradução de Américo da Costa Ramalho (p. 104).

Bibliografia**Versões portuguesas das obras gregas citadas**

ARISTÓFANES

1996, *As Rãs*, versão de Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Ed. 70.

ÉSQUILO

1998, *Os Persas*, versão de M. O. Pulquério, Lisboa, Ed. 70.

ÉSQUILO

1991, *Orestéia*, versão de M. O. Pulquério, Lisboa, Ed. 70.

EURÍPIDES

1996, *As Troianas*, versão de M. H. da Rocha Pereira, Lisboa, Ed. 70.

GÓRGIAS

1993, *Testemunhos e Fragmentos*, versão de Manuel Barbosa e Inês Ornellas e Castro, Lisboa, Colibri.

HERÓDOTO

2000, *Histórias – Livro VI*, Lisboa, Ed. 70.**Outras obras citadas**

CARTLEDGE, P.

1997, «Deep Plays»: Theatre as process in Greek civic life», in EASTERLING: 1997, pp. 3-35.

CROALLY, N.

1994, *Euripidean Polemic: the Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge University Press.

CSAPO, E. & SLATER, W.J.

1995, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

EASTERLING, P. E. (ed.)

1997, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press.

GOLDHILL, S.

1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press.

GREGORY, J.

1991, *Euripides and the Instruction of the Athenians*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

GRIFFIN, J.

1998, «The social function of Attic tragedy», in *Classical Quarterly* 48, pp. 39-61.

HEATH, M.

1987, *The Poetics of Greek Tragedy*, London.

LESKY, A.

1983, *Greek Tragic Poetry*, New Haven.

- PELLING, C. (ed.)
1997a, *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford, Clarendon Press.
- PELLING, C.
1997b, «Aeschylus *Persae* and History», in Pelling, 1997a, pp. 1-19.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W.
1968, *The Dramatic Festivals of Athens. Second Edition Revised by Gould and Lewis*, Oxford, Clarendon Press.
- REHM, R.
1992, *Greek Tragic Theatre*, London, Routledge.
- REHM, R.
2002, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- ROISMAN, J.
1988, «On Phrynichus' *Sack of Miletos* and *Phoenissae*», in ROSENBLOOM, D. 1993: «Shouting 'fire' in a crowded theatre: Phrynichos' *Capture of Miletos* and the politics of fear in early Attic tragedy», in *Philologus* 137, pp. 159-196.
- SCODEL, R.
1999, *Credible Impossibilities. Conventions and Strategies of Verisimilitude in Homer and Greek Tragedy*, Stuttgart, Teubner.
- SILK, M. (ed.)
1996, *Tragedy and the Tragic. Greek Tragedy and Beyond*, Oxford, Clarendon Press.
- SOURVINOU-INWOOD, C.
2003, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, Lexington Books.
- WINKLER, J. & ZEITLIN, F. (eds.)
1990, *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton NJ, Princeton University Press.

E SE TODA A HISTÓRIA FOSSE FICÇÃO?

Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história*

209

JEROEN DEWULF
(Univ. do Porto)

«O Império Romano da época era como uma árvore enorme, com o grande tronco central a morrer lentamente, mas cheia de troncos novos que rebentavam desde o centro para todos os lados.». É assim que o historiador alemão Theodor Mommsen inicia o quinto livro da sua monumental *História Romana* (1885). E se hoje ainda alguém se lembra de Mommsen, é fundamentalmente por frases destas, que reflectem a qualidade literária da sua obra, e muito menos pelas suas teorias históricas. Este exemplo de Mommsen faz lembrar o antropólogo norte-americano Clifford Geertz, que defende que os livros clássicos de antropologia não ficaram na memória pelo seu conteúdo, mas sim pelo talento literário de quem os escreveu e que, conseqüentemente, a principal actividade de um antropólogo é escrever.

Será então que bons historiadores têm que ser necessariamente também bons escritores? Será que as suas obras podem ser vistas como obras literárias que, no fundo, são tão ficcionais como, por exemplo, romances históricos? Estas dúvidas aqui expostas têm muito a ver com o facto de existirem actualmente várias definições daquilo que se entende por ficção. A situação é tão complexa que passou a ser cada vez mais difícil distinguir entre obras ficcionais e não-ficcionais, alguns defendem até que a ideia em si de se tentar fazer esta distinção já é uma ficção.

De facto, a explicação simples, segundo a qual a (não) ficcionalidade de um texto depende das figuras, dos objectos e dos acontecimentos serem verdadeiros ou inventados, hoje não pode ser mantida. A origem desta tese está no famoso nono capítulo da *Poética* de Aristóteles, onde a diferença entre o historiador e o poeta é explicada pelo facto do historiador narrar o que realmente aconteceu, enquanto o poeta narra o que podia ter acontecido.

Só que já René Descartes duvidou se “a realidade” de facto existia. Na sua obra *Meditationes* (1641) faz a proposta surpreendente de imaginarmos que todas as nossas

* A presente comunicação insere-se na Linha de Acção n.º 1, «Relações Literárias e Culturais Luso-Alemãs. Estudos de Recepção e de Hermenêutica Intercultural», do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG), Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e Inovação (POCTI), do Quadro Comunitário de Apoio III.

concepções acerca do mundo real estejam erradas e que todas as nossas ideias não passam de quimeras. O próprio Descartes só sai do dilema com a ajuda divina, pois uma vez que a existência de Deus não pode ser posta em dúvida, a nossa ideia de Deus é real e, conseqüentemente, a nossa ideia da realidade também o é. Esta solução sofisticada foi rejeitada por Kant. Segundo Kant, a existência de Deus é apenas uma ideia e como tal insuficiente para provar a existência da realidade. Por isso, Kant tenta, por sua vez, demonstrar que o mundo empírico deverá ser sempre encarado como o produto do intelecto humano. No século XX, esta tese constructivista de Kant foi a base da fenomenologia, que definiu a realidade como sendo uma mera construção humana. Ao mesmo tempo, a epistemologia rejeitou a ideia simplista de Aristóteles segundo a qual é possível captar “a realidade” em palavras, alegando que seria uma ingenuidade pensar que existe uma relação de um para um entre a palavra e a realidade. Esta tese da relação instável entre língua e realidade é também fundamental na teoria de Ludwig Wittgenstein, segundo o qual, tal como não existe uma única língua, também não pode existir uma única realidade ou uma única verdade, e que, antes pelo contrário, há uma multiplicidade de realidades e verdades que existem ao mesmo tempo. Ultimamente, esta visão tem sido radicalizada em consequência da chamada “viragem pós-colonial” nas ciências humanas; aquilo que durante muito tempo era considerado “a realidade” é agora cada vez mais visto como apenas “uma realidade ocidental”. Assiste-se, portanto, a uma desconstrução cultural de conceitos como “realidade” e “verdade”, isto é, o que no mundo islâmico ou hindu é considerado “real” não corresponde de forma automática àquilo que um europeu entende por “real”. Se, por exemplo, um bombista palestino se fizer explodir no meio da rua, ele considera “real” a sua convicção de chegar ao céu como mártir, enquanto aos olhos de um europeu isto não se passa de uma mera fantasia¹. Mas também dentro da mesma cultura, as concepções da realidade podem ser encaradas de diferentes maneiras; enquanto para muitos católicos portugueses, as aparições de Fátima fazem parte da realidade, um português ateu considera as mesmas como sendo fantasias. Da mesma forma, um menino de três anos vive numa realidade diferente da de um jovem com 18, tal como um português do século XVI tinha uma concepção da realidade completamente diferente de um português deste século. De acrescentar ainda é que num tempo dominado pelos media, é cada vez mais difícil distinguir-se entre o real e o ficcional. Portanto, tal como a realidade vista com a ajuda de um microscópio é completamente diferente da realidade vista apenas com os olhos humanos, também o próprio conceito de realidade passou a estar cada vez mais dependente do ponto de vista.

Filósofos pós-modernos como Richard Rorty defendem por isso que toda a realidade não passa de uma grande ficção. Embora se trate aqui de uma ideia que já se encontra na obra de Nietzsche, que definiu “verdade” como sendo uma metáfora e, conseqüentemente, uma ilusão, Rorty vai muito para além disso ao negar pura e simplesmente que haja uma diferença entre a mera percepção das coisas e a elaboração de histórias.

¹ Esta desconstrução pós-colonial da realidade poderá ser ilustrada com base na experiência que a antropóloga Laura Bohannan fez junto da população Tiv na África Ocidental ao ler, juntamente com eles, a peça de *Hamlet*. Constatou que aos olhos dos Tivs, o drama de Shakespeare não era mais do que uma história de um jovem malandro chamado Hamlet que chegou a ser vítima de bruxaria e que, a partir daí, só fez asneiras: «[Hamlet] was surely a villain [was], for he had scolded his mother, killed Polonius, and raised his hand against his father's brother Claudius. But if his father's brother had indeed been wicked enough to bewitch Hamlet and make him mad that would be a good story [...], for it would be his fault that Hamlet, being mad, no longer had any sense and thus was ready to kill his father's brother.» (cfr. Schwab: p. 2).

«How would it be different if everything were a dream? How would it be different if it were all *made up*? How would it be different if there were nothing there to be represented? How does having knowledge differ from making poems and telling stories?» (Rorty, *apud* Lamarque/Olsen: p. 163)

Com base nestas ideias, ou seja, com base na convicção de que não existe uma realidade fora da percepção humana e que, conseqüentemente, seria um engano pensar que “a realidade” poderia ser captada por palavras, a escola desconstrutivista defende que tudo que seja escrito é por definição uma ficção. A única diferença admitida é que certos textos (como por exemplo poemas) mostram claramente a sua ficcionalidade, enquanto outros (como artigos científicos) tentam escondê-la o mais possível².

Para evitar tais complicações e radicalismos, a ficcionalidade é hoje cada vez menos considerada um critério útil para definir literatura, ou seja, cada vez mais críticos literários admitem que existem textos ficcionais que não sejam literários, tal como há textos literários que não são ficcionais. É neste sentido que se deve compreender também uma nova tendência, vinda dos Estados Unidos, de se chamar “faction” a textos que causam dúvidas. Trata-se aqui de uma mistura das palavras “facts” e “fiction”. Assim, qualquer texto que não seja claramente literário nem científico, passa a ser considerado “faction”, embora podendo puxar mais para o lado dos “facts” ou para o lado do “fiction”.

Aristóteles, porém, ofereceu também uma segunda possibilidade para se distinguir entre textos literários e não-literários, nomeadamente, a sua estética, ou seja, a forma, a estrutura e a qualidade artística dos mesmos. Segundo Aristóteles, as obras literárias possuem certos aspectos formais que outro tipo de textos não têm. Este era o critério no qual os formalistas russos e, mais tarde, também os estruturalistas basearam a sua teoria literária.

Porém, também este critério nos confronta com uma série de problemas. Em finais do século XIX, por exemplo, os escritores do realismo julgavam que era precisamente o seu talento poético que lhes permitia serem mais “verdadeiros” do que, por exemplo, os historiadores. Não é, aliás, uma convicção que se limite ao realismo, também modernistas como Virginia Woolf ou Henry James tinham ideias muito parecidas acerca da literatura (cfr. Lamarque/Olsen: p. 290, 311).

Quem defendeu o oposto foi o historiador Hayden White, que na sua obra *Tropics of Discourse* (1986) se baseou exactamente na importância estética de obras de historiografia para igualar a actividade de um historiador com esta de um escritor:

«There are many histories that could pass for novels, and many novels that could pass for histories, considered in purely formal (or I should say formalist) terms. Viewed simply as verbal artefacts histories and novels are indistinguishable from one another.» (White, *apud* Cohn: p. 113f.).

White defendeu que as historiografias se caracterizam por estruturas narrativas que, em si, são iguais àquelas usadas num romance e que, conseqüentemente, ambos os géneros deveriam ser consideradas como sendo géneros literários e, daí, ficcionais.

Existe, no entanto, uma forte oposição contra esta tendência pós-moderna de se banalizar o conceito de ficção. Gostaria de me concentrar aqui em duas obras: *Truth, Fiction and Literature* (1994) de Peter Lamarque e Stein Olsen e *The Distinction*

² A opinião de Ronald Weber é por isso: «Nonfiction could no more chronicle reality than fiction since all forms of writing offer models or versions of reality rather than actual descriptions of it; consequently nonfiction [is] as inherently “irrealistic” as fiction». (Weber, *apud* Lamarque/Olsen: p. 173).

of Fiction (1999) de Dorrit Cohn. Todos eles sublinham logo desde o início que seria errado não levar a sério as teses pós-modernas e desconstrucionistas. O seu objectivo principal também não é provar que estes estejam necessariamente enganados, o que querem é evitar uma banalização de conceitos como “ficção” e “literatura”. Cohn defende que a existência inegável de certos elementos poetológicos em historiografias não é o suficiente para passar a considerar estes textos como sendo obras de ficção. Ela critica Hayden White no sentido de este se ter esquecido da responsabilidade do historiador em relação ao seu material e aos seus leitores:

«[...] the process that transforms archival sources into narrative history is [...] hardly comparable to the process that transforms a novelist's sources [...] into his fictional creation. The former process is highly constrained and controlled, subject to the author's justification and the reader's scrutiny [...]. The novelist's relation to his sources is free [...]» (Cohn: p. 114).

Cohn sublinha que um historiador, ao contrário de um escritor, tem sempre responsabilidade por eventuais erros numa obra sua. Consequentemente, ela considera que, numa historiografia, não há diferença entre o narrador e o autor³. De facto, um dos perigos de que os desconstrucionistas aparentemente nunca se deram conta é que a sua tendência de considerar todo e qualquer texto como sendo ficcional acaba por pôr em questão a equivalência lógica entre o autor e o narrador em textos não-ficcionais. A consequência fatal seria então que alguém como Adolf Hitler se poderia defender em relação à obra *A Minha Luta* da mesma forma como Salman Rushdie defendeu os *Versículos Satânicos*, nomeadamente ao alegar que se trata de uma obra de ficção e que, consequentemente, o autor não pode ser responsabilizado pelas afirmações das figuras ou do narrador. É com toda a razão que Tzvetan Todorov faz o seguinte aviso aos desconstrucionistas: «Imaginez-vous sur le banc des accusés, inculpé pour un crime que vous n'avez pas commis: accepteriez-vous comme principe préalable que fiction et vérité se valent ou que la fiction est plus vraie que l'histoire?» (Todorov: p. 132).

A tese de Lamarque e Olsen vai no mesmo sentido. Também eles admitem que as historiografias dispõem de elementos literários, aceitam até que «all writing involves some degree of rhetorical contrivance» e que «there is no pure unmediated representation of extra-linguistic facts», mas, na sua opinião, a diferença entre textos ficcionais e não-ficcionais não tem nada a ver com aspectos estruturais, sejam eles sintácticos ou semânticos, mas sim com «institutionally based relations between story-tellers and audiences» (cfr. Lamarque/Olsen: p. 171, 228f.).

O facto de a forma hoje deixar de ser considerada um critério útil para se distinguir entre textos literários e não-literários ou ficcionais e não-ficcionais pode ser explicado com base no poema «Formação da 1. F. C. Nürenberg de 27.1.1968» de Peter Handke. O que Handke fez foi copiar do jornal a formação de uma equipa de futebol antes de um jogo e inserir a lista com os nomes dos jogadores num livro de poesia, apresentando esta lista como sendo um poema seu. Com isso, Handke fez na poesia o que Marcel Duchamps já antes tinha feito com os seus “ready made” e aplicou a tese de Joseph Beuys, de que tudo pode ser arte, à poesia. Não há discussão de que a formação da equipa de futebol apresentada no livro de poesia deve ser considerada um poema, enquanto a mesma formação no jornal não o pode ser. Aqui fica claro, portanto, que não são os elementos formais que decidem se algo é literatura ou não,

³ Cfr. Cohn: «I will assume, then, that the reader of a nonfictional narrative understands it to have a stable univocal origin, that its narrator is identical to a real person: the author named on its title page.» (Cohn: p. 123f.).

o que decide sim é a decisão do autor e o modo e o lugar em que o texto é apresentado. O critério para se decidir se algo é literatura reside, portanto, na intenção do autor, na maneira como o texto é apresentado e na recepção do texto por parte do leitor. Não é de estranhar, por isso, que ultimamente tenha aumentado muito a importância do chamado paratexto, ou seja, o texto que antecede a obra em si e no qual a intenção e o objectivo do autor são revelados.

Outra consequência é que o conceito de ficcionalidade passou a ser relativo, já que a recepção de um texto pode variar de época para época. As *Viagens* (1356) de Jean de Mandeville, por exemplo, eram no seu tempo lidas como textos verdadeiros, hoje passaram a ser vistas como histórias ficcionais⁴. Portanto, o mesmo texto que hoje é considerado ficcional amanhã pode ser visto como não-ficcional e o que para mim é um texto ficcional pode não sê-lo para outra pessoa, tal como a maneira de o texto ser apresentado poderá levar a que o mesmo seja interpretado tanto como um texto ficcional ou não-ficcional.

De facto, se há uma importante lição a tirar da viragem pós-moderna nas ciências humanas de finais do século passado, é que as fronteiras passaram a ser relativas. Não no sentido de que todas as fronteiras irão fundir-se como cera ao sol, mas na medida em que o conceito das mesmas passou a depender de um ponto de vista individual. A Ficcionalidade, deixou assim de ser um dado adquirido; passou a ser uma responsabilidade.

⁴ Cfr. John Noyes: «the difference [between fictional and nonfictional discourse] lies not in one particular text, but in the various and diverse relations into which a given text may enter at any one time» (Noyes: p. 23).

Bibliografia

COHN, Dorrit

1999, *The Distinction of Fiction*, Baltimore/London, John Hopkins University Press.

GEERTZ, Clifford

1988, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford, Stanford University Press.

LAMARQUE, Peter / OLSEN, Stein Haugom

1994, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford, Clarendon Press.

MOMMSEN, Theodor

1933 (1.^a ed., 1885), *Das Weltreich der Caesaren*, Wien/Leipzig, Phaidon-Verlag.

NOYES, John K.

1992, *Colonial Space: Spatiality in the discourse of German South West Africa 1884-1915*, Harwood, Gordon & Breach.

SCHWAB, Gabriele

1996, *The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language*, Bloomington, Indiana University Press.

TODOROV, Tzvetan

1991, *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset.

A ILUSTRE CASA DE RAMIRES:

Maturidade do relato de discurso em Eça de Queirós

ISABEL MARGARIDA DUARTE
(Univ. do Porto)

215

«[...] a escrita do passado que, para Gonçalo é uma forma de recompensa, de busca de unicidade e de reintegração no mundo português; para Eça de Queirós torna-se uma forma de atingir, coerentemente, uma realidade artística que ele condena: o romance histórico romântico.»

Maria Luíza Remédios

A complexidade romanesca de *A Ilustre Casa de Ramires*¹ autoriza uma pluralidade de leituras, desde as simbólicas, que o próprio final do texto sugere, às que percorrem os caminhos da escrita da novela histórica que o protagonista constrói, à que procura dar conta do entrelaçar do romance com a novela, no que têm de especular, para dar apenas alguns exemplos. Irei debruçar-me sobre outro aspecto também ele moderno da obra: a forma como o relato de discurso das personagens nela é gerido.

Neste romance cruzam-se, assumidamente, diversas vozes e diversas escritas, como se sabe: para além da presença dos óbvios narrador e personagens, há ecos de Fernão Lopes e Zurara, de Herculano, de Walter Scott, ouve-se o Fado do Videirinha, «D. Guiomar» (um poema ao gosto do romancelheiro, composto por Gonçalo), mais o poemeto do tio Duarte: o tal “mosaico de textos” de que fala T. F. Earle (1993: p. 519). *A Ilustre Casa de Ramires* é um romance atravessado pela heterodiscursividade, polifónico por excelência². Para essa polifonia concorrem também, a meu ver, os modos de relatar palavras de personagens, que Eça utiliza com mestria ímpar, abrindo caminho para a modernidade.

Para poder tirar algumas conclusões, irei confrontar, ainda que brevemente, o relato de discurso em três textos: *A Ilustre Casa de Ramires*, a história de Tructesindo Ramires que Gonçalo escreve e *Ódio Velbo Não Cansa*³, a narrativa de Luiz Rebelo da

¹ A edição utilizada foi a de Livros do Brasil, Lisboa s/d.

² Leia-se o que sobre a matéria escreveu Sónia Prieto: «A feitura da novela coloca-se também como narrativa segunda em relação ao poemeto épico de Duarte, conferindo a ICR um caráter composto híbrido pela combinação de estruturas romanescas heterogêneas – romance / novela / poema épico / fado – numa estruturação centrada no espelhamento dos diversos textos que se tecem no romance.» (Prieto: 1996, p. 55).

³ Porto, Editora Educação Nacional, 1937.

Silva (1848) a que manifestamente Eça foi buscar a trama da novela histórica escrita por Gonçalo.

O relato de discurso, para além das formas canónicas (o discurso directo e o discurso indirecto que a gramática nos ensinou), tem outros modos, mais subtis e variados de citar palavras ou transmitir pensamentos (neste caso, de personagens). Estudando um romance de Eça de Queirós, é obrigatório referir o discurso indirecto livre que o autor terá introduzido não só na literatura portuguesa mas até na peninsular (cf. Guerra da Cal) e a que conferiu grande maleabilidade expressiva e narrativa. Mas há outras formas, híbridas, de relato de discurso, que percorrem uma gama contínua do mais ao menos verosímil, do mais ao menos mimético, como as citações atributivas ou o DI com palavras da responsabilidade do locutor citado, entre aspas ou não; por exemplo:

«Um seu companheiro de casa, José Lúcio Castanheiro, algarvio muito magro, muito macilento, de enormes óculos azuis, a quem Simão Craveiro chamava o “Castanheiro Patriotinho”, fundara um semanário, [...]» (ICR, p. 9).

Em *Ódio Velho Não Cansa*, os diálogos processam-se tal como aprendemos na escola: há geralmente dois (ou, por vezes, mais) interlocutores que alternam as suas falas, de modo estereotipado, quer dizer, com uma introdução a cargo do narrador (ou uma incisa, da sua responsabilidade, dentro das palavras relatadas, com a necessária posposição do sujeito), que inclui um verbo de palavra previsível, seguido dos sinais de pontuação próprios do DD (dois pontos, parágrafo, travessão). Como se poderá ver por um pequeno excerto, as palavras atribuídas aos interlocutores (supostamente, a acção situa-se em 1211) não têm qualquer preocupação de verosimilhança e, por isso, não há instruções de oralização do discurso. Muito pelo contrário, as intervenções relatadas em DD confinam-se a uma retórica romântica, com hipérbolos, interjeições e grandes tiradas melodramáticas ao jeito do drama da época. A linguagem está mais próxima dos estereótipos românticos familiares aos leitores coevos, e não se vislumbra qualquer tentativa de colorir o diálogo com modos de falar que pudessem ser aproximados, ainda que estilizadamente, da fala medieval. Vamos a um curto exemplo:

«— Telo Ervigiz – dizia Martim Pais – onde foste nascido e criado?
 – Na casa de Lanhoso – respondeu o homem-de-armas com singeleza.
 – Sabes o que lhe deves?
 – Devo-lhe o corpo pelo sustento, a alma pelo baptismo e o sangue, que sem vós teria saltado às varas do carrasco.» (OVNC, p. 66).

O modo como Eça transmite as palavras atribuídas às personagens de *A Ilustre Casa de Ramires* nada tem a ver como o que se passa na narrativa de Luiz Rebelo da Silva. Há, como também procurarei mostrar com um pequeno excerto, uma enorme variedade nas formas de relatar discurso, nomeadamente pela generalização de um recurso, que já vem de obras anteriores mas nesta se refina e consiste em que as falas de um dos interlocutores sejam relatadas em DD e as do outro em DIL, ou qualquer outra forma híbrida e aproximada de relato, como a *oratio quasi obliqua* de que fala Graciela Reyes (1984).

«— Mas eu já tratei com o Casco, o José Casco dos Bravais! Ficámos meio apalavrados, há dias... Há mais de uma semana.

O Pereira coçou arrastadamente a barba rala. Pois era pena, grande pena... Ele só no sábado se inteirara da desavença com o Relho. E, se o Fidalgo não ressaltava o segredo, por quanto ficara o arrendamento?

– Não ressalvo, não, homem! Novecentos e cinquenta mil réis.

O Pereira tirou da algibeira do colete a caixa de tartaruga e sorveu detidamente uma pitada, com o carão pendido para a esteira. Pois maior pena, mesmo para o Fidalgo. Enfim! Depois de palavra trocada... Mas era pena, porque ele gostava da propriedade; já pelo S. João pensara em abeirar o Fidalgo; e apesar de os tempos correrem escassos, não andaria longe de oferecer um conto e cinquenta, mesmo um conto cento e cinquenta!» (ICR, p. 63)

O entrecruzar sábio destas diferentes formas de introduzir, na narrativa, palavras de personagens, confere-lhe grande plasticidade e cria, como refere Óscar Lopes, a sensação da presença de um “DIL generalizado”. O DD, o DIL e todos os modos híbridos de relato (como as citações atributivas e o DI com palavras do locutor citado marcadas ou não por aspas, por exemplo), são formas que autorizam a presença de múltiplas instruções de oralização:

«E Gonçalo enrugou a face, a sua risonha e lisa face, para declarar secamente que Corinde não pegava com Santa Ireneia: que entre as duas terras corria muito justificadamente a ribeira do Coice; e que o sr. André Cavaleiro, e sobretudo Cavalo, era um animal detestável que pastava na outra margem!» (ICR, p. 13).

Mesmo no DIL, encontramos interjeições, partículas modais, léxico menos vigiado, referências indirectas ao alocutário, frases de tipo exclamativo e interrogativo, repetições, diminutivos afectivos, topicalizações, fórmulas lexicalmente vazias, procurando traduzir uma entoação oral própria, fraseologias típicas da oralidade que criam um “efeito de real” e dão, obviamente, verosimilhança ao relato:

«Parou – ondeou o braço magro, como a correia de um látego, num gesto que açoutava o Rossio, a Cidade, toda a Nação. Sabia o amigo Gonçalinho o segredo desta borracheira sinistra? É que, dos Portugueses, os piores desprezavam a Pátria – e os melhores ignoravam a Pátria. O remédio?... revelar Portugal, vulgarizar Portugal. Sim, amiguinho! Organizar, com estrondo, o reclamo de Portugal, de modo que todos o conheçam – ao menos como se conhece o Xarope Peitoral de James, hem? [...] E aos descendentes dos que outrora fizeram o reino incumbia, mais que aos outros, o cuidado piedoso de o refazer... Como? Reatando a tradição, caramba!» (ICR, p. 15).

Curiosamente, a mesma preocupação de verosimilhança é mantida quando Gonçalo compõe os diálogos da história de Tructesindo Ramires, por mais indesmentível que seja, nela, a influência do estilo de Herculano. Não só no léxico utilizado, mas também nas interjeições, nas fórmulas de tratamento, na sintaxe de sabor arcaizante, nos insultos (“churdo”, “marrano”, “vilão”), podemos pressentir a intenção de criar o efeito de real.

«E pregoava, atroava o vale com o rouco pregão:

– Deter, deter! Que não há passagem! E o nobre senhor de Baião, em recado de el-rei e por mercê de Sua Senhoria, vos guarda vidas salvas se volverdes costas sem rumor e tardança!» (ICR, p. 122)

Aliás, o narrador de *A Ilustre Casa de Ramires* dá ironicamente conta da função credibilizadora desses recursos, quando se refere à verosimilhança nacionalista do poema romântico «D. Guiomar» da autoria de Gonçalves:

«Mas esses amores lamentosos passavam num solar de Riba-Côa: os nomes dos cavaleiros, Romarigues, Ordonho, Foilás, Gutierres, tinham delicioso sabor godo: em cada tira ressoavam bravamente os genuínos: “Bofé!... *Mentes pela gorja!... Pajem, o meu murzelo!...*” (ICR, p. 10).

Tal como no resto de *A Ilustre Casa de Ramires*, também na novela histórica que o protagonista vai escrevendo, há DIL e temos, inclusive, esse DIL a transmitir-nos pensamentos de personagens, de modo radicalmente diverso daquele que Luiz Rebelo da Silva utiliza.

«E agora subitamente sentia uma cólera amarga pelo desamparo em que se encontrara, numa quinta tão povoada, enxameando de gentes e dependentes! Nem um caseiro, nem um jornaleiro, quando ele gritara, tão aflito, da borda da mãe-d’água!» (ICR, p. 130)

«— São homens de Baião e da hoste real!
Tolhida pois a passagem! E em que desigualado encontro! Mas o denodado Ramires não duvidou avançar, travar peleja.» (ICR, p. 122)

«— Senhor — pensava ele — porque deixais penando o velho, que para nada presta, tão cansado do seu desterro, e chamais o mancebo, que lhe devia cobrir de terra a sepultura?...» (OVNC, p. 157)

Faço um breve parêntesis. Neste último, como nos romances de Júlio Dinis, encontramos sequências em que coexistem dísticos que remetem para o presente (“agora”) com tempos verbais do passado, nomeadamente o pretérito imperfeito ou o mais-que-perfeito. Esta coexistência costuma ser considerada um sinal da presença de DIL. No entanto, cremos que não estamos perante DIL tal como Eça o introduziu na narrativa portuguesa. Não se trata, nestes excertos, de qualquer relato de palavras ou transmissão de pensamentos de personagens: são momentos de abertura para a ficção, de constituição de um cenário, de deslocação para uma época passada, para descrever ou narrar o que, então, era presente. Há uma espécie de presentificação expressiva de situações pela existência de actualizadores (“agora”, “hoje”). Banfield (1982)⁴ admite, referindo passagens semelhantes, a existência de um ‘empty centre’ no qual ocorre deixis subjectiva sem existir qualquer personagem focalizadora. Podia pensar-se que é o narrador o centro irradiador, o ponto de referência da deixis. Mas não estamos, nem num nem no outro caso que citarei, perante um narrador participante, de primeira pessoa, nem tão pouco que se intrometa na narrativa. Mortara Garavelli considera *agora* um mero actualizador que poderá indicar contemporaneidade. A sua coexistência com verbos no passado talvez não seja um critério decisivo para considerar um determinado extracto como sendo DIL⁵. Nestes casos, mais do que um advérbio de

⁴ A teoria do ‘empty centre’, diz respeito a -sentences with a deictic centre but without any explicit or implicit representation of an observer. Grammatically, such sentences would contain place and time deictics, *here* and *now* or their equivalents; they might also contain demonstratives designating sensibilia. But they would not contain those subjective elements and constructions implying the mental states of a personal subject.» (Banfield: 1987, p. 273).

⁵ Cf. Mortara Garavelli: 1985, p. 131.

tempo, “agora” seria um apresentador. Apresenta, mas não presentifica (a sua função é “chamar ao presente”, tornar presente aquilo que se apresenta).

Este recurso foi também muito utilizado por Eça e continua a ser, obviamente, usado nas narrativas de hoje.

«Aonde as rosas e as flores se enramavam em latadas, toldando as viçosas ruas, as heras, os cardos e os arbustos silvestres, eriçando-se, ensinavam agora a loucura das vaidades do homem.» (OVNC, p. 61)

«Era um irmão do velho morgado de Cidadelhe (o genealogista), que lhe estabelecera uma mesada de oito moedas para o conservar longe de Cidadelhe – e do seu sujo serralho de moças do campo, e da obra tenebrosa a que, agora, se atrelara, a “Verídica Inquirição” [...]» (ICR, p. 25)

219

Se, no primeiro excerto, estamos, sem dúvida alguma, perante discurso do narrador⁶, no segundo, a todo o parágrafo em que o segmento se inclui subjaz a visão, a focalização interna de Gonçalo, espécie de candidato a enunciador, cujo ponto de vista judicativo ou apreciativo se pressente. Como Carlos Reis escreveu, é aliás, «a perspectiva de Gonçalo que comanda a representação narrativa ao longo da quase totalidade do discurso.» (Reis: 1975, p. 363). Mesmo que seja apenas enunciador “virtual”, a personagem é, parece, sujeito de percepção ou sensação:

«Reconheceu logo o “Titó” [...]. E Gonçalo, desde estudante, amara sempre aquele Hércules bonacheirão [...]. Logo debruçado na varanda, gritou: [...]» (ICR, pp. 24-25).

A história do DIL está ligada, entre outras vicissitudes, à subtil passagem da presentificação de uma descrição que servirá de pano de fundo à narração, para a incorporação do ponto de vista e das próprias palavras de uma personagem. Este deslizamento é o mesmo que Américo Santos refere, na evolução do romance queiro-siano, onde destaca «uma linha descrescente da omnisciência do narrador que se cruza com uma linha crescente da focalização interna, assinalando, desse modo, a passagem do distanciamento à aproximação, da objectividade à subjectividade.» (Santos: 1990, p. 257). E disso dá conta o relato de palavras de personagens.

Embora a matéria diegética de que Gonçalo compõe a novela esteja muito próxima daquela que alimentou *Ódio Velho Não Cansa* e apesar de Gonçalo Mendes Ramires se situar, cronologicamente, mais próximo do seu autor do que do “avô” Tructesindo, as formas de relatar discurso são idênticas em *A Ilustre Casa de Ramires* e na «Torre de D. Ramires» e diferentes do modo canónico e distanciado de relato utilizado no romance histórico de Rebelo da Silva.

Em jeito de conclusão: Gonçalo reescreve, com menos tiques e estereótipos românticos, a mesma história de *Ódio Velho Não Cansa*⁷. Como Fátima Freitas Morna refere, a propósito do aproveitamento que Gonçalo faz do poemeto do tio Duarte,

⁶ Partilho da opinião de Fludernik, quando a autora adianta que, na narrativa do início do século XIX, haveria já um modo implícito de apresentar os acontecimentos «through the perspective of a character or through the typicalized evocation of group psychology.» (Fludernik: 1993, p. 391).

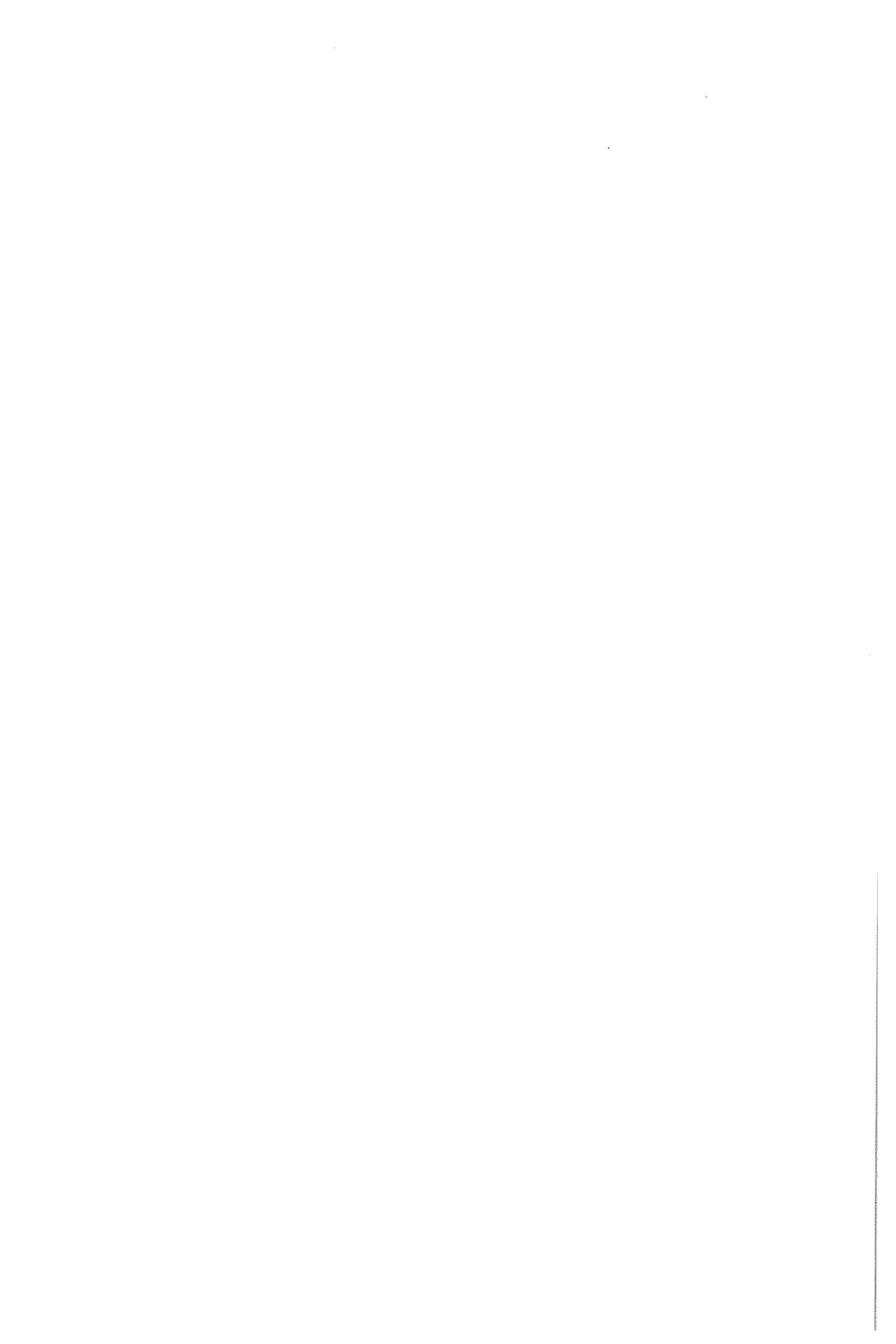
⁷ Esta reescrita da novela de Rebelo da Silva é notada por Maria da Conceição Maltez, retomando, aliás, a opinião de T. F. Earle (cf. Maltez: 2002, p. 707).

também na relação entre «A Torre de D. Ramires» e o romance de Rebelo da Silva me parece haver um «processo de transposição de formas no interior de um sub-sistema narrativo (a Narrativa histórica)» (Morna: 2000, p. 335). Talvez se trate, como Camilo fez relativamente ao Naturalismo ao escrever os romances facetos *A Corja* ou *Eusébio Macário*, de pretender parodiar o romance histórico⁸. Eça poderá ter querido mostrar como era possível, depois do realismo, continuar a escrever romances históricos, libertos dos estereótipos de género e da retórica romântica, «sem as fórmulas fluidas do Romantismo de 1846» (ICR, p. 18). E, tal como Camilo, partindo de um programa parodístico, escreveu interessantes romances naturalistas, também Eça, mesmo tendo tido, presumivelmente, intenções paródicas, cruza textos, opiniões, leituras, pontos de vista, tempos e vozes diferentes, relatadas dos mais diversos modos, construindo «um romance moderno, de um realismo épico» (ICR, p. 17). Talvez o mais moderno dos seus romances.

⁸ Maria Luíza Remédios, entre outros, defende esta ideia: «Pode-se, assim, confirmando a afirmativa anterior de que esse romance de Eça de Queirós constitui-se numa paródia, dizer que ele se constrói como paródia de um poemeto romântico, paródia do género romance histórico, paródia da própria História portuguesa.» (Remédios: 2002, p. 797).

Bibliografia citada

- BANFIELD, A.
1987, «Describing the Unobserved: Events Grouped around an Empty Centre», in FABB, Nigel et alii (Eds.), *The Linguistics of Writing Arguments Between Language and Literature*, New York, Methuen, pp. 265-285.
- EARLE, T. F.
1988, «A Ilustre Casa de Ramires e o romance histórico português», in *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho (2.ª ed., revista e aumentada), pp. 515-519.
- FLUDERNIK, M.
1992, *The Fictions of Language and the Language of Fiction, The linguistic representation of speech and consciousness*, London and New York, Routledge.
- GUERRA DA CAL, E.
1981⁴ (1ª ed., 1954), *Língua e Estilo de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina.
- MALTEZ, M.ª da C.
2002, «Da modernidade técnico-narrativa em *A Ilustre Casa de Ramires*», in *Congresso de Estudos Queirosianos, IV Encontro Internacional de Queirosianos, Actas*, vol. II, Coimbra, Almedina e Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 703-718.
- MORNA, F. de F.
2000, «A Ilustre Casa de Ramires e a balada romântica», in *Suplemento ao Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa, Caminho, pp. 332-342.
- MORTARA GARAVELLI, B.
1985, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio Editore.
- PRIETO, S.
1996, «A reconstituição da identidade e de um destino nacionais. Uma leitura de *A Ilustre Casa de Ramires*», in *Estudos Portugueses*, n.º 6, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, pp. 51-61.
- REIS, C.
1981², *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, Almedina.
- REYES, G.
1984, *La polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- REMÉDIOS, M. L. R.
2002, «*A Ilustre Casa de Ramires*: História e paródia», in *Congresso de Estudos Queirosianos, IV Encontro Internacional de Queirosianos, Actas*, vol. II, Coimbra, Almedina e Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 789-800.
- SANTOS, A. O.
1990, «De Carnide a Corinde: Comutação e transvocalização na génese d'*A Ilustre Casa de Ramires*», In *Eça e Os Maias Cem Anos Depois*, Porto, Asa, pp. 253-258.



AUTÓPSIA DE UM MAR DE RUÍNAS

— A ficção na senda da História

223

MARIA MANUELA DA SILVA DUARTE
(Inst. Politécnico da Guarda)

Referindo-se às narrativas sobre a guerra colonial, Isabel Allegro de Magalhães afirma constituírem «testemunhos talvez exemplares, pelo próprio facto de serem configurados pela ficção, quanto ao olhar dos portugueses sobre si mesmos e os outros, e ao dos outros sobre nós» (Magalhães: 2001, p. 311). A obra *Autópsia de um Mar de Ruínas*, de João de Melo, concretiza a característica apontada por Magalhães. Publicado em 1984, o romance é assumido pelo autor como um projecto de testemunho de um período que vivenciou no cenário da guerra colonial em Angola.

Na antologia *Os Anos da Guerra 1961-1975. Os Portugueses em África. Crónica, Ficção e História*, o autor empírico de *Autópsia de um Mar de Ruínas* justifica a sua opção narrativa, ao dotar o romance de duas possibilidades de pontos de vista distintos: o do colonizador e o do colonizado, referindo: «é o nosso único livro de guerra que dela faz uma abordagem dupla: capítulo sim, capítulo não, com variações de linguagem e de narrador, pretende-se nele equacionar a postura do agressor e do agredido, centrando a acção ora no Exército Português, ora numa população angolana comprometida com a revolta e com a revolução» (Melo: 1998, p. 30).

Revelando uma preocupação em dotar o seu texto de alguma desejada isenção, ao procurar parear as versões de subordinantes e de subordinados, João de Melo parece pretender que o mesmo seja lido a partir do pressuposto da factualidade, aproveitando o espaço literário para convocar a temática da guerra colonial.

Através da multiplicação de pontos de vista¹ acerca de um mesmo tema, procura-se a reposição da verdade pelo confronto com uma miríade de possibilidades apresentada por cada voz narrativa que intervém na obra; se por um lado, se questiona a dificuldade de existência de uma só verdade², por outro, é permitida a soma das

¹ Tais visões múltiplas conduzem à constituição de diversos pontos de vista acerca de um tema comum, possibilitando um confronto de ideias, um conhecimento mais íntegro da temática em questão. Cf. (Tacca: 1983, p. 89): «...desta visão plural ou *prismática* (...) nasce um novo modo de conhecimento romanesco, soma de conhecimentos parciais – raramente coincidentes, frequentemente dissidentes e até contraditórios – de grande riqueza e interesse para uma compreensão mais profunda do drama, mais cingida a um modo normal de percepção».

² Maria de Fátima Marinho (1999, p. 41): «a mudança, por vezes, constante de focalizadores, relatando cada um a sua versão da História, dá a medida exacta da precária verdade do passado».

verdades de cada um, numa tentativa de chegar àquela que apazigua, que repõe o equilíbrio almejado para quem, como os narradores do texto, viveram o tumulto da guerra. Uma experiência que procura ser apresentada pelo olhar dúplice das duas facções envolvidas. No entanto, ao leitor não serão apenas apresentadas, de forma maniqueísta, as versões do colonizador-opressor e a do colonizado-oprimido. Inúmeras vezes assistiremos ao relato dúbio, quando este for expresso pelas vozes dos colonizadores no conflito, revelador de duas posições antagónicas face ao tema da guerra: ora seremos confrontados com a versão daquele que combate e permanece no continente africano, lutando pela manutenção desse território colonial, entendendo essa luta como legítima, ora com a versão daquele que é averso ao cenário bélico, entendendo a presença portuguesa como ilícita, porque usurpadora de uma possessão territorial que não sente como sua³. Ouviremos igualmente a voz do colonizado, multiplicada por diversas que vão assumindo, alternadamente, a narração dos capítulos da obra, somando pontos de vista diversos, mesmo até o feminino. Pela concessão de voz à mulher (Natália)⁴ – que ganhará estatuto de narrador –, veicula-se um ponto de vista feminino sobre a colonização e as atrocidades da campanha militar presenciada. Uma voz que, pelo estatuto social e pela cor da pele, até então, esteve duplamente marginalizada, portanto silenciada. O africano encarna, na obra, o papel de personagem *ex-cêntrica* que Helena Kaufman preconiza como definidor daquele que o é duplamente: na sua singularidade, enquanto personagem, pela sua actuação na trama narrativa, e porque fora relegado para fora do raio de interesse da ficção, permanecendo à margem das suas páginas, bem como afastado das da História oficial.

O presente estudo parte da premissa de que a obra em foco aproveita factos, que a História oficializou, de uma época de domínio de Portugal no derradeiro reduto colonial, numa tentativa de recuperação do vivido num período de guerra, pelo autor empírico do texto. Estamos conscientes da dificuldade em fixar a origem de um texto que tem como suporte a base a que aludimos, oscilando entre ficção e história/testemunho. Por outro lado, há que ter em conta que qualquer testemunho se concretiza por mediadores, que são as palavras, logo, resultado de uma selecção, de uma escolha, filtrada pelo autor, comprometendo a representação da realidade que deste modo se procura presentificar. Sobre a temática, Urbano Tavares Rodrigues apresentou como razão, para a aparente confusão que se estabelece entre literatura e testemunho, o facto de essa procura de fidedignidade estar dependente dos signos linguísticos: «ao tentar reproduzir uma realidade que se propõe exaltar ou denunciar, o escritor acaba muitas vezes por criar uma realidade outra, aquela que vai nascendo (...) do próprio poder sugestionante e representativo das palavras, ligadas não só a um código de gosto, mas às preferências, desejos, obsessões do escrevente» (Rodrigues: 2000, p. 361). O testemunho da obra em análise está, ainda, sujeito a outra contingência: ao facto de

³ Cf. (Melo: 2002, p. 282): «... nunca nada havia de justificar dezasseis mortos (...). Tão-pouco a presença e a ausência de um homem, em carne e em nervos, numa terra que apenas queria ser livre porque estava ocupada, junto de um povo que somente reclamava a sua liberdade. De dentro de si, o que partia à toa era mais do que um grito de protesto, por si e pelos outros; era a raiva de não poder atirar a arma para o chão e pisá-la com as botas, ou então fugir com ela e entregar-se, render-se, pôr-se depressa do lado certo das coisas».

⁴ Cf. (Melo: 2002, p. 34): «Elas apertavam na barriga os monas ainda não nascidos para este mundo. Doía-lhes ali a revolta desse amor dentro delas, onde que as crianças podiam imaginar a rebelião das mulheres, um dia. Com as unhas muito grandes de catar nas lavras a mandioca madura e de pilar a castanha de caju, elas podiam rasgar a pele dos brancos até ao osso e às tripas: eram fêmeas loucas de seus homens, levados todos os dias no trabalho da tonga, tinham a raiva escondida, as palavras bem pensadas na cabeça. Sabiam chorar e cantar na hora certa, e eram mulheres ainda mais grandiosas no silêncio».

descrever uma vivência que apela às emoções, que convoca experiências traumáticas evocadoras de desconforto e de sensações disfóricas, que interferirão, inevitavelmente, no relato que se pretendia isento e fidedigno. Uma interferência que Urbano Tavares Rodrigues considera, embora inevitável, comprometedora da veracidade dos factos narrados: «o quadro político, cultural, ético do autor, marcando fortemente o testemunho, é matizado, modelado por aspectos e problemas, que deveriam ficar em plano secundário na cosmovisão e no agenciamento do testemunho, quer se trate de romance, novela ou conto. Afinal, essas questões, da ordem do amor, dos afectos, da violência, da morte, do tempo, podem sobrepor-se (...) ao propósito e ao plano do ficcionista-verista» (*Ibidem*, idem). Um terceiro factor concorre também para sublinhar a dificuldade de transcrição de acontecimentos vividos há décadas – a distância temporal que decorre entre a experiência vivida e o respectivo registo. Edgar Morin refere-se ao transcurso do tempo como responsável pela deterioração da recordação, explicando: «com cada relato não só os pequenos buracos da recordação podem ser remendados por pormenores embelezadores, mas também (...) com o tempo se valoriza mais o que é egocêntrico e se esconde o que se presta à crítica e à contestação» (Morin: 1994, p. 17).

Poderemos aceitar a obra *Autópsia de um Mar de Ruínas* como um testemunho? As referências paratextuais parecem apontar para tal. O autor, de forma recorrente, em entrevistas concedidas, sublinhará a sua presença *in loco* no cenário de guerra, em Angola, referindo-se à experiência aí colhida, da qual, reconhece, advém a necessidade de reproduzi-la por meio da obra literária. Afirmará mesmo esse mister de reprodução escrita do experimentado como extensivo a todos os que, consigo, foram enviados em combate para o continente africano: «quanto ao tema da guerra (...), a tragédia esteve tão perto de nós em África que, enquanto geração, fizemos uma transcrição direta daquilo que aconteceu a nós, exatamente por ter surgido com uma urgência, uma emergência até no toque de dizer» (Paganini: 1998). É essa ‘transcrição direta’ que percebemos no paratexto autoral da obra em análise, a dedicatória, que evoca a memória «dos que morreram em Calambata» (Melo: 2002, p. 7) – estabelecendo, assim, um pacto com o leitor do texto, que reconhecerá no topónimo a referência a um espaço geográfico referencial, um lugar de combate num dos cenários de guerra do conflito colonial português. Esta preocupação em situar espacialmente os acontecimentos que vão sendo narrados é recorrente na obra, quer se faça pela voz do narrador, plurívoca, quer pela das personagens: «fala nas saudades de nossas terras do Sul, Nova Lisboa, tão grande, ou o Dondo muitas vezes destruído, ou ainda o Piri (...) ou Camabatela, e gente também aí há do Caxito, gente do Leste, de Cangambe, de Malanje (...) de Madimba e Makela do Zombo» (*Idem*, p. 37).

Inúmeras são as referências a factos históricos que são facilmente reconhecidos como referenciais, reportando-se a episódios mais ou menos aproveitados pela História oficial: por exemplo, a descrição dos ataques aos quartéis, destacando-se, em jeito de enumeração, a antroponímia, numa tentativa de registo histórico: «Seguiu-se o ataque, numa só noite, aos quartéis do Luvu, do M’ Pozo e da Mama Rosa» (*Idem*, p. 231). Uma preocupação que se prolonga na descrição da evolução da guerra, das forças que chegam à colónia e da respectiva actuação: «Quando chegaram de Luanda, as tropas de intervenção, com pára-quedistas e comandos, apoiados por novas formações de helicópteros e aviões de combate, tomaram conta de todo o Norte» (*Idem*, p. 232). Referindo-se às designadas forças de intervenção especial, nomeadamente os pára-quedistas e os comandos, apresenta-as na sua característica singular de adequada preparação para o cenário de guerra, contrastando com o grosso da população militar,

mal-preparada⁵ e ignota sobre o seu papel nos diversos cenários de batalha. Estes sabem o que os espera e estão na guerra conhecendo as motivações da mesma, aqueles foram enviados para um lugar que desconhecem e para uma guerra que não compreendem, mas também não se atrevem a pôr em causa, porque são incapazes de questionar e contrariar o seu fluxo. Atente-se na descrição antagónica de uns e de outros, feita por Rui de Azevedo Teixeira e repare-se na similitude ideológica de uma avaliação histórica crítica, baseada na factualidade, em acontecimentos atestados pela História, e a descrição romanceada do narrador de *Autópsia de um Mar de Ruínas*. Rui A. Teixeira apresenta-nos os soldados portugueses das forças de combate regulares e os das forças especiais como homens distintos, separa-os a preparação e o conhecimento do conflito no qual se vêem envolvidos: «com uma passiva incultura política e sem poder dar-se ao luxo de objectar, refractar ou desertar, o soldado de tropa normal, serve de alvo ao guerrilheiro (...) as tropas especiais são constituídas por homens para quem a vida é adrenalina, homens bem treinados e fascinados pelos valores do elitismo guerreiro» (Teixeira: 1998, pp. 46-49). João de Melo estabelece uma distinção similar ao possibilitar que, pela voz da personagem, num registo de focalização interna, fiquemos face a face com as dúvidas do soldado que está envolvido num conflito que não compreende e não apoia, contrapondo-se àqueles que, sendo militantes numa força especial, se distinguem pela convicção combativa: «a pátria tinha-o enganado nas suas razões essenciais: como podia ela merecer alguma crença numa noite assim, às três da manhã, quando os colonos dormem (...) enquanto ele, furriel Borges, sentado na terra dos negros colonizados, perguntava para si: porquê esta guerra? Perguntas há cujo som contraria as leis naturais da criação, pois ficam para sempre em claro no espírito dos homens. Que espécie de guerra essa que ninguém conhecia o nome?» (Melo: 2002, p. 25); «[os pára-quadistas e os comandos] eram homens quase tranquilos. Respiravam a saúde de quem não precisava de dormir nem de ter sono. Gostavam naturalmente daquela guerra, estando nela para serem heróis» (*Idem*, p. 232).

Autópsia de um Mar de Ruínas surge como um texto que deixa perceber uma voz crítica em relação ao regime que, à distância, toma decisões de estratégia militar, condenando à morte milhares de homens: «tinham vindo ali parar, trazidos pela mão-zinha rufona do dever patriótico dos outros, dos outros que serviam a pátria à sombra das cidades e das suas palmeiras murchas e sem pássaros, ganhando bom dinheiro, dormindo tranquilamente com mulher sua ou alheia» (*Idem*, p. 49).

Tratar-se-á, no entanto, de um 'testemunho puro'? Na esteira de Urbano Tavares Rodrigues, perfilhamos a ideia de que essa modalidade de testemunho não existe, havendo sim narrativas, como a do presente estudo, nas quais há traços mais ou menos evidentes, que revelam uma presença mais ou menos constante, podendo ser um ponto de partida, um ponto de chegada, ou apenas uma transitória e exígua passagem para preencher o trilho da ficção, ou ser, de um modo arbitrário, uma soma de todas estas hipóteses.

Em 1994, João de Melo publica um livro de crónicas intitulado *Dicionário das Paixões*, que o autor classifica de «esboços de ficção (...) ensaios de sonhos, (...) memórias, imaginações, (...), fragmentos de uma autobiografia apócrifa» (Melo: 1994,

⁵ Rui de Azevedo Teixeira aponta vários problemas vividos pelo soldado português em África, destacando o parco apoio institucional e a inexistente preparação militar, a par do material bélico de combate desadequado e desactualizado para o efeito: «o soldado português é um soldado treinado à pressa, mal armado, mal alimentado e negligenciado pela hierarquia» (Teixeira: 1998, p. 46); «no que tange ao armamento utilizado pelos militares (...) as suas características principais são a falta de qualidade e a dispersão de origens (...) o material bélico português tem um carácter de refugio de vária proveniência: restos da OTAN (...), sobras da Segunda Guerra Mundial» (Teixeira: 1998, p. 43).

p. 11). Um livro que conjuga, inevitavelmente, como qualquer obra de ficção, a memória *do que foi* com a possibilidade / a criação imagística do *que poderia / deveria ter sido*. Algumas observações neste livro de crônicas, em jeito de dicionário, cujas entradas lexicais são, como o título anuncia, comandadas pelas paixões, permitem-nos encarar o texto como mais do que uma 'autobiografia apócrifa', como pretendia o cronista. Referências explícitas a episódios que conotamos como vividos pelo autor empírico, parecem não deixar muita margem para dúvidas: «Vejo-as [as crianças de África], ontem e hoje, com os olhos da memória, nos livros que li e na prosa que em mim regressa, vinte anos depois, à dor indignada desta crónica». João de Melo foi mobilizado para Angola, como furriel enfermeiro, aí permanecendo de 1971 a 1974; o excerto citado refere uma distância temporal de 20 anos sobre a recordação das crianças de África, que coincide com a data de escrita da crónica (6/4/1994). Dividido entre a tentativa de encontrar nos verbetes deste dicionário sentimental um pouco de autobiografia e um dedo de imaginação, o leitor, como nós, procurará cotejar este texto com outros no conjunto da produção literária do autor. Assim, algumas coincidências temáticas, e mesmo de registo discursivo, erguem-se, destacando descrições recorrentes que, inevitavelmente, somos impelidos a confrontar com representações do percurso biográfico de João de Melo. Em *Autópsia de um Mar de Ruínas*, existe a aproximação a episódios da vida individual do autor empírico: a obra localiza, apenas uma vez, o presente de enunciação, situando-o em Novembro de 1972⁶ – uma data que coincide com o período em que João de Melo foi destacado para Angola como furriel enfermeiro. É precisamente esta personagem, que acreditamos tratar-se do alter-ego do autor, que surgirá, também, no texto *Dicionário das Paixões*. Atentemos nas descrições que, numa e noutra obras, são feitas de tal personagem: «Na véspera das operações que se anunciavam mais perigosas (...) armavam-me a tenda (...) aliviavam-me as costas do peso da bolsa de primeiros socorros (...), porque eu, **anjo dos doentes e dos feridos em combate, valia-lhes na dor**» (Melo: 1994, p. 91); «zangavam-se comigo, que me calasse, que eu estava mesmo era a pedi-las; bem dizia o comandante de batalhão: **eu não passava de um subversivo, sempre a conspirar contra o regime**, a clamar pela solução política daquela guerrazinha estúpida mas necessária» (*Idem*, p. 92); pela voz de Renato, atente-se na descrição que é feita, em *Autópsia de um Mar de Ruínas*, do furriel enfermeiro: «**Tem uma espécie de mãos de fada com avental de mãe-de-Deus**, pensávamos nós em coro, ao vermos a sua palidez» (Melo: 2002, p. 133); «De modo que o furriel Pacheco (...) não queria saber do que o começavam a acusar: fuga de informação militar para as populações civis, **elemento subversivo que inspira núcleos de resistência**»⁷ (*Idem*, p. 54).

Proximidade no relato de situações vividas pelos soldados de *Autópsia de um Mar de Ruínas* encontramos-la nalgumas das definições propostas pelo cronista em *Dicionário das Paixões*, deixando antever uma fronteira indelével entre o registo cronístico e a obra de ficção. Notemos a descrição que, num e noutro textos, se faz da fome – descrita como ancestral – dos meninos que procuram, ávidos, os restos de comida que os soldados desprezam, enfatiados: «os miúdos (...) atacavam em bando os caixotes do lixo, **raspavam com as mãos o fundo encaroçado daqueles tachos medievais**, serviam-se de um espeto para remover as bolas de cimento do esparguete e as **cabeças do peixe – e enchiam à pressa as suas latas enferrujadas** com restos de sopa, pedaços de pão molhado, **ossos moribundos que levavam para os irmãos**

⁶ Cf. (Melo: 2002, p. 240): «Falas-me de um país às três da tarde, mil novecentos e setenta e dois, e nunca foi tão triste o mês de Novembro. África decorre-demora na ausência de um milhão de vozes desconhecidas.

⁷ Sublinhado nosso.

mais novos» (Melo: 2002, p. 58); «Continuo a vê-las, as crianças de África, (...) trazem velhas latas cheias de ferrugem (...) vêm pelos restos de comida, pelo rancho que sobra sempre pelo fastio da tropa (...). As sôfregas mãos (...) a mergulhar no lixo (...) com os dedos em concha, **pescam escamas, espinhas trucidadas de peixe, bagos encaçoados de arroz**. Enchem as latas com lixo e comida, **deitam a correr parada fora, papá, mamã e os cambutas vão ter enfim o jantar assegurado**»⁸ (Melo: 1994, p. 32).

Múltiplas são as vozes narrativas, veículo da ideologia de grupos 'sociais' que apoiavam o ideal salazarista em relação ao conflito no ultramar, sintetizado pela máxima 'Para Angola, já e em força!' (Melo: 2002, p. 342), referida na obra, pela voz de Renato, em tom irónico; outras servem de mecanismo revelador do ponto de vista antagónico, denunciando uma postura crítica, contrária à presença portuguesa em África. Se dúvidas houvesse acerca da intenção do autor relativamente ao papel que atribui ao confronto ideológico e ético personificado pelos soldados portugueses, mas tradutor de um pensamento mais abrangente, estas seriam colmatas pela voz do sargento Pinto, defensor de que 'O EXÉRCITO É O ESPELHO DA NAÇÃO' (*Idem*, p. 228). A voz da personagem veicula discursos e ideologias do autor, seu criador. Revela-se, assim, e como propunha Baktine, que «le polylinguisme introduit dans le roman c'est le *discours d'autrui dans le langage d'autrui*», esclarecendo, «il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions differentes: celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur» (Baktine: 1978, p. 144).

Autopsia de um mar de ruínas revela-se na sua polifonia, deixando ouvir uma multiplicidade de vozes que alternam, se sobrepõem, se cruzam, deixando o leitor na dúvida perante a cabal identificação da voz narrativa que ouve, uma técnica que possibilita um pleno conhecimento dos seres a quem pertencem tais vozes, entrando, por meio delas, na intimidade de cada um, das suas recônditas fobias ou dos sonhos mais audaciosos. No entanto, coexistem, a par desta orquestra magistral, silêncios. Silêncios que interrompem conversas ou rodeiam grandes ocorrências, ajudando a preenche-las, que ocultam pensamentos que se querem calar, ou até mesmo ideias ou acontecimentos.

No texto destacam-se, essencialmente, pela sua origem, duas modalidades de silêncios: silêncios impostos por um regime vigilante e castrador de um pensamento autónomo, amplamente criticado na obra, e silêncios auto-infligidos pelas próprias personagens, numa tentativa de alienação extrema: procura-se negar a realidade, acreditando que não verbalizando os pensamentos, estes se extinguem e a realidade de guerra também. Uns e outros revestem-se de uma componente disfórica por não conduzirem a um momento de reflexão, a uma interioridade pacífica, mas antes a momentos de angústia.

A imagem mais paradoxal do silêncio imposto surge impressa num cartaz que se encontra no bar do aquartelamento militar, «em lugar visível, na parede em frente da porta, uma inscrição em letras garrafais “É proibido dizer que há guerra”» (Melo: 2002, p. 60). Embrenhados num cenário de actividade bélica constante, os soldados impõem a si próprios um auto-engodo, um 'compromisso moral', proibindo a menção à realidade que viviam, os soldados eram impelidos a comportar-se como se, de facto, não existisse guerra – «tal frase obrigava-os (...) a inventar outra noção para tudo»⁹ (*Idem*, *idem*).

⁸ Sublinhado nosso.

⁹ Vivendo numa duplicidade – a da realidade da guerra e a vontade de que ela não exista –, acusam a alienação, advinda de experimentarem uma situação-limite. Assim, cada um, da forma mais bizarra, encetará estratégias de negação do cenário de guerra em que está integrado: «O furriel Alexandre Pires procurava aranhas pelos muros, caçava moscas nas redes e pequenas centopeias nos sítios húmidos das

A imposição de silêncio que a frase proclama, revela uma prática comum, levada a cabo pelo regime governativo, que promovia a exiguidade informativa, enviando para o campo de batalha soldados que desconheciam as causas e as motivações de um exílio forçado, que chegava a durar dois anos e meio¹⁰, portanto, não possuindo elementos capazes de possibilitar uma tomada de posição auto-crítica: «eu sei que estou aqui exactamente como todos os outros: porque nunca me foi dado assumir uma decisão. A minha pátria nunca me ensinou a pensar sozinho, nunca nada me disse respeito nela» (*Idem*, p. 323).

O soldado português, na sua generalidade, não opina sobre a respectiva participação activa na guerra de África, não só devido à sua incultura política sobre o tema, mas também pelo voto de desmerecimento de prestação de informações a que os obrigava o aparelho governativo. Não informar é silenciar o que, por vezes, não se pretende que seja tornado público, uma forma de silêncio que se sublinha, oficializando, nos jornais, alguma da verdade acerca do número de baixas de soldados. O número exacto raramente é publicado, uma aproximação relativa será, então, apresentada dividida pelos dias ou semanas subsequentes ao massacre que se noticia, para que o número de mortes não se impusesse na sua atroz dimensão. Atenuam-se números da desgraça, calam-se outros: «os jornais de Lisboa dariam parcamente a notícia dessa morte, dois nomes por semana e só dois, para que nunca parecessem muitos» (*Idem*, p. 172).

Confrontados com uma prática que parece aceite por todos, cada um dos soldados acederá, rendido, à naturalidade de quase nada saber acerca da sua nobre missão; adoptando uma postura de estase nos momentos que antecipam uma emboscada, aderindo a um torpor conscientemente assumido, reagem violentamente quando confrontados com o facto de terem escolhido calar o assunto da guerra, silenciar as dúvidas sobre o respectivo papel no conflito militar. É violentamente que Renato reage contra Semedo – o companheiro que nada mais faz do que, interrogando-se, verbalizar todos os receios que Renato procura retraindo: «– Penso que um homem não é nada. Vem de lá um tiro de metralhadora e era uma vez um homem. Nem dá tempo para a gente pôr as mãos à frente dos olhos» (Melo: 2002, p. 139). Eis, então, sentimentos metamorfoseados em palavras, revelando uma comunhão de emoções afins, porém, convocam a tomada de consciência que se pretendia adormecida infinitamente e é, agora, pela voz de Semedo, perturbadoramente invadida: «cala-te, ou levas um soco na boca (...) Porque tu és a voz do meu silêncio e não quero que o invadam» (*Idem*, p. 139).

Contra o silêncio clama a necessidade de testemunhar, de dar conta do vivido, de deixar extravasar uma experiência excessiva para ser calada, aproveitando-se o que a memória conseguiu reter, como alerta Natália: «pessoa tem mesmo que insistir, coisa por coisa, assim ou assado, enquanto é tempo de fazer a memória» (*Idem*, p. 123). Deste modo, sublinha-se a importância de perpetuar o vivido pela memória, não permitindo o esquecimento, a recordação chega a ser apontada como um importante instrumento de testemunho factual, quando Renato, moribundo, impõe a si próprio que não consinta a morte, pois morrendo não poderá revelar o que sucedeu naquela guerra que vitimou jovens que apenas almejavam uma vida sem tumultos, circunscrita à fronteira lusa: «Tens uma memória para acusar. Tens um grito para deixar escrito ao

pedras. Abria o naco de pão da merenda, punha nele os bichos, comia – e assim passava meia hora de mais um dia; o furriel Simas contava areias por detrás da messe e distribuía-as por montinhos de dez mil grãos. Quando atingia o milhão, tinham passado duas horas e quarenta e cinco minutos da tarde desse dia.» (Melo: 2002, p. 60).

¹⁰ Cf. Teixeira (1998, p. 46): «Obrigado [o soldado português] a passar cerca de dois anos e meio (...) no “quadrado de arame”, o “aramista” vive entre o tédio agónico e o medo do ataque inesperado.»

cimo do mármore onde te vão gravar o nome: QUIS APENAS SEGUIR O CURSO DOS RIOS, PASSAR A PÉ AS MONTANHAS DO MEU PAÍS. AGORA VAI MORRER UM HOMEM» (*Idem*, p. 349). Renato sublima a sua missão pessoal, no momento inevitável de balanços, consciente de que vai morrer, conclui que a sua passagem pela guerra se revela uma sinédoque trágica de milhões de experiências pessoais idênticas à sua: contrapõe-se à expectativa de uma existência pacífica a inevitabilidade do combate e da morte: «AGORA VAI MORRER UM HOMEM. VAI MORRER UM PAÍS QUE MATOU UM MILHÃO E QUINHENTOS MIL HOMENS NA GUERRA. COMO SERÁ A SUA MORTE?» (*Idem*, p. 349).

Não é apenas Renato que assume a missão de denunciar as atrocidades vividas ou apenas presenciadas, também o furriel Tavares sente necessidade de dar voz às experiências pessoais. Uma vez mais se procurará inscrever o real nos anais da História, para que não haja esquecimento possível, uma vez mais um soldado optará por combater o esquecimento pela palavra, relegando para segundo plano as armas: «a palavra contra a arma» (Melo: 2002, p. 29) – é agora o mote para uma nova luta que se procura encetar.

Para se assegurar de que a sua tentativa não resultará em tarefa vã, o furriel Tavares redige um diário de campanha, em duplicado, uma cópia envia-a à mulher, a outra guarda-a num cofre. O ‘tesouro sagrado das suas memórias de guerra’ intitulava-se *De Como Nos Fomos A Eles Em África e Asinba Os Tornámos Escravos Nossos E De Nossa Voontade*, revelando, por um lado, a postura do seu relator face à missão combativa do exército português em África, ou seja, uma missão heróica que redundou num jugo escravagista do povo africano, por outro lado, tal título antecipa prolepticamente o registo discursivo que se assumirá na obra. Parafraseando a construção que evoca Fernão Lopes, o título, em jeito de resumo, ao revelar uma prática recorrente no historiador, convoca, no leitor, a expectativa de um texto com características similares às dos produzidos pelo cronista do reino, isto é, portador da: «simpres verdade [em vez da] afremosentada falsidade» (Almeida e Basto: 1983, p. 13).

Os intertextos da *Crónica de D. João I*, que são colocados na obra *Autópsia de um Mar de Ruínas*, parecem, pela similitude de situações a que aludem, apontar-nos para o seguinte confronto: se Fernão Lopes é cronista de um reino que viveu a eminência da perda da independência nacional, na crise dinástica de 1383-85, Renato parece emergir, no papel de narrador onisciente e homodiegético, portanto profundo conhecedor dos factos que narra, como cronista de um reino que tem, agora, como *Mestre* uma colectividade que corre igual perigo de morte. Face ao perigo, não de uma usurpação do trono, mas de uma emboscada iminente, Renato expressa o seu desejo de que não sacrifiquem o seu *Mestre*, leia-se os soldados seus companheiros, a vontade de que sejam poupados ao massacre, tal como Fernão Lopes revelara vontade idêntica, ao dar voz a Álvaro Pais, que clama pela protecção a D. João: «– Matam o Mestre! Matam o Mestre nos paços da Rainha! Acorrei ao Mestre que matam!» (*Idem*, p. 59), agora, Renato adverte: «É só preciso chegar depressa, acudir aos nossos e à sua perdição, aos nossos, aos nossos, acudamos prestes que matom o meestre, que os matom todolos nossos e de pronto nom serão mais vivos...¹¹» (Melo: 2002, p. 139). O tom de pendor historicista é retomado na obra, parecendo colar-se à vontade de apresentar os factos tal qual foram vividos, procurando, por meio de uma descrição minuciosa, reproduzir o cenário que serve de suporte às vivências. No entanto, o estilo, destaca-se pelo uso de figuras de retórica como o polissíndeto e a gradação,

¹¹ Cf. (Almeida e Basto: 1983, p. 60): «Acorramos ao Mestre, amigos, acorramos ao Mestre (...) acorramos ao Mestre, que matam sem porquê».

pelo recurso a arcaísmos que parecem procurar transpor-nos para a época pretérita de Fernão Lopes, traços de estilo que o evocam: «Porque se fazia noite, assim ela o disse, e asinha eles se tinham de fazer aos caminhos de Luanda, que era longe e não tinha conhecimento da nossa existência ali em aqueles matos. E imentes os tais feridos nos acenavam já de longe, com os braços envoltos nas ligaduras, e sendo eles mui prestes içados ao céu por aquela poderosa máquina, ali ficámos nós com nosso frio, nossa fome e muita sede» (Melo: 2002, p. 174).

Para João de Melo, *Autópsia de um Mar de Ruínas* é o único livro «que [lhe] garante alguma tranquilidade pessoal» (Melo: 1998, p. 21), conferindo à obra literária uma função que se antevê catártica. Sobre o papel daquilo que designa de 'literatura de guerra', o autor defenderá que os livros «são afinal o objecto material do que se perdeu e do que foi resgatado dentro de nós.» (*Idem*, p. 25), aludindo ao poder testemunhal que perpassa por narrativas como a que foi objecto de estudo. No entanto, qualquer testemunho padece da impossibilidade de isenção total, ou não fosse expresso por modelizantes signos linguísticos, denunciando um problema que António Guerreiro entende ser duplo: «por um lado, o testemunho quer ser verdadeiro, sem álibis literários (...), mas por outro, a verdade não é algo que se encontra disponível, no exterior da linguagem, e que esta tinha apenas de restituir, na sua transparência» (Guerreiro: 2000, p. 218). A uma dificuldade na reprodução fidedigna, por meio de palavras, do vivido, somemos a presença de uma entidade narradora fortemente envolvida nos factos que narra e questionemo-nos sobre a possibilidade de isenção e fidelidade numa obra com tais condicionantes incontornáveis. O texto em análise entremeia factos que o leitor reconhece como históricos, com episódios ficcionais que se revelam, por vezes, mais verosímeis do que aqueles, denunciando uma verdade comumente aceite de que a realidade pode ser mais extraordinária do que a ficção. Será nesse jogo alternante que a obra se ergue possibilitando ao leitor indagar sobre as fronteiras entre o factual e o ficcional, afinal, uma dúvida assumidamente construída, nas suas obras, pelo autor: «eu pratico (...) aquilo que eu chamaria de uma autobiografia mentida, uma mentira autobiográfica. Faço crer que estou a falar de mim, quando o que estou a ficcionar é mais os sentimentos do que os fatos. Ou então ficciono alguns fatos, mas não os sentimentos que eu pudesse ter tido ao vivê-los.» (Paganini: 1998).

Referências

- ALMEIDA, M. Lopes e BASTO, A. de Magalhães (Org.)
1983, *Crónica de D. João I de Fernão Lopes*, vol. I, Lisboa, Livraria Civilização Editora.
- BAKTINE, Mikail
1978, *La Poétique de Dostoevsky*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil.
- GUERREIRO, António
2000, «O testemunho impossível», in *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do 3.º Congresso Nacional da APLC*, Lisboa, Edições Colibri.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro
2001, «Capelas Imperfeitas: Configurações literárias da identidade portuguesa», in RAMALHO, M. I. e RIBEIRO, A. S. (Orgs.), *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*, Porto, Afrontamento.
- MARINHO, Maria de Fátima
1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- MELO, João de
2002 (1ª ed., 1984), *Autópsia de um Mar de Ruínas*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- MELO, João de
1998 (1ª ed., 1988), *Os Anos da Guerra 1961 – 1975 Os Portugueses em África. Crónica, Ficção e História*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- MELO, João de
1994, *Dicionário das Paixões*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- MORIN, Edgar
1994⁴, *As Grandes Questões do Nosso Tempo*, trad. Adelino dos Santos Rodrigues, Lisboa, Notícias.
- PAGANINI, Joseana
1998, «João de Melo: Língua centro dos segredos», in *Jornal de Brasília*, 3/12/1998.
- RODRIGUES, Urbano Tavares
2000, «Literatura e testemunho: Ambiguidades e variantes na ficção portuguesa contemporânea», in *Literatura e Pluralidade Cultural. Actas do 3.º Congresso Nacional da APLC*, Lisboa, Edições Colibri.
- TACCA, Oscar
1983, *As Vozes do Romance*, trad. Margarida Coutinho Gouveia, Coimbra, Almedina.

DEUS E O SEU POETA NÃO SÃO ESCRITURÁRIOS

– Ficções da História em Maria Gabriela Llansol

PEDRO EIRAS
(Univ. do Porto)

233

1. Onde a História se liberta da diacronia

Depois da capa, do título, do rosto, do prefácio de *O Livro das Comunidades*, a primeira página afirma, sobre a personagem feminina anónima que vive na casa de uma só divisão: «desde os tempos de sua bisavó, voltar a qualquer época era sempre possível.» (Llansol: 1977, p. 11). O livro oferece-se pois *in medias res*. Nem se pode falar aqui de um início, se esta página é antecedida, nas páginas anteriores, por diversos tipos de texto, atribuíveis à autora ou ao prefaciador A. Borges, e se este livro nasce depois de *Os Pregos na Erva* (1962) e de *Depois de Os Pregos na Erva* (1973); mas, a haver início, ele constrói-se na (pre)suposição de um tempo cuja origem implícita fica à distância. E todavia, o que a frase diz é a eterna possibilidade de um regresso (pelo menos «desde os tempos de sua bisavó») àquele tempo que se afasta. Que esta possibilidade seja datada, num irreduzível plural de “tempos”, e a partir de uma mulher, diz também que o movimento de regresso não é independente da repetição dos regressos: «voltar a qualquer época» é um acontecimento que volta também.

Quem atravessa os textos de Maria Gabriela Llansol, de *O Livro das Comunidades* ao recente *O Começo de um Livro é Precioso* (2003), sabe já que neles convivem, num mesmo tempo, Parménides com Nietzsche, a beguina mística Hadewijch com Rilke, Pessoa com Bach, Ana de Peñalosa com “Maria Gabriela Llansol”. É raríssimo o texto assumir a estranheza a que o leitor, perspectivando a História como devir e cadeia objectiva de superações de eras, muitas vezes cede. As muitas comunidades do texto, dificilmente delimitáveis ou enumeráveis, simplesmente não estranham a ausência do *logos* deste *cronos* que deixou há muito de o ser (“há muito”? o que significará isso então?). Não se pode falar aqui de contemporaneidade, nem de uma História cumulativa e irrepetível, subordinada à hierarquia teo-teleo-lógica das eras, por sua vez dispostas em relações de epigonismo *versus* iconoclastia.

Procurarei metáforas, modos de pensar esse tempo de um devir sem cronologia. Poderia, por exemplo, recorrer a um autor que se torna figura no texto llansoliano: Kierkegaard. O autor do prólogo do *Diário de um Sedutor* descreve precisamente um abandono da cronologia:

«le journal, au fur et à mesure qu'il avance, marchande de plus en plus les dates, oui, sauf en un seul cas, il abandonne toute précision à cet égard, comme si l'histoire, bien que représentant une réalité historique, devenait qualitativement tellement importante dans son développement et s'idéalisait tellement que toute chronologie, pour cette raison déjà, était négligeable.» (Kierkegaard: 1843, p. 22).

Esta ressalva do prólogo do diário é tanto mais perturbadora quanto o diário como gênero precisa justamente da datação; relatório de uma quotidiano, e por isso de uma quantidade (*quot*) que se traduz em unidades (*dies*), o diário de Kierkegaard não pode continuar a ser diário ao sacrificar a quantidade à qualidade do ideal. A História surge como obstáculo à idealização, num axioma vagamente platónico. A concessiva da História não impede, por outro lado, a realização do estágio estético do sedutor enquanto vivência de uma forma de transcendência (bem pobre e fácil a comparar com os estádios ético e religioso, sim, mas vivência ideal que permitiria negligenciar datações e devires). Não poderíamos descrever o texto llansoliano a partir desta oposição simples entre cronologia sacrificada e ideal concretizando-se; nem considerar que o devir, enquanto tal, implica um defeito ontológico.

Talvez, para esta reabilitação do devir, pudéssemos então pensar em Nietzsche. Ora, este autor considera também, na segunda das *Considerações Inactuais*, isto é, *Da Utilidade e dos Inconvenientes da História para a Vida* (1874), uma oposição radical, já não entre o tempo e o ideal, mas entre a vida como acontecimento da acção e a História como monumento do saber capaz de paralisar o homem excessivamente dominado pela erudição. Devemos lembrar, contudo, que toda a acção é inevitavelmente histórica, e por isso de efeitos paralisadores; nenhuma acção nietzschiana pode conservar-se indemne perante as utilizações que outrem faça delas e, como Benjamin sabe, nem os próprios mortos estão a salvo da reescrita. Na verdade, Nietzsche não condena toda a História, mas um uso dela que impeça o advento da vida e da acção como transformadora; de resto, aquela primeira dicotomia cedo desaparece no texto em favor de outra, que opõe o bom uso da História como inspiração junto dos homens fortes *versus* o uso paralisador da História junto dos fracos. O criador serve-se da História para seu proveito e inspiração, enquanto o fraco se limita a repetir mecanicamente modelos anteriores, pais poéticos demasiado fortes. A formulação nietzschiana, em que se adivinham já tanto os super-homens que transmudam os valores como o querer redentor de Zarathustra, implica afinal um *agon contra* a História:

«Heureusement, l'histoire sauvegarde aussi la mémoire des grands hommes qui ont lutté *contre l'histoire*, c'est-à-dire contre la puissance aveugle du réel; elle se cloue elle-même au pilori en distinguant comme les véritables natures historiques ceux qui se souciaient peu du "c'est ainsi", pour suivre avec une joyeuse fierté un "cela doit être ainsi". (Nietzsche: 1874, p. 149).

Mas *lutar contra* a História, orgulhosamente, impondo-lhe uma vontade pessoal, não é já *ceder-lhe*? O *agon* torna-se agonia em que as heranças históricas ficam proibidas, sob risco de perda de autonomia, identidade ou valores. Poderá este modelo nietzschiano, mais do que o kierkegaardiano, dizer o regresso de um devir plural e não cumulativo do texto llansoliano?

2. Onde se indefine a utópica sincronia

Nem superação nem acumulação. O texto llansoliano parece propor uma sincronia, se esta palavra não implicasse já uma (denegada) relação com um tempo da

diacronia evolutiva hegeliana e não impossibilitasse a metamorfose, o devir, o imprevisível. A afirmatividade do texto, a coexistência natural das figuras num mesmo tempo implica pois abandonar o tempo como superação, mas sem cair numa ausência de tempo que fixasse um presente eterno e estático. A palavra llansoliana que permite desfazer o equívoco, para não dizer aporia, é “sobreimpressão”: um encontro do diverso que não sacrifica a heterogeneidade mas reúne o díspar. A sobreimpressão não valoriza qualquer tipo de idealidade contra um quotidiano, mas desfaz a oposição numa vivência extática do instante desdobrado no eterno; também não separa História e acção, mas acredita que a acção continua a decorrer porque a História se encontra em processo de reescrita contínua. Por isso há na sobreimpressão lugares como Lisboa-leipzig: o topónimo conserva a especificidade temporal de Leipzig 1723-1750 e Lisboa 1905-1935, sem tornar uma em fonte e outra em foz.

Um parágrafo do diário *Um Falcão no Punho* (diário com datas, onde o sublime se constrói a partir de acontecimentos históricos) permite reler a sugestão do eterno regresso em *O Livro das Comunidades*:

«Como ser civil conheço o presente, o passado, e o futuro. Mas como escritor tenho um olhar que toca sobretudo o espaço, livre de tempo. Nele não há poder, que é sempre o poder de escolher e de chegar à morte. Olho com um vago olhar, como se nada fosse claro, olhando através de uma janela. Tudo, no seu conteúdo, se equivale. Nenhum ponto vale mais do que outro. O que desencadeia a minha atenção – olhar que se abre –, é um contraste: um ponto fala porque o espaço é som, o volume deste espaço é o seu volume sonoro que, na minha experiência de escritor, não me aparece como timbre, mas como palavras. Um jarro é formado pelo som do jarro, mas eu vejo a palavra jarro que tem o seu bojo no **a**. Todas as palavras têm a mesma fulgurância. Umas tocam as outras. Cada época tem o seu espólio de palavras justas, e não me admiro de ouvir agora palavras de outras épocas. O meu espaço é uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários. A primeira voz que cintila é aquela que chama por mim.» (Llansol: 1985, pp. 132-133).

Seremos breves ao comentar este excerto muito rico. Em duas palavras, consideremos que a resposta para um tempo de sobreimpressão está em descrevê-lo como espaço e não como tempo (negando-se portanto a crítica bergsoniana). Esse espaço onde se sobreimprimem ou sobreimpressionam realidades díspares é rizomático (Deleuze): nele «Tudo (...) se equivale. Nenhum ponto vale mais do que outro», não há centro nem margem, fonte nem foz. Todos os caminhos, por isso, são possíveis, *logo* não há um caminho que torne outros caminhos falsos ou inautênticos: o poder, se existe, é «sempre o poder de escolher e de chegar à morte». O espaço da sobreimpressão acolhe a diferença mas não selecciona, e por isso a atenção do sujeito é um «olhar que se abre», não um olhar que abre a realidade. O sujeito faz parte do rizoma: a sua função é servir de lugar onde essa realidade sem ordem se deixa ler como linguagem. Mas o fim do excerto citado inclui uma compreensão diacrónica neste espaço sincrónico, desfazendo pois a mesma dicotomia que sugere: «Cada época tem o seu espólio de palavras justas, e não me admiro de ouvir agora palavras de outras épocas». Assinalado o que faz a especificidade de cada momento histórico (na História, só as palavras mudam), denunciando-lhe a artificialidade (a centralidade violenta e não rizomática de determinadas palavras perante outras), o sujeito acrescenta: «não me admiro de», isto é, não estranha os regressos que por sua vez o constituem: «O meu espaço é uma fala, são livros, leituras, inquietações, dicionários».

Se esses livros e dicionários, essas falas e inquietações regressam, não há todavia uma linearidade do tempo desse regresso. O texto llansoliano descreve que o próprio do escritor (*literaturnost*, diria Jakobson?) é não optar por uma ordem para essa herança («Como ser civil conheço (...) Mas como escritor tenho um olhar que (...)). Todavia, há sempre um sentido de leitura: lemos todo o texto, incluindo o excerto de *Um Falcão no Punho* aqui transcrito, incluindo estas linhas (quais? estas, *esta*), por ordem, isto é, de acordo com uma estrutura sintagmática fixa. O dicionário, um dos textos sintomaticamente referidos como constituintes do sujeito em *Um Falcão no Punho*, permite desvios rizomáticos na leitura, já que é consultado e não lido da primeira à última página, mas cada entrada de dicionário obriga novamente ao respeito pelo sintagma. De resto, o excerto llansoliano já nos avisou: não se trata de escolher ordens de leitura, violar sintagmas, mas de viver ou ser vivido pela sobreimpressão.

Dito de outro modo, o problema consiste em: todo o texto se lê a partir de uma linearidade cronológica. Todo o texto é melódico. Contraponhamos então que toda a memória é harmónica: na memória o díspar (con)flui sincronicamente. Ora, a leitura de um texto, ao decorrer no tempo, cruza a todo o instante a melodia do sintagma com um fluxo de memórias (e de profecias, que é o nome de uma memória aplicada ao futuro). A leitura do texto funde num só acto o devir e os traços da leitura feita e a fazer. Todo o século XX se pode descrever a partir dessa tentativa de antever o que seria uma melodia cuja memória permanecesse ou uma harmonia onde diferentes instantes se separassem. Por isso há algo de utópico em *Nu Descendo as Escadas*, onde Marcel Duchamp mostra *de uma só vez*, harmonicamente, uma melodia cujas unidades são as de um corpo sobre cada degrau. Ou em *Vinte e Cinco Páginas*, peça para piano de Earle Brown: o pianista pode tocar as vinte e cinco páginas da partitura, colocadas por ordem aleatória, durante os vinte e cinco minutos previstos (melodia?), ou cada um de vinte e cinco pianistas perante vinte e cinco pianos pode tocar uma só página em sincronia com os restantes vinte e quatro intérpretes, gerando-se uma peça de um minuto (harmonia?). Resta saber se *Nu Descendo as Escadas* ou *Vinte e Cinco Páginas* se deixam ainda descrever em termos de diacronia ou sincronia, quando é precisamente a indistinção desses conceitos que ambas as obras possibilitam. Resta saber se o espaço do texto llansoliano não alcança um *tertium* igualmente indefinível.

3. Onde o arquivo se desarquiva

Que a escrita se subordine ao tempo, e por isso à linearidade de um sintagma, é talvez uma condenação. Ao contrário da música polifónica ou da tela e da sua perspectiva, a escrita e a leitura só podem pensar a unidade daquilo que surge uma vez, de cada vez.

Un Coup de Dés Jamais n'Abolira le Hasard, de Mallarmé, inicia uma transgressão dessa lei da unicidade, mas à custa de uma fusão da escrita com a pintura. O texto llansoliano pensa também a repetição, o regresso, a polifonia, o espaço sincrónico do devir a partir de uma sobreimpressão, já não de sintagmas em deriva na página, mas de paradigmas culturais ou literários convocados em narrativas que prescindem da ideia de História, sua *archê* e seu *telos*. Como ler então essa nova "história" (mas a palavra tem cabimento aqui?) geradora de novos acontecimentos? Não se trata, certamente, de um arquivo de factos acumulados em série; e todavia existem datas, acontecimentos datados, acções relatadas no texto de Maria Gabriela Llansol. Poderíamos então descrevê-lo como um arquivo desarrumado? Mas um arquivo desarrumado é possível?

Ou mesmo a desarrumação de um arquivo consiste necessariamente numa nova ordem, mais ou menos caótica, sempre coercitiva? Podemos desviar-nos do arquivo e da sua lógica, ou o próprio desvio é já uma figura da arquivagem?

Aossê, anagrama imperfeito e metamorfose de Pessoa, responde a estas dúvidas em *O Ensaio de Música*:

«— Europa — canta para si —, deixa de olhar as estepes. Vem refazer-te sobre as águas de El Stejo. Será que, como *sempre* até aqui aconteceu, mal o futuro toca o último degrau deste Cais, deixa de existir, desaparece?. Se esse for, para sempre, o seu sortilégio, garanto que toda a linguagem da água se passará a mover num actual distante e salobro. Se isso acontecer, não quero mais *aqui* os destroços desta idade. Acabou-se o inventário. *Deus e o seu poeta não são escriturários.*» (Llansol: 1994, p. 113).

O que aqui se diz de forma romanticamente programática (e há um romantismo de Aossê que *Um Falcão no Punho*, *O Encontro Inesperado do Diverso* e *O Ensaio de Música* não se cansam de questionar) é a recusa de um arquivo onde «o futuro (...) desaparece». A formulação llansoliana não diz só que a “idade” do passado se tornou “destroços”, mas também, e sobretudo, que o futuro corre o risco de deixar de “existir”. O arquivo como espaço onde os acontecimentos se fixam numa leitura organizada não ameaça apenas a História passada mas também o futuro. Daí o «não quero mais» de Aossê, negação ao serviço de uma afirmação de reescrita activa do tempo, vontade afinal positiva que, conforme pede Nietzsche, impõe o seu desejo contra o próprio mundo. Aossê recusa o inventário, a enumeração finita de factos, e a escritura, que é ao mesmo tempo o encerramento da verdade divina no arquivo do livro e a burocrática tomada de posse sobre bens. Contra o arquivo da História, Aossê pode pensar uma relação com o mundo para-além-da-arquivística, deixando a escrit(ur)a anterior e as suas figuras (o livro, a biblioteca, o ficheiro, o arquivo alfabético e sintagmático).

Lendo o texto llansoliano a partir da ideia não de arquivo fixo mas de arquivagem em devir, Rui Amorim acrescenta aliás: «Como é que se dá a arquivagem? Pela actividade simultânea da desarquivagem dos conceitos e etimologias acima referidos e de certos géneros literários (conto, romance, diário). Esta desarquivagem ocorre a partir de actos de leitura atempados, isto é, intempestivos.» (1998). A arquivagem incluiria assim um trabalho de negatividade, como preço a pagar por uma mais profunda liberdade de travessia dos sentidos do texto. A designação «actos de leitura atempados, isto é, intempestivos» lembra de novo Nietzsche e a sua própria recusa da História no texto de 1874. Diz-se aí que a História deve ser esquecida para que a acção se torne possível. Desarquivar poderia ser então sinónimo de esquecer: desarquivar não é sequer propor meras revisões pós-modernas da História tal como foi para que venha a ser tal como poderia ter sido; desarquivar consiste, mais profundamente, em esquecer de tal modo que a matriz do arquivo inerente aos factos arquivados se perca também. Este esquecimento não se limita a testar pequenas ou grandes alterações perante uma historiografia dita certa, mas procura pensar numa utópica sincronia uma polifonia de factos de irreduzível desarrumação. Mas é possível pensar este esquecimento sem lhe atribuir sequer qualquer negatividade, como sugere Blanchot em *A Escrita do Desastre*:

«Si l'oubli précède la mémoire ou peut-être la fonde ou n'a pas de part avec elle, oublier n'est pas seulement un manque, un défaut, une absence, un vide

(à partir duquel nous nous souviendrions, mais qui dans le même moment, ombre anticipatrice, rayerait le souvenir dans sa possibilité même, rendant le mémorial à sa fragilité, la mémoire à la perte de mémoire): l'oubli, ni négatif ni positif, serait l'exigence passive qui n'accueille ni ne retire le passé, mais, y désignant ce qui n'a jamais eu lieu (comme dans l'à venir ce qui ne saura trouver son lieu dans un présent), renvoie à des formes non historiques du temps, à l'autre des temps, à leur indécision éternelle ou éternellement provisoire, sans destin, sans présence.

L'oubli effacerait ce qui ne fut jamais inscrit» (1980, pp. 134-135).

O paradoxal esquecimento é portanto muito mais lato e aberto do que a História; a História não é senão uma possibilidade ínfima no esquecimento. A História chega a negar o esquecimento, mas não poderia subsistir sem a promessa implícita no esquecimento (que não é, todavia, uma *archê*, o que consistiria em incluir o esquecimento dentro da lógica histórica de fonte-foz, mas a possibilidade aberrante de a História ser ou não ser). O esquecimento, já não negativo nem positivo, como diz Blanchot, remete pois para «des formes non historiques du temps», um des-arquivo impossível que subjaz como a possibilidade de Histórias passadas e futuras (há portanto também um esquecimento do futuro, ou seja, o futuro não é senão um esquecimento absoluto).

Se Aossê puder esquecer assim, deixará de arquivar infinitamente o mundo em inventários. Derrida lembra, contudo, a partir do funcionamento da metáfora do arquivo em Freud, que todo o arquivo, na sua organização automática e inevitável, inclui também uma paradoxal pulsão de (auto-)destruição. Por outro lado, *Mal de Arquivo* parece tornar praticamente inviável qualquer superação ou fuga ao arquivo, como sugere Derrida ao mostrar que a biografia de Freud por Yerushalmi é constituída por gestos freudianos: o discípulo do freudismo não pode impedir-se de agir nos moldes em que agiu o seu próprio mestre. O “espectro” desse arquivo e da injunção tácita incluem o investigador *dentro* do arquivo investigado. Tocar no arquivo, escrever sobre o arquivo implicam pertencer ao arquivo, ser arquivado: «l'interprétation de l'archive (...) ne peut éclairer, lire, interpréter, établir son objet, à savoir un héritage donné, qu'en s'inscrivant, c'est-à-dire en l'ouvrant et en l'enrichissant assez pour y prendre place de plein droit. Il n'y a pas de méta-archives.» (1995, p. 108).

4. Onde a memória se torna íntima

Concluamos. Se a História em Maria Gabriela Llansol não se deixa arquivar senão sob a forma de um paradoxal esquecimento que (se) arquia, se a linearidade do tempo é abandonada em favor de um pensamento do espaço e de relações em devir, podemos descrever o texto llansoliano a partir da reconstrução da História. Essa reconstrução não se limita a acrescentar uma variante a factos estabelecidos, mas questiona o que seja “acrescento”, “variante”, “facto”, “estabelecimento”; fundindo melodia e harmonia, leitura e memória, esta História reconstruída não é épica mas íntima, não descreve qualquer teleologia de um todo chamado humanidade mas permite àquele que contempla e portanto recria o devir transformar-se ele mesmo em parte de uma história própria. O espaço harmónico onde os tempos coexistem (onde não há tempo) é um espaço íntimo. Ora, *O Jogo da Liberdade da Alma* define precisamente a relação de intimidade entre as diversas memórias (e esquecimentos):

«Há uma intimidade entre a memória do olhar e a memória da consciência _____ quanto mais intimidade uma coisa ou obra tem, quanto mais a imagem que decai se lembra da explosão de luz que a deu à consciência,

tanto mais age e menos parece e sofre.» (Llansol: 2003, p. 75).

Intimidade é aqui sinónimo de memória, tempo próprio que permite regressar a uma explosão de luz original. A haver uma História, ela descreve-se como decadência da luz em direcção à consciência e desta à inconsciência como fonte de paralisia. Pelo contrário, a intimidade anula os efeitos paralisadores dessa decadência: é pela intimidade que a imagem pode recordar (ou regressar a) uma «explosão de luz» (donde «a memória do olhar») «que a deu à consciência» (donde a «memória da consciência»). Intimidade é pois um espaço de rememoração que relativiza o heideggeriano esquecimento do ser; mas é também, e antes de mais, a possibilidade de uma acção. Nietzsche ressalva que o homem forte transforma a História monumental em inspiração para a acção; *O Jogo da Liberdade da Alma*, nessa senda, converte a intimidade num devir transformador e não doloroso. Intimidade é, pois, o laço entre as memórias.

Mas o que é íntimo em Aossê perante Bach, em Nietzsche perante Kierkegaard? Provavelmente, Bach é a própria intimidade de Aossê. Num texto recente, Pascal Quignard observa as diferenças entre os espaços do interno (*intus*), do interior (*interius*, comparativo de superioridade), do íntimo (*intimus*, superlativo), e alcança duas conclusões. Em primeiro lugar, nenhum destes lugares seria localizável, delimitável, sequer provável, ninguém pode dizer: aqui está o meu pensamento, a minha consciência, a minha alma. Mas o texto de Quignard é elíptico, nunca chega a explicar essas ausências ou ignorâncias. Prefere antes observar, e esta é a segunda conclusão, que o íntimo não se encontra dentro do sujeito. O mais interno dos espaços é um espaço exterior. O íntimo do sujeito encontra-se pois no outro, gera-se, multiplica-se e desloca-se no espaço da alteridade. A citação de *Um Falcão no Punho* que nos permitiu pensar o espaço (ou o tempo como um espaço) dizia já: «A primeira voz que cintila é aquela que chama por mim», deixando entrever quanto o sujeito se forma perante o chamamento da alteridade. E se este cintilar for ainda memória íntima da «explosão de luz», é pelo outro que o sujeito rememora a sua própria origem. Partindo de uma leitura de *Jane Eyre*, Pascal Quignard esclarece ainda, em pleno paradoxo:

«L'intime est un superlatif qui indique un lieu absolument autre. Il s'agit du lieu originaire. L'utérus maternel est un lieu que l'espace (l'extériorité, le lieu externe, le milieu naturel, toute la dimension sociale) ignore. Le monde interne est un "lieu qui se développe dans un autre lieu".

Le site originaire n'est pas de ce monde.» (Quignard: 2003, p. 11).

Se tal existe, se pode haver uma origem simples e independente da linguagem deste mundo, linguagem que difere e localiza, então esse espaço íntimo excede todos os arquivos: o útero não cabe no mundo mas abre no mundo outro mundo maior. Indizível pela linguagem que mede e pesa, o útero instauraria uma intimidade que excede o espaço finito de qualquer corpo. Esta origem maternal nada teria a ver, assim, com o instante zero de uma existência histórica ou cronológica, mas, confundindo dentro e fora, perturbaria qualquer dizibilidade simples do tempo.

Seja esta uma história uterina: uma história que se torna íntima num espaço de utópica sincronia. Ou, dito de outro modo, uma história de intimidade em que o

íntimo do sujeito é o espaço do outro. Por isso a harmonia possível na escrita é, afinal, o diálogo. Um diálogo de sucessivas revisões, citações e promessa, de que fala ainda *Um Falcão no Punho*, desfazendo a unicidade de qualquer História linear na abertura para um «infinito de realidades» latentes:

«Depois começámos a desdobrar possibilidades – (...)

Mas o grande desejo comum é a viagem para Jerusalém.

Bach: – Mais um passo, e estarás em Jerusalém.

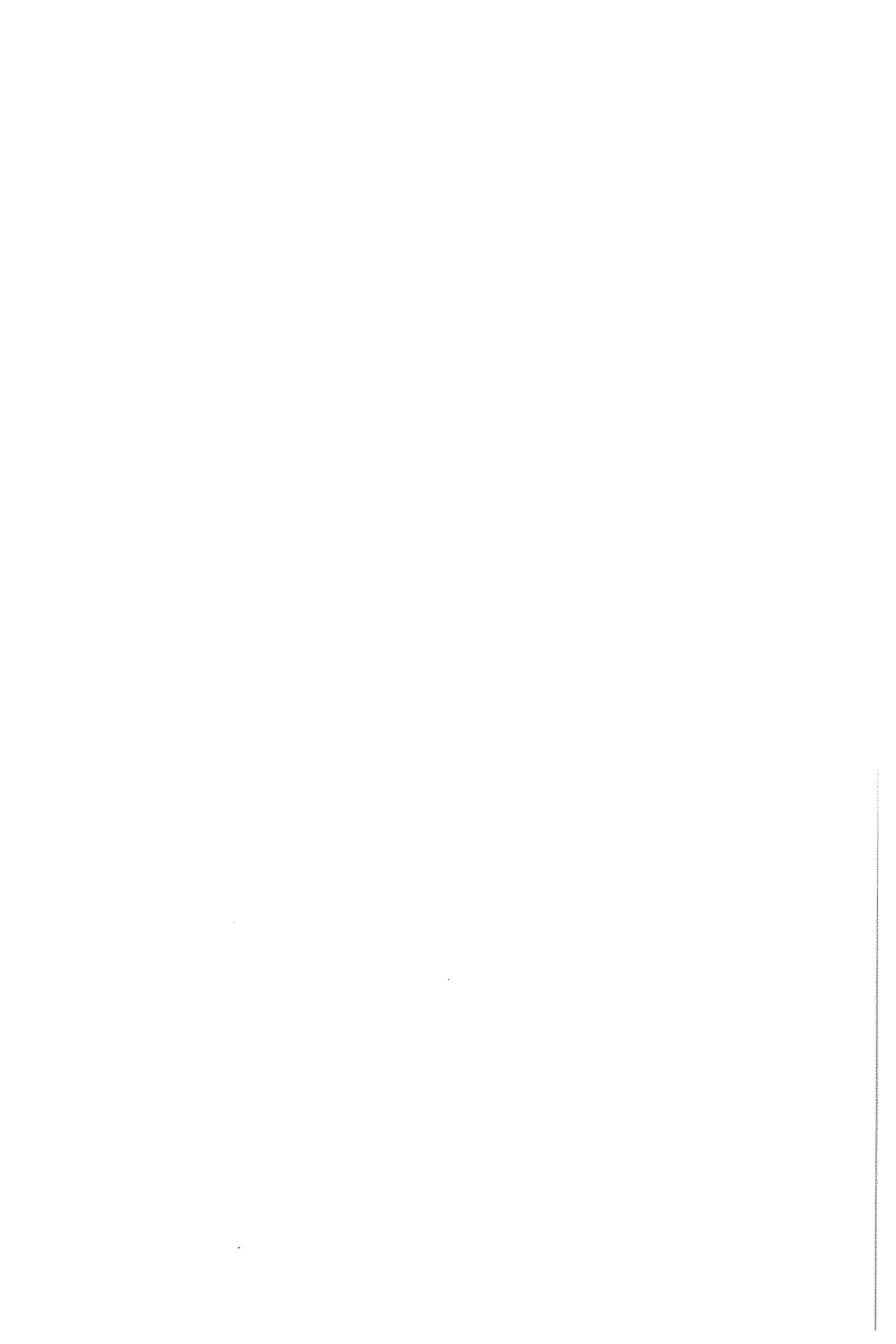
Pessoa: – Mais um ser, e estaria em Jerusalém.

Eu, fazendo minha uma exclamação de Pessoa: – Eu não sei o que amanhã trará.

Quem pensa, dispõe-se a um infinito de realidades para além de si mesmo.»
(Llansol: 1985, pp. 145-146).

Bibliografia

- AMORIM, Rui Miguel
1998, «O diário e o acolhimento», *www.ciberkiosk.pt*, n.º 2, Maio.
- BROWN, Earle
1953, *Twenty-five Pages*, interpretado por Steffen Schleiermacher (piano), Wergo, 1997.
- DERRIDA, Jacques
1995, *Mal d'Archive*, Paris, Galilée.
- KIERKEGAARD
1843, *Le Journal du Séducteur*, ed. ut.: Paris, Gallimard, 1943.
- LLANSOL, Maria Gabriela
1977, *O Livro das Comunidades*, ed. ut.: 2.ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela
1985, *Um Falcão no Punho*, ed. ut.: 2.ª edição, Lisboa, Relógio d'Água, 1998.
- LLANSOL, Maria Gabriela
1994, *Lisboaleipzig 2. O Ensaio de Música*, Lisboa, Rolim.
- LLANSOL, Maria Gabriela
2003, *O Jogo da Liberdade da Alma*, Lisboa, Relógio d'Água.
- NIETZSCHE, Friedrich
1874, *Unzeitgemässe Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, ed. ut.: *Considérations inactuelles II. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 91-169.
- QUIGNARD, Pascal
2003, «Préface. *Intimum*», in *Sigila. Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*, n.º 12, Paris, Gris-France, pp. 9-13.



UM PÉ NA HISTÓRIA

RUI ESTRADA
(Univ. Fernando Pessoa)

243

1. Literatura e história

Literatura e história é o tema deste Congresso; provavelmente por razões institucionais (o Congresso é organizado por um Departamento de Literatura), a literatura antecede, no título dado a este encontro, a história. Não será difícil pensarmos que se o evento fosse organizado por um Departamento de História, o nome seria certamente História e Literatura.

Esta possibilidade de uma diferente disposição do título alerta-nos para a situação de tensão que caracteriza justamente a relação entre a literatura e a história. Sem querer ser exaustivo, referirei resumidamente alguns momentos, entre outros possíveis, dessa tensão.

No Capítulo IX da *Poética*, Aristóteles, numa passagem muito conhecida¹, diz que a poesia é mais séria e mais filosófica do que a história uma vez que, enquanto a última se refere ao particular, a primeira tem como desígnio o universal. Mais do que discutir a questão da relação entre a literatura e a história, a observação de Aristóteles continua sobretudo um debate que lhe era anterior e que se prolonga até aos nossos dias: o debate entre a literatura e a filosofia.

Num ensaio já marcado e condicionado pela revolução de 1917², o formalista russo J. Tynianov utiliza, em 1927, uma metáfora da culinária para descrever a relação entre a literatura e a vida social, ou seja, a história. Sugere Tynianov que o contexto social ou a intenção do autor funcionam apenas como o fermento na criação literária; acrescenta ainda que a “liberdade de expressão” é submetida pela “necessidade [literária] de criação”³.

Northrop Frye diz-nos, na Introdução à obra *Anatomy of Criticism*, que, embora o crítico literário possa querer saber alguma coisa acerca das ciências sociais, não faz sentido haver uma “perspectiva sociológica da literatura”⁴.

Perspectiva diferente tem Georg Lukács que num ensaio de 1958 fundamenta a sua preferência pelas obras de Thomas Mann em detrimento das de Franz Kafka, alegando que nestas últimas, ao contrário das primeiras, é-nos descrito um mundo

¹ *Poética*, 1451b.

² Cf. Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português*, pp. 296 e ss.

³ J. Tynianov, «Da Evolução Literária», in Tzevetan Todorov, *Teoria da Literatura I*, p. 164.

⁴ N. Frye, *Anatomy of Criticism-Four Essays*, p. 19.

estático, povoado por personagens angustiadas impotentes para o mudar⁵. O que Lukács quer dizer com isto é que dos romances de Kafka está ausente a ideia incontestada de uma história dinâmica e triunfal que conduzirá o homem ao fim das suas angústias e à sua libertação.

Finalmente, é também de libertação que fala Terry Eagleton quando, na defesa daquilo que chama uma “teoria emancipatória”, sugere que este tipo de teoria tem por finalidade dar a perceber as condições materiais ou históricas que estão subjacentes às manifestações culturais, incluindo naturalmente a literatura⁶.

Este breve e aleatório percurso, em torno da relação entre a literatura e a história, não teve outro objectivo senão pôr em evidência alguns incómodos e algumas dificuldades dessa relação.

Daqui para a frente o que pretendo fazer é analisar e discutir o modo como esta tensão se verifica num ensaio particular. O ensaio chama-se «Um Pé na Floresta», é da autoria de Gunvald Whalöö, pseudónimo de Américo Lindeza Diogo, e pode ser genericamente entendido como uma revisão crítica da *Teoria da Literatura* de Vítor Aguiar e Silva.

2. A *Teoria da Literatura* revista por Lindeza Diogo: a questão da história

Não poderei referir todas as críticas que, no seu ensaio, Lindeza Diogo faz à *Teoria da Literatura*; interessar-me-ão sobretudo aquelas que se relacionam com o tema literatura e história. Ora é justamente por essa questão que começa «Um Pé na Floresta».

De acordo com Lindeza Diogo, a *Teoria da Literatura* constrói o seu conceito de literatura, de *corpus* literário a analisar teoricamente, sacrificando a história. Dito de outro modo, embora a *Teoria* de Aguiar e Silva reconheça na formação da literatura uma “gênese histórico-cultural”, de imediato a suspende da história para a poder representar como um conceito imune às vicissitudes das contingências contextuais. Diz Lindeza Diogo:

«De facto, o conceito [de literatura] (indiscernível do objecto) teve uma gênese histórico-cultural, como quem tivesse tido sarampo. Já não tem. Passou a ser ponderado num livro científico-didáctico, ele mesmo sem gênese histórico-cultural e dispensado de existir em quaisquer contextos do mesmo tipo.» (Lindeza Diogo: pp. 108-109).

A dupla exclusão em relação à história, a exclusão do conceito literatura e a exclusão da teoria⁷ de que decorre este conceito, permite à *Teoria da Literatura* construir um domínio de investigação que tem a particularidade, de acordo com Lindeza Diogo, de ser, ou pelo menos parecer, incondicionado e incoativo, isto é, liberto das amarras do tempo e do espaço.

Esta liberdade não significa contudo que a *Teoria* adopte uma perspectiva abertamente essencialista da literatura. Todavia, segundo Lindeza Diogo, a resistência à adopção desta atitude é fortemente mitigada pela introdução da noção de sistema

⁵ Georg Lukács, *Significación actual del Realismo Crítico*, pp. 44 e ss.

⁶ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetics*, pp. 32 e ss.

⁷ Neste caso, exclusão da história pela sua inclusão (da teoria) num espaço académico soberano e de autoridade inquestionável.

legitimada a partir das exclusões anteriores. Substituindo-se às propriedades intrínsecas dos textos literários, o sistema, de raiz formal, promove uma outra ruptura com a história ao arrogar-se o direito de ler pelos leitores. Fá-lo com a justificação que só desta forma se evita a indesejável idiosincrasia de leituras e ainda com a convicção de que só assim se responde eficazmente à falência do essencialismo. Em qualquer dos casos é contra o leitor historicamente situado que o sistema se institui, herdando por isso aquilo que era uma das particularidades mais determinantes da perspectiva essencialista:

«Um outro aspecto de interesse é o de se aceitar ao “sistema” o que esta teoria não aceitará aos leitores. (...) não que o leitor não possa usar *informalmente* um texto literário. Porém (...) esse uso em primeiro lugar não seria *legítimo*, porque há “códigos”; em segundo lugar, esse uso seria *impossível*, porque subsiste no objecto uma objectualidade suficiente para forçar usos convenientes e interditar outros (...). O que os leitores não podem fazer ou não devem fazer (...) faz contudo facilmente o “sistema” e por definição.» (Lindeza Diogo: p. 113).

Ao fazer as vezes do essencialismo, o sistema exclui a literatura da sua recepção histórica depois de esta já ter sido expurgada da sua filiação na história por um discurso – uma teoria –, ele próprio, imune a quaisquer condicionalismos contextuais.

A história está assim fora desta *Teoria* e do entendimento que ela tem de literatura. De acordo com Lindeza Diogo, isso permite-nos entender a *Teoria da Literatura* à luz da metafísica do realismo ocidental, ou seja, como uma teoria que dispensa simultaneamente a história e as razões históricas dessa dispensa:

«Ao colocar a identidade nas *regras* (códigos, sistema), a *Teoria da Literatura* recupera o objecto pelas regras e constitui o objecto pelas regras (...). A constituição por regras não nos dá a continuidade de regras e objecto, senão que produz um objecto semiótico idêntico ao que seriam objectos na metafísica do realismo – um *algo* transcendente e exterior às práticas e aos usos, que condiciona usos e práticas.» (Lindeza Diogo: p. 140).

3. Um pé na história

Acabámos de ver que uma das críticas de Lindeza Diogo à *Teoria da Literatura* diz respeito ao facto de esta última se suspender da história. A partir de agora o que me interessará discutir é o modo como no próprio texto de Lindeza Diogo aparece relacionada a literatura com a história. Antes disso porém farei uma curta digressão.

Na obra intitulada *Ideologia Alemã*, Karl Marx, ao falar da concepção materialista de história, diz o seguinte:

«(...) cada nova classe que toma o lugar da classe anteriormente dominante, é forçada, para atingir os seus objectivos, a identificar os seus interesses com o interesse geral de todos os membros da sociedade; para nos exprimirmos conceptualmente: a dar às suas ideias uma forma de universalidade e a representá-las como as únicas ideias racionais e universalmente válidas.»⁸

⁸ Marx, cit. in Patrick Gardiner, *Teorias da História*, p. 161.

Do ponto de vista conceptual, aquilo que Marx defende nesta passagem é que a validade das nossas teorias – ou numa versão pós-moderna: das nossas descrições ou interpretações – decorre de uma legitimação que deve entender-se universal. Ainda para Marx, há duas formas de se atingir esta legitimidade, das quais a primeira é claramente rejeitada: ou descendo do céu para a terra à maneira de Hegel, ou subindo da terra para o céu à maneira do próprio Marx.

Esta segunda conceptualização de que Marx fala elege então a história, as condições materiais concretas da vida dos povos, como fundamento de teorias universais, entre elas as teorias literárias. As consequências para estas últimas, decorrentes desta perspectiva marxista, parecem colocar alguns problemas ao próprio título deste Congresso: afinal a história não só precede como fundamenta e explica a literatura.

Voltando agora ao ensaio de Lindeza Diogo, veremos como, não obstante as suas declarações anti-universalistas e anti-realistas, «Um Pé na Floresta» quer dizer, de facto, um pé na história.

Criticando, como já vimos, a suspensão que a *Teoria da Literatura* de Aguiar e Silva faz da história, Lindeza Diogo afirma:

«(...) a “descoberta” da *literatura* ocorre óbvia e compreensivelmente no terreno do social-nacional europeu, indiscernível de transformações resumíveis na ascensão das burguesias nacionais, no industrialismo, na generalização da literacia e da escola laica (...), no provimento da burguesia em capital cultural pela literatura moderna e vernacular, na instituição da universidade moderna, na formação da esfera pública, na constituição de um campo autónomo literário, na reformulação da família como família nuclear, etc. (...)» (Lindeza Diogo: p. 111)⁹.

As condições históricas materiais, diz-nos Lindeza Diogo, inventaram, descobriram, a literatura tal como, noutra domínio, inventaram uma coisa assaz peculiar chamada “ditadura do proletariado”. Glosando a máxima de Marx, nesta citação não subimos da terra para o céu, mas da terra para a literatura. O estranho destas invenções é que vieram para ficar, ou seja, é como se a história, em certos momentos, por razões não históricas mas teóricas, se esquecesse de si enquanto história. No meu entender, este esquecimento não significa, no caso de Lindeza Diogo, que a literatura reflecte sempre as mesmas condições históricas, mas, de outra maneira, que é sempre explicável à luz das condições históricas sejam elas quais forem. O acesso fácil ao significado da história condiciona e domestica o acesso, mais difícil, à literatura¹⁰. Noutras palavras, a história é isenta, por um privilégio não histórico, de dificuldades hermenêuticas típicas dos textos literários e, em última análise, estas dificuldades resolvem-se na própria história.

⁹ É curioso observar que todas estas constatações históricas factuais, não subsumíveis – parece-me ser essa a letra e o espírito da citação – em qualquer versão textualista do mundo, são imediatamente seguidas por uma parêntesis que só tem referências bibliográficas. É como se a história também se lesse como a literatura.

¹⁰ Para uma perspectiva diferente ver, por exemplo, Jan Mukarovsky: «Qual é então essa realidade indefinida a que se refere a obra de arte? É o contexto geral dos fenómenos ditos sociais, como, por exemplo, a filosofia, a política, a religião, a economia, etc. É por essa razão que a arte (...) consegue caracterizar e representar um “época” dada; por isso mesmo a história da arte foi durante muito tempo confundida directamente com a história da cultura no sentido mais amplo da palavra; e, ao mesmo tempo, também a história geral utiliza frequentemente a delimitação de períodos estabelecida pela história da arte.» (Jan Mukarovsky, *A Arte Como Facto semiológico*, p. 13). Ainda em torno desta iluminação, pela arte, da vida e da história, podemos ver o caso dramático de Helen Reed (personagem do livro *Pensamentos Secretos* de David Lodge): descobre que o marido lhe era infiel através da leitura de um livro literário.

O que está subjacente a esta ideia é que os limites da interpretação dos textos literários são reconhecíveis, e devem ser respeitados, pela história das suas condições concretas de produção, visto que, estas últimas não são passíveis de qualquer deriva interpretativa. É como se a especulação acerca do sentido de uma ficção literária ou acerca de um movimento literário pudesse ser restringida por uma concepção histórica não ficcional repleta de datas e eventos incontroversos. A história é assim o limite da literatura e quando o desacordo é grande acerca desta, recomenda-se o regresso apaziguador àquela. Claro que este regresso é feito à custa do esquecimento da história da própria história ou, pelo menos, é tido como um regresso não problemático e seguro. Diz-nos Lindeza Diogo a propósito da diferença entre literatura e paraliteratura:

«(...) a diferença entre literatura e paraliteratura foi histórica e socialmente instituída. (...) a diferenciação (...) decorreu mais de uma “necessidade” social do que uma necessidade literária, a qual terá muito a ver com as diversas rupturas que ocorreram nas sociedades europeias por volta de 1848.» (Lindeza Diogo: pp. 146-147).

Uma vez mais a história ilumina diferentes tipos de literatura que devem o seu aparecimento a eventos ocorridos na Europa em 1848. A literatura pode ser diferente – é agora paraliteratura –, as condições históricas da sua produção também, mas estas últimas constituem-se sempre como a chave explicativa para a primeira.

A discussão que tenho vindo a fazer da relação entre história e literatura, no ensaio de Lindeza Diogo, não me permite concluir que a sua perspectiva desta relação é semelhante, no plano das consequências, à ideia de sistema da *Teoria* de Aguiar e Silva que «Um Pé na Floresta» critica. Todavia no seu afã de salvaguardar a história, Lindeza Diogo acaba por lhe atribuir uma característica que justamente ela não pode ter: a possibilidade de se sistematizar enquanto mecanismo legitimador da literatura. Não a pode ter, em meu entender, uma vez que a condição de interpretação da história só pode ser feita a partir da história dessa condição. Isto não conduz a uma *reductio ad absurdum*, mas antes à ideia de que as âncoras interpretativas da história estão sujeitas às mesmas dificuldades hermenêuticas inerentes aos textos literários. Daí que não se possa dizer, em meu entender, que a história descobre ou ilumina a literatura visto que esta ideia é tão contingentemente histórica como é dizer, com Oscar Wilde¹¹, que os nevoeiros de Londres foram inventados pela arte, ou, com F. Schlegel¹², que quando acaba a filosofia começa a arte.

Concluindo, reconhecer a contingência da perspectiva que defende que a história descobre e fundamenta a literatura parece-me um bom caminho para perceber que a questão da anterioridade entre a história e a literatura não é historicamente solucionável. Por fim, podia também ser um bom caminho para imaginarmos um outro título para este Congresso: história ou literatura, literatura ou história. Penso contudo que, com este título, nem no Departamento de História nem no Departamento de Literatura se realizaria tal evento.

¹¹ Oscar Wilde, *Intenções – Quatro Ensaios de Estética*, p. 42.

¹² Cf. Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, pp. 53 e ss.

Obras citadas

ARISTÓTELES

1990, *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

BOWIE, Andrew

1997, *From Romanticism to Critical Theory. The Philosophy of German Literary Theory*, London and New York, Routledge.

EAGLETON, Terry

1990, *The Significance of Theory*, Oxford, Blackwell.

FRYE, Northrop

1990 (1.^a ed., 1957), *Anatomy of Criticism – Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

LODGE, David

2002 (1.^a ed., 2001), *Pensamentos Secretos*, Porto, Asa.

LUKÁCS, Georg

1963 (1.^a ed., 1958), *Signification actual del Realismo Crítico*, traducción de Maria Teresa Toral, Mexico, Ediciones Era.

MARX, Karl

1974 (1.^a ed., 1845-46), *Ideologia Alemã*, edição de Patrick Gardiner, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

MUKARNSKY, Jan

1990 (1.^a ed., 1926), *A Arte como Facto Semiológico*, tradução de Manuel Ruas, Lisboa, Editorial Estampa.

REIS, Carlos

1983, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina.

TYNIA NOV, J.

1978 (1.^a ed., 1927), *Da Evolução Literária*, edição de Tzvetan Todorov, Lisboa, Edições 70.

WILDE, Óscar

1992 (1.^a ed., 1889), *O Declínio da Mentira*, tradução e posfácio de António M. Feijó, Lisboa, Cotovia.

WAHLÖÖ, Gunvald

2002, *Um Pé na Floresta*, edição de Fernando Coimbra, Amares, Fernando Coimbra e Irmandades da Fala da Galiza e Portugal.

EL ANACRONISMO:

Formas y funciones

CELIA FERNÁNDEZ PRIETO
(Univ. de Córdoba)

249

Introducción

La representación del pasado histórico en la literatura, concretamente en la novela, obliga a afrontar, quizá antes de cualquier decisión compositiva o estilística, los problemas derivados de la distancia temporal y cultural entre el universo diegético – personajes y sucesos situados en el pasado –, y el presente de la producción y de la recepción, esto es, el tiempo del autor y de los lectores. Uno de estos problemas es, sin duda, el anacronismo.

Conviene advertir, antes de nada, que el concepto de anacronismo sólo se vuelve pertinente en un sistema cultural en que exista conciencia de *tiempo histórico*, de las diferencias cuantitativas y cualitativas entre pasado, presente y futuro, algo que no se conforma hasta el siglo XVIII. No puedo ahora, por razones obvias, detenerme en justificar y matizar esta afirmación; remito a las clarificadoras reflexiones de R. Koselleck (1979), que demuestra cómo desde la segunda mitad del XVIII se acumulan los indicios que remiten al concepto de un tiempo nuevo y señalan la emergencia de nuevos criterios de temporalización histórica frente a la interpretación teológica del tiempo como plan providencial¹.

El punto de partida de mi análisis se sitúa en el siglo XIX, en el contexto en que se configura el modelo scottiano de la novela histórica, que conjuga elementos de la poética del *romance* (trama de aventuras) con una poética realista en la recreación del pasado, y que resulta inseparable de la historiografía romántica, del interés social y cultural por el conocimiento del pasado nacional, y de la conciencia de la historia

¹ Señala Koselleck (p. 314 y sig.) que desde finales del XVIII se experimenta el propio tiempo como tiempo de transición, y las determinaciones específicamente temporales que caracterizan esta nueva experiencia son dos: el carácter diferente del futuro y el cambio de los ritmos temporales de la experiencia: la aceleración. Y añade una significativa cita de Humbolt: «Quien compare, aunque sea con poca atención, el estado actual de las cosas con el de hace quince o veinte años no negará que reina en él una desigualdad mayor que en el doble espacio de tiempo a principios de este siglo». Esta impresión de cambio acelerado acentuó la conciencia de distancia y de diferencia con respecto al pasado y transformó cualitativamente las dimensiones temporales del pasado, del presente y del futuro.

También es interesante a este respecto el análisis que Mauro Cavaliere (p. 273) realiza sobre *Os Lusíadas* y que le lleva a concluir que aunque la acción se sitúa en un pasado histórico, no estamos ante la representación de una cultura o un estilo de vida diferente en relación al presente del lector, «porque o passado só o é na sua faceta quantitativa (a distância cronológica) mas não na sua faceta qualitativa».

como cambio acelerado, pero también como genealogía para comprender el presente. Mi propósito es describir, de modo obligadamente sintético, las formas y las funciones que asume el anacronismo en la evolución de la novela histórica y los debates a que da lugar.

Podríamos definir el anacronismo como una incongruencia temporal que consiste en insertar en un período histórico elementos materiales o categorías culturales que pertenecen a otro, anterior o posterior. En principio, pareciera que aquí pudiera residir una diferencia entre la narración histórica y la novela histórica, pues mientras en la primera estaría prohibido, en la segunda se convertiría en un recurso compositivo y estético que el novelista utiliza intencionadamente, de modo que resulte perceptible para el lector y con el fin de generar diversos efectos de sentido. Sin embargo, estos supuestos no son tan evidentes ni generalizables como parecen, y así espero mostrarlo en lo que sigue.

Organizaré mi exposición en torno a los tipos de anacronismo que considero más relevantes en la representación literaria del pasado histórico, y apuntaré las razones de su uso y sus implicaciones ideológicas y estéticas.

1. Anacronismo material o arqueológico

Suscitar la evocación del pasado histórico en la narrativa literaria requiere amueblar el espacio diegético con todo un conjunto de elementos que signifiquen ese pasado, que lo connoten, que funcionen como imágenes o iconos del pasado real. Ello exige, primero, una labor de estudio y documentación sobre la época y los acontecimientos y personajes históricos, y después, la inscripción en el texto de ese saber de palabras y cosas extraído de monumentos, documentos y textos previos (no olvidemos que la hipertextualidad y la intertextualidad son relaciones muy activas en la conformación de este tipo de ficción literaria). Para insertar en el texto esta información el novelista se vale de los procedimientos de la descripción, los más idóneos y eficaces para conseguir poner ante los ojos del lector el *presente del pasado* y producir una impresión de realidad. Y así se nombran y se perfilan objetos, armas, vestuario, gastronomía, rasgos arquitectónicos y decorativos, costumbres, paisajes, obras artísticas y, en fin, detalles que evocan el ambiente cultural y social de la época recreada. Toda una *enciclopedia* del pasado que busca reactivar la propia *enciclopedia* del lector, confirmarla, ampliarla, precisarla, y también, en ocasiones, cuestionarla.

En general, en la tradición de la ficción narrativa histórica se evita el anacronismo en relación a estos factores materiales o externos. Ello obedece fundamentalmente a una estrategia de verosimilitud histórica vinculada a una poética mimético-realista. Brian McHale (pp. 86-88) ha señalado que la inserción de *realemas* históricos en el mundo ficcional de la narrativa histórica clásica parece someterse a tres reglas: que los personajes y acontecimientos no contradigan la versión histórica "oficial"; que este mismo principio opere sobre el sistema entero de *realemas* que constituyen una cultura histórica (de aquí la restricción de los anacronismos), y que la lógica y la física del mundo ficcional sean compatibles con las del mundo real para que los realemas históricos puedan ser transferidos de un mundo a otro.

La ausencia de anacronismos materiales y el cuidado en la reconstrucción del ambiente de la época apuntala la autoridad cognitiva y epistemológica del narrador, generalmente un narrador autorial omnisciente, pero sobre todo sirve para sustentar el valor didáctico-informativo e ideológico de la novela histórica tradicional y su función de complementar la Historia. A este respecto Barbara Foley (pp. 146-147) considera que toda la documentación que la novela histórica incorpora refuerza el

proyecto del texto de ofrecer una interpretación persuasiva de su referente. La representación de éste es ofrecida como equivalente al propio referente, su configuración no se propone sólo como análoga sino de hecho homóloga a la realidad histórica, y la corroboración empírica que proporciona (la documentación, las notas, los datos) es tautológica.

El control sobre los anacronismos materiales se mantiene en buena parte de la narrativa histórica moderna y contemporánea (cfr. *Il nome della rosa*, 1980, de Umberto Eco; *El general en su laberinto*, 1989, de G. García Márquez; *El hereje*, 1998, de Miguel Delibes, o el reciente best-seller de Tracy Chevalier, *La joven de la perla* (1999), por citar sólo algunos títulos significativos), aunque en paralelo con la tendencia anterior, se ha desarrollado una nueva novela histórica en abierta ruptura con el modelo tradicional, que encuentra en el uso de anacronismos una fuente de creatividad y una estrategia muy útil para revelar, por una parte, el artificio y la imposibilidad de cualquier reconstrucción mimética del pasado, incluso en sus aspectos materiales, y por otra, para cuestionar la supuesta "naturalidad" de la cronología histórica, la idea del progreso humano, y de una temporalidad lineal, sucesiva e irreversible. Las dimensiones epistemológica, metahistórica e ideológica de la ficción histórica postmoderna se vuelven patentes.

Los anacronismos pueden afectar a ciertos detalles históricos bien conocidos que son deliberadamente falsificados para mostrar las posibles fallas de la memoria y el inevitable riesgo del error tanto voluntario como involuntario (con lo que queda en entredicho la fiabilidad de las fuentes documentales). Un ejemplo interesante lo tenemos en *História do Cerco de Lisboa* (1989) de José Saramago, en la que el corrector de pruebas Raimundo Silva modifica el texto del libro que está corrigiendo para una editorial (una Historia del cerco de Lisboa) al introducir en una frase clave el adverbio **no** que transforma radicalmente el relato al hacer que los cruzados **no** intervengan a favor de los portugueses en el cerco de Lisboa de 1147. La manipulación del corrector es descubierta pero Maria Sara, la editora, le encarga que reinvente la Historia a partir de esa alteración.

Pero el efecto es mucho más chocante cuando los anacronismos se multiplican y la incongruencia que contienen se vuelve más desenfadada y atrevida: desde la atribución a personajes históricos de acontecimientos manifiestamente apócrifos o ridículos, a la alteración de los datos cronológicos, la distorsión de los nombres y de los lugares, la mezcla de alusiones literarias y culturales que remiten a periodos artísticos muy distantes entre sí, etc. Todo ello provoca un efecto de confusión y de simultaneidad temporal que anula cualquier imagen de evolución histórica. Esta estrategia puede obedecer a una intención de sátira política: la historia de los pueblos y sociedades humanas aparece como una sucesión interminable de luchas por el poder, de violencia y de muerte, una historia caótica y fatal que la historiografía oficial ha ordenado en relatos tan amables como fraudulentos al servicio del poder. La proliferación de anacronismos genera el desconcierto del lector, que comprueba cómo su competencia histórica resulta constantemente desafiada.

El revisionismo postmoderno de las versiones históricas oficiales se manifiesta con preferencia en novelas que presentan un desarrollo contrafáctico de los acontecimientos, que los cuentan desde la perspectiva de los excluidos o los silenciados, o que combinan lo histórico con lo fantástico o supranatural. En todas ellas el anacronismo es un recurso activo en el proyecto de distorsión más o menos intenso y descarado de los hechos establecidos (cfr. *Terra nostra*, 1975, de Carlos Fuentes). Esta dis-torsión ha suscitado interpretaciones críticas muy diversas e incluso contradictorias, en cuyo análisis ahora no podemos entrar. Baste citar que Fredric Jameson (1992,

1996) la relaciona con el debilitamiento de la historicidad en la sociedad postmoderna, que ha convertido su pasado en una serie de espectáculos en ruinas, en un simulacro fotográfico, mientras que para E. Wesseling (p. 165) responde a intenciones políticas como la de compensar los graves defectos de la historiografía occidental: etnocentrismo, androcentrismo e imperialismo².

2. Anacronismo cultural y psicológico

Afecta a la representación de los personajes, históricos o inventados, que actúan en la diégesis ficcional, a sus conductas, actitudes, y reflexiones, a la repercusión en su vida privada e íntima de los acontecimientos públicos, a su manera de interpretarlos, a su integración en el espacio diegético, etc. En principio, parece un asunto bastante más complejo de resolver que el anterior y con implicaciones ideológicas relevantes, pues es inseparable de cómo se conceptualice la relación entre permanencia y transformación, entre naturaleza humana y evolución histórica, y también de cómo se plantee en la historiografía la accesibilidad del pasado en su dimensión mental, sentimental, ideológica: la *Weltanschauung* de una época ya caducada. La posición de los novelistas ante este problema y sus propuestas y alternativas narrativas y estéticas varían según el contexto cultural, político, historiográfico y literario al que pertenezcan.

En la novela histórica clásica, que se sustentaba en la idea ilustrada de la esencial continuidad de la naturaleza humana, que cambia los ropajes pero se mantiene en el fondo idéntica a sí misma, el problema estaba casi resuelto. Los personajes, situados en una diégesis que evoca una época histórica lejana, hablan, actúan, sienten y padecen como individuos del XIX: las protagonistas femeninas, por ejemplo, aparecen modeladas según los cánones sentimentales y literarios del romanticismo, como Beatriz, la protagonista de *El Señor de Bembibre* de Gil y Carrasco, o la gitana Esmeralda de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo.

Sin embargo, Scott se mostró muy consciente de que ahí estaba el punto flaco del género que estaba inventando y defendiendo, y por ello abordó este asunto en el prefacio a *Ivanhoe* (1819), presentado como una carta dedicatoria que un autor fingido Laurence Templeton dirige al reverendo Dr. Dryasdust, F. A. S., en la que mediante el artificio de responder a supuestas objeciones de su destinatario, justifica sus opciones narrativas, especialmente en lo referente a la relación pasado y presente y a la mezcla de historia e invención. Y así advierte que es necesario para mantener el interés de los lectores que el tema sea trasladado a las costumbres y al lenguaje del presente, aunque aconseja que no se introduzca ningún elemento “inconsistente” con las costumbres del pasado – el anacronismo material³ –.

Además, Scott trató de buscar una coartada formal que justificara esa modernización psicológico-ideológica (y verbal), y la halló en el recurso al manuscrito encontrado y en la figura del narrador autorial que, situado en el presente, traduce o adapta el estilo del manuscrito original a las posibilidades de los lectores, comenta y justifica las reacciones de los personajes, compara las diferentes sensibilidades de ayer y de hoy, etc. Lo mismo harán otros autores como Alessandro Manzoni.

Del lado de la filosofía Hegel apuntalaría en sus *Lecciones de Estética*, de 1830-1845, estos planteamientos scottianos acerca de la representación del pasado. En el apartado dedicado a «La dimensión exterior de la obra de arte en relación con el pú-

² Véase también sobre estas cuestiones L. Hutcheon: 1988.

³ «that extensive neutral ground, the large proportion that is, of manners and sentiments which are common to us and to our ancestors, having been handed down unaltered from them to us, or which, arising out of the principles of our common nature, must have existed alike in either state of society» (Scott: 1986, p. 527).

blico» (1989, pp. 230 y sig.), Hegel se muestra consciente de que la representación del pasado, cuyas formas externas han cambiado con respecto al presente que viven el autor y los lectores, plantea una colisión entre ambos que suele resolverse de dos maneras, ambas, a su juicio, equivocadas. O bien el escritor impone el presente sobre la materia del pasado, sea por desconocimiento y falta de formación o por una actitud de soberbia que le lleva a considerar los puntos de vista y las costumbres de su propio tiempo como los únicos válidos y aceptables (por ejemplo, el buen gusto clásico de los franceses), o bien se trata objetivamente la materia reproduciendo sus rasgos externos, los hechos y los personajes, pero olvidando que tales detalles constituyen la parte subordinada de la obra de arte, «la cual ha de someterse al interés de un contenido verdadero e impecadero para la formación actual» (p. 235).

Frente a ellas, recomienda «la forma auténtica de objetividad y apropiación de materias de tiempos pasados» que consiste en utilizar la exactitud arqueológica como marco de los cuadros, adecuando lo interior a la conciencia más profunda del presente. Sobre esta premisa, defiende el *anacronismo necesario* y rebate las críticas de quienes lo atacan en aras de un criterio de «naturalidad». La violación de esa naturalidad, añade Hegel, es un anacronismo necesario para el arte. Por supuesto, hay ciertos límites, como el introducir en el pasado intuiciones o representaciones de una evolución posterior de la conciencia religiosa y moral, y por ello «hay que pedir al artista que se sumerja en el espíritu de tiempos pasados y pueblos extraños pues lo substancial, si es auténtico permanece claro para todos los tiempos» (p. 242), pero puesto que las obras literarias no se escriben para eruditos sino para el público general, hay que hacerlas comprensibles y disfrutables por sí mismas y por eso se impone una transformación en lo relativo a la expresión y la forma (p. 241).

Pero la consolidación y la influencia del historicismo alemán en la segunda mitad del XIX va a proponer una mirada sobre el pasado que difiere notablemente de la idea scottiana de la historia, todavía anclada en la noción ilustrada de una naturaleza humana universal. La perspectiva historicista se acompaña de un planteamiento relativista que no sólo enfatiza la historicidad de las circunstancias externas de la vida en el pasado, sino también de las normas, los valores, los modos de pensar y de sentir y incluso de la propia naturaleza humana. El anacronismo psicológico de la novela histórica se hace más evidente, la tolerancia hacia él decrece y los juicios se vuelven mucho más duros y negativos. Si a esta censura por parte de la historiografía, le unimos la que procede de los novelistas, mucho más interesados en el análisis del mundo interior de los personajes que en el *color local*, se entienden bien los riesgos que implica escribir una novela histórica, fácilmente atacable por el lado de la historia y por el de la literatura. No deja de ser significativo que ya Stendhal en un artículo de 1830, «Walter Scott y la princesse de Clèves», menosprecie el arte de Scott que dedica páginas a la descripción del vestido del personaje mientras que el análisis de los estados del alma apenas ocupa unas líneas. El mérito histórico de las descripciones de Scott será lo primero que se marchite: «diez años bastarán para rebajar a la mitad la reputación del novelista escocés».

La gran renovación de la novela que se produce en el modernismo no se interesa por el género de la novela histórica, salvo algunos pocos textos como los de V. Wolf (*Orlando*, 1928), Faulkner (*Absalom, Absalom*, 1936), o Thomas Mann (*Joseph und seine Brüder*, 1933-43), que además no se leyeron en su momento como novelas históricas ni se plantearon en continuidad con el modelo anterior (Wesseling: pp. 74-75)⁴.

⁴ Cabría, no obstante, matizar que algunos autores modernistas se desinteresan por el pasado lejano, pero se sienten atraídos por la historia reciente a cuya representación literaria pueden aplicar procedimientos narrativos renovadores y ajenos a la poética realista. En España podemos citar la narrativa histórica de Unamuno, Pío Baroja y Valle-Inclán.

Por otra parte, desde finales del XIX y durante la primera mitad del siglo XX se produce un fuerte cuestionamiento del historicismo, de la idea de historia como un proceso ordenado e inteligible, de la "objetividad" del historiador, y de la epistemología del conocimiento del pasado. Sin duda las reflexiones de Nietzsche no fueron ajenas a esta revisión crítica del historicismo, como se detecta en algunos historiadores alemanes como Theodor Lessing quien frente a la teleología de Hegel y el objetivismo de Ranke, sostuvo que la historia no posee significado intrínseco, propósito, causalidad o coherencia, sino que esas categorías son impuestas por el historiador, de modo que concuerden con los intereses de éste. También los "new historians" americanos criticaron la tradición historicista en torno a 1910, y propagaron una aproximación pragmática a la historiografía insistiendo en que sólo merecen estudiarse aquellos aspectos del pasado que son relevantes para el presente, es decir, en virtud de su capacidad para explicar los orígenes del actual estado de cosas. Este "presentismo" suponía el rechazo no sólo del ideal de objetividad sino además la proclamación de que los intereses del presente constituirían la guía en la elección e investigación del pasado (Wesseling: p. 71).

Opiniones similares fueron sustentadas por B. Croce y por Collingwood (*The Idea of History*, 1946); éste último además valora que los historiadores, mediante un proceso de inferencia (*a priori* de la imaginación), pueden postular hechos de los que no han tenido información, al modo en que trabaja un detective. Es decir, la subjetividad del historiador, su particular síntesis del período es lo que en última instancia funciona como criterio para aceptar e incluir ciertos datos y para excluir otros⁵. Pero resulta muy interesante que Collingwood destaque que los procesos históricos no son secuencias de acontecimientos sino procesos de acciones, y comprender las acciones es descubrir las motivaciones que determinaron a un individuo a cometerlas. Son justamente esos procesos mentales lo que el historiador debe descubrir: «All history is the history of thought» (p. 215). Y para lograrlo sólo hay una manera: repensándolas en su propia mente. Ello implica colocarse en lugar del otro y pensar lo que éste pensaría acerca de la situación y de las posibles vías para resolverla: «The history of thought, and therefore all history, is the re-enactment of past thought in the historians' own mind» (p. 215).

Si el pasado histórico ha sido construido por los historiadores a partir de documentos filtrados, seleccionados, interpolados, y desde la perspectiva del presente, el anacronismo se instala en el centro mismo de la actividad del historiador y por tanto ya no sirve para diferenciar la representación del pasado en la historia y en la novela. El anacronismo aparece entonces como un rasgo intrínseco, y por tanto inevitable, de la escritura del historiador y de las formas de hablar y de concebir el pasado. Una de sus manifestaciones se evidencia en el uso en el discurso histórico de un tipo de expresiones o estructuras específicas e imprescindibles que Arthur Danto (1965) denominó *oraciones narrativas*, cuya característica general es que están en pasado, y se refieren a dos acontecimientos, al menos, separados temporalmente, de modo que describen el primer acontecimiento a la luz del segundo ocurrido posteriormente. El discurso historiográfico produce un realineamiento retrospectivo del pasado (p. 136). Basten dos ejemplos tomados de dos importantes historiadores:

«Tras la derrota y la abdicación de Licinio, su victorioso rival (Constantino) pasó a fijar los cimientos de una ciudad destinada a reinar en el futuro como señora de Oriente y a sobrevivir a la autoridad y a la religión de Constantino» (E. Gibbon: 2000, *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano*, Barcelona, Alba, p. 245);

⁵ El relato de pasado varía según las preguntas que el historiador pretenda resolver, lo que obliga a rescribir el pasado según un nuevo modelo de coherencia. «Every present has a past of its own, and any imaginative reconstruction of the past aims at reconstructing the past of this present, the present in which the act of imagination is going on, as here and now perceived» (Collingwood: p. 247).

«El 1 de septiembre de 1939, el Ejército Alemán invadía Polonia, provocando la declaración de guerra de Gran Bretaña y Francia, y el inicio de la Segunda Guerra Mundial» (R. Artola: 1995, *La segunda guerra mundial*, Madrid, Alianza, p. 18).

Danto demuestra la falacia de la tradicional confianza de la historia en el testimonio de un observador o participante en los hechos. Ese cronista ideal, testigo de los hechos tal como suceden en el presente en que suceden, no podría usar oraciones narrativas y por tanto no podría otorgar significación a ningún acontecimiento porque sólo a la luz del futuro los acontecimientos que observa adquirirán una cierta significación. La visita que hoy realizamos a la casa de Newton posee una significación para nosotros que nadie en su época podría haber experimentado (p. 123).

Si el pasado sólo adquiere significación e inteligibilidad a la luz de acontecimientos posteriores y si esa estructura relacional pasado-futuro del pasado se determina desde el presente, hablar del pasado es una forma indirecta de hablar del presente. No interesa el personaje histórico que fue, sino el que ahora le hacemos ser, el mito que queremos levantar o deshacer. El anacronismo constituye el lugar desde el que inevitablemente se describe ese pasado y por tanto ya no se oculta ni resulta vergonzante. Ahora se explota, se exalta, se subraya.

Y la novela histórica, que ya no pretende complementar la historiografía, sino más bien mostrar cómo se construye el pasado, es decir, cumplir una función metahistórica, se entrega sin culpas ni remordimientos al anacronismo psicológico mediante el análisis interior de grandes figuras históricas de la política, la literatura, la ciencia o el arte (desde Virgilio, Julio César, Claudio, Adriano, Juliano el Apóstata, o Aníbal hasta Cristóbal Colón, Juan de Austria, Teresa de Jesús o la marquesa de Maintenon, entre muchos otros). Recordemos que en la narrativa clásica se admitía la invención en las *áreas oscuras* de la historia entre las que se contabilizaba el mundo interior de los personajes, vedado al historiador. Pero las figuras históricas en la narrativa histórica clásica ocupaban un lugar secundario en la trama, y sus pensamientos y emociones, presentados mediante el estilo indirecto o el soliloquio, servían más para sustentar la verosimilitud de la trama que para ahondar en su psicología o en la complejidad de sus decisiones. En la narrativa histórica que surge tras la segunda guerra mundial, lo que interesa es justamente imaginar los estados de ánimo, las dudas, la soledad, el rostro frágil y humano del gran personaje histórico, pero no con afán reconstructivo – no es la fidelidad al ser del pasado lo que importa –, sino empático, analítico, estético. Como apuntaba Simmel, el conocimiento histórico interesa al hombre contemporáneo como revelación de “movimientos del alma”, similar a las consideraciones de Dilthey que habla de la historia como una “vivencia” (*Erlebnis*). El anacronismo permite ahora recuperar en el personaje del pasado a nuestro contemporáneo. Como anuncia Roa Bastos en el prólogo a su *Vigilia del almirante* (1992):

«Quiere este texto recuperar la carnadura del hombre común, oscuramente genial, que produjo sin saberlo, sin proponérselo, sin presentirlo siquiera, el mayor acontecimiento cosmográfico y cultural registrado en dos milenios de historia de la humanidad. Este hombre enigmático, tozudo, desmemoriado para todo lo que no fuera su obsesión, nos dejó su ausencia, su olvido. La historia le robó su nombre. Necesito quinientos años para nacer como mito.

Podemos contar en lengua de hoy su historia adivinada; una de las tantas de posible invención sobre el puñado de sombra vagamente humana que quedó del Almirante; imaginar su presencia en presente; o mejor aún en el no tiempo, libremente, con amor-odio filial, con humor, con ironía....» (1992, pp. 11-12).

No estamos ante la misma actitud que justificaba el anacronismo psicológico del XIX, confiado en la continuidad de la naturaleza humana; ahora se acepta que no es el hombre del pasado el que recuperamos, sino el hombre actual que adivinamos o presentimos en el hombre del pasado porque, como dice Marguerite Yourcenar, «la distancia de los siglos puede reducirse a nuestro antojo» (1982, p. 248).

Esta subjetivización de la historia se traduce en la preferencia por procedimientos narrativos de modalización en primera persona o de perspectivas múltiples, y de diseños narrativos que tienden al fragmentarismo de la trama y que adoptan la forma de cartas, memorias, meditaciones, autobiografías, crónicas, etc. Por ejemplo, la excelente novela *The Ides of March* (1948) de Thornton Wilder se compone de informes del maestro del colegio de Augures, cartas entre diferentes corresponsales, (de Cicerón a Ático, de César a Clodia y a Cleopatra, de Catulo a Clodia, ...), fragmentos del diario epistolar de César, inscripciones aparecidas en los muros de Roma, fragmentos del libro de apuntes de Cornelio Nepote, etc.

Como puede deducirse, en el momento en que se plantea la simultaneidad de todos los tiempos en el presente, queda desactivado el anacronismo. La relación con el pasado es, pues, emocional, íntima, tendente a la mitificación, o bien irónica y desacralizadora, como la plantea Umberto Eco en sus conocidas *Apóstillas a El nombre de la rosa* (1983).

3. Anacronismo verbal

Se trata de una especificación del anacronismo cultural y psicológico y se advierte en los modales estilísticos del habla del narrador y de los personajes situados en el pasado diegético. La actualización del habla de los personajes de modo que resulte familiar a los lectores contemporáneos es otro anacronismo necesario, que, no obstante, autores como Walter Scott y Alessandro Manzoni justificaban en los prólogos a sus novelas, como ya hemos explicado anteriormente.

En general en la novela histórica el lenguaje de los personajes suele conservar vocablos y expresiones sintácticas característicos de la época recreada que contribuyen, por una parte, al ajuste e integración de los personajes con el contexto diegético del que forman parte y, por otra parte, a subrayar la distancia entre el presente del lector y el pasado de la historia narrada. Veamos, por ejemplo, esta réplica de la madre María de San José, colaboradora de Teresa de Jesús, a la opinión del padre Gracián de que no conviene que las mujeres escriban libros:

«Sé que hay libros escritos, y en las cosas esenciales y de importancia a lo mejor no es bueno que salgamos de ellos; mas tengo la opinión que en cosillas menudas y accidentales, a que por flaca e imperfecta naturaleza de las mujeres somos sujetas, no atinan los hombres, porque, como no tienen dellas experiencias, no todas las deben alcanzar por ciencia, y así vemos que grandes médicos suelen en indisposiciones de mujeres errar la cura que acierta otra mujer» (Josefina Molina, *En el umbral de la hoguera*, 1999, Barcelona, Martínez Roca, p. 62).

La arcaización sostenida del lenguaje del narrador o de los personajes provoca un efecto de pastiche, acentúa la hipertextualidad de la novela histórica, su juego intelectual y estilístico con el pasado, y su carácter artificioso.

Pero existe otra posibilidad de anacronismo verbal, opuesto al anterior, la modernización, que consiste en hacer hablar al narrador o a los personajes no sólo con un léxico y unas expresiones modernas, incongruentes y chocantes con el contexto histórico al que pertenecen, sino además, generalmente, en un registro impropio de su categoría histórica. La intención paródica o satírica se hace evidente y el anacronismo se pone al servicio de otra práctica textual, el *travestimiento* (véase *Los perros del paraíso*, 1983, de Abel Posse).

Bibliografía

CAVALIERE, M.

2002, *As Coordenadas da Viagem no tempo. Uma contribuição para a teoria da ficção histórica baseada em alguns textos portugueses dos séculos XVI, XIX e XX*, Stockholm University, Department of Spanish, Portuguese and Latin-American Studies.

COLLINGWOOD, R. G.

1956 (1.ª ed., 1946), *The Idea of History*, Nueva York, Oxford University Press.

DANTO, A. C.

1989 (1.ª ed., 1965), *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, introducción de Fina Virulés, Barcelona / Buenos Aires / México, Piados / ICE Universidad Autónoma de Barcelona.

FERNÁNDEZ PRIETO, C.

1998, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

FOLEY, B.

1986, *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, Cornell University Press.

HEGEL, G. W. F.

1989, *Estética I*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Península.

HUTCHEON, L.

1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Londres y Nueva York, Routledge.

JAMESON, F.

1992 (1.ª ed., 1984), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, traducción de Pardo Torio, Buenos Aires, Paidós.

JAMESON, F.

1996 (1.ª ed., 1991), *Teoría de la postmodernidad*, traducción de Celia Montolio y Ramón del Castillo, Madrid, Trotta.

KOSELLECK, R.

1993 (1.ª ed., 1979), *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.

LUKÁCS, G.

1976, *La novela histórica*, traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Grijalbo.

Mc HALE, B.

1987, *Postmodernist Fiction*, Londres, Methuen.

SCOTT, W.

1986 (1.ª ed., 1819), *Ivanhoe*, Londres, Penguin.

YOURCENAR, M.

1982 (1.ª ed., 1951)

Memorias de Adriano, traducción de Julio Cortázar, Barcelona, Edhasa.

WESSELING, E.

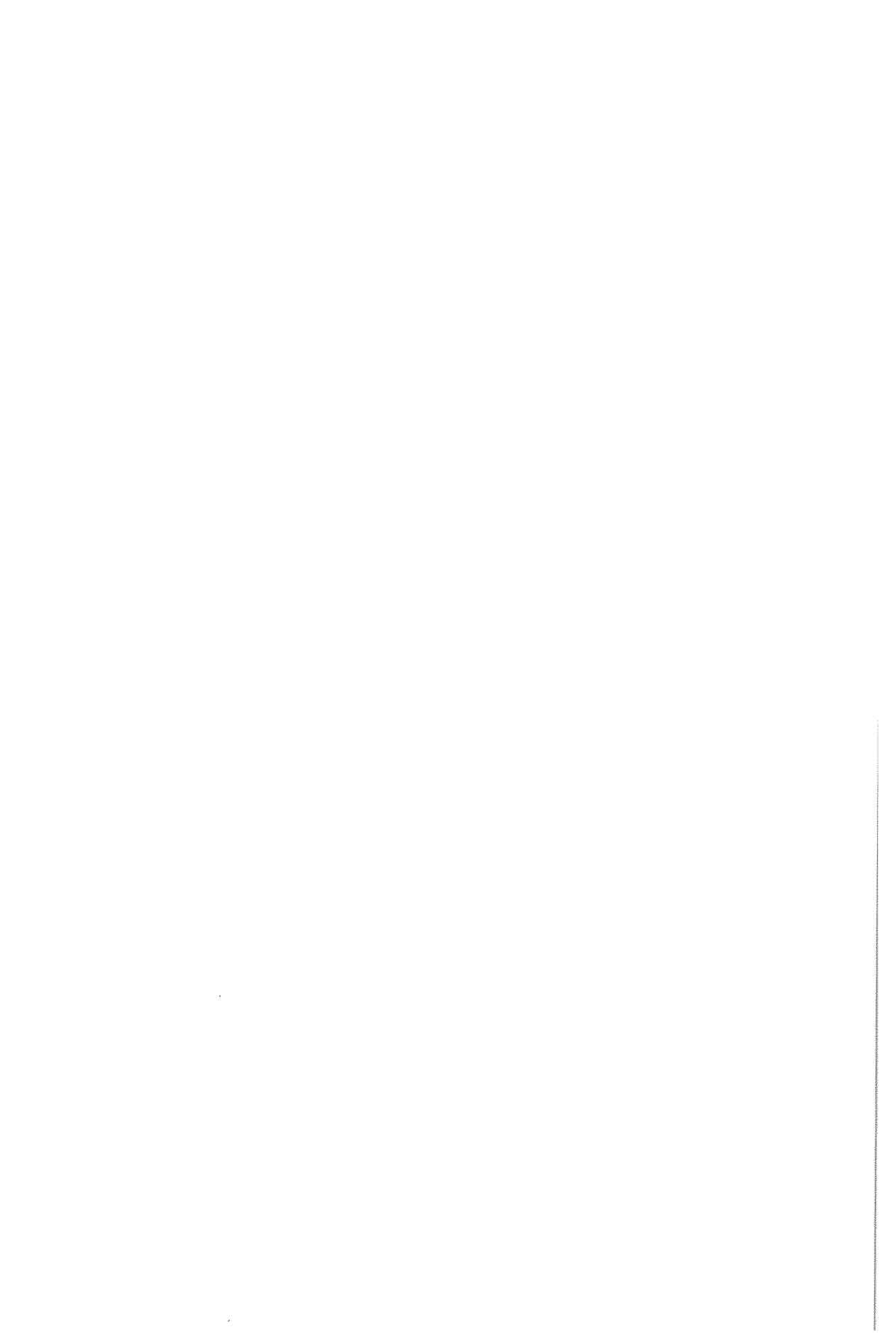
1991, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins P.

WHITE, H.

1992 (1.^a ed., 1987), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, traducción de Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós.

WHITE, H.

2003, *El texto histórico como artefacto literario*, introducción de Verónica Tozzi, Barcelona / Buenos Aires / México, Paidós. (Traducción de varios capítulos de los libros *Tropics of Discourse*, 1978, y *Figural Realism*, 1999).



PLUTARCHI VITÆ PARALLELÆ:

A biografia como compromisso entre literatura e história

ANA MARIA GUEDES FERREIRA
(Univ. do Porto)

261

Porque o motivo desta conferência nos faz remontar ao século I da era cristã, importa recordar que os conceitos e nomenclaturas actuais nem sempre coincidem com os daquele período. Tal acontece sobretudo no âmbito do tema que nos propomos tratar: se actualmente o relato biográfico é, de um modo geral, aceite como ramo da história, não podemos dizer que o mesmo se passasse entre os Gregos, pelos quais esta era vista essencialmente como um relato dos feitos político-militares de um povo. Quanto à biografia, que desde os Poemas Homéricos e durante muitos séculos mais não foi do que um *topos* frequente nos diversos textos literários¹, era entendida como uma narração dos actos e costumes das pessoas².

Assim, no âmbito do relato histórico, eram invocados dados da vida de um indivíduo sempre que isso permitisse compreender melhor os acontecimentos descritos. É, pelo menos, esse o testemunho que Políbio nos dá em *Hist.* 10. 2. 1-5, onde assevera que os historiadores apenas devem invocar pormenores de cariz biográfico, como os vícios e as virtudes, quando estes tiverem determinado o curso da acção política, que é o seu objecto de estudo. Tudo o que vise o elogio ou o denegrir da imagem das figuras públicas não deve fazer parte do relato histórico. Por isso, podemos afirmar que este autor não recusa a inclusão esporádica de dados biográficos no texto, mas antes que não aceite que se faça da história um grande encómio, porque, para ele, o historiador deve ser imparcial.

Se dedicámos algumas linhas à apresentação do ponto de vista de um historiador de renome, foi precisamente porque Plutarco, que pode ser considerado o pai da biografia (embora vários outros autores tenham trabalhado este género antes), não se assume como tal. No próemio da *Vida de Alexandre* (1. 1-2), o Queroneu deixa bem claro o seu objectivo ao redigir as *Vidas*: não pretende ser um historiador, que deve

¹ A definição de biografia enquanto género individualizado só se terá verificado na época helenística, entre outros motivos, porque o homem culto desse período demonstrou especial interesse pelo conhecimento de aspectos da vida privada de pessoas famosas, fossem reis, poetas ou filósofos, fazendo da leitura de biografias um entretenimento. Cf. A. Momigliano, *The Development of Greek Biography*, Expanded Edition, Harvard, University Press, 1993, p. 84.

² A biografia só foi aceite como forma legítima de relato histórico a partir do século XVI. Cf. A. Momigliano: 1993, p. 2.

relatar tão minuciosamente quanto possível a cronologia dos diversos episódios, mas um biógrafo, ao qual os factos só interessam na medida em que espelhem as características a evidenciar do herói. É só nesse sentido que se torna relevante referir campanhas militares ou decisões e triunfos políticos.

Não obstante, várias são as ocasiões em que parece esquecer-se desse propósito, acabando por agir como um verdadeiro historiador. É isso que acontece, por exemplo, nos capítulos 12 e 13 da *Vida de Péricles*, dedicados às obras de embelezamento de Atenas, onde revela pormenores (como os artistas responsáveis pelas construções, as profissões intervenientes nas obras e os materiais utilizados) que, embora relacionados com uma das decisões mais importantes do estratega, em nada contribuem para a descrição do protagonista.

No próêmio da *Vida de Galba* (2. 5), volta a salientar que o relato exaustivo dos factos é da responsabilidade da *historia*. O biógrafo, porém, aproveita, sempre que oportuno, os acontecimentos – bons ou maus, mas memoráveis – desde que lhe permitam concretizar o seu objectivo: pôr em evidência a personalidade, o carácter do biografado. Embora muitas vezes não consiga fugir à menção de momentos de acção concreta, não é a estes que atribui maior importância.

O cerne do problema é esse, precisamente. Ainda que biografia e história tivessem ambas um propósito essencialmente didáctico, direccionavam-se para campos opostos. Logo no princípio da sua *História da Guerra do Peloponeso* (1. 22.4), Tucídides afirma categoricamente que escreve aquele texto para que as gerações vindouras possam conhecer a sucessão dos acontecimentos (logo, há necessidade de os descrever e explicar com pormenor) e as causas da maior guerra de todos os tempos e para que, na posse de dados imparciais, possam retirar as suas conclusões e fazer os seus juízos. No fundo é esse o sonho de todo o professor ou educador: que os seus pupilos, após terem recebido os conhecimentos básicos, tenham capacidade de agir e pensar pelos seus próprios meios.

No caso da biografia – e especialmente no das *Vidas Paralelas* – o objectivo didáctico consistia em contribuir para a formação moral dos leitores e do próprio autor, através da recordação dos grandes homens do passado e da análise das suas qualidades. Assim, podemos dizer que, de alguma forma, a biografia é um compromisso entre a história e a ética. Plutarco queria que o seu texto funcionasse como uma espécie de espelho, reflectindo as virtudes características de cada um dos heróis descritos – um pouco como se se tratasse de um '*speculum principum*' *avant la lettre*. Era essa imagem reflectida que deveria guiar o comportamento daqueles que pudessem contemplá-la. Com a sua obra, pretende inculcar no leitor, futuro interveniente activo na vida política, a necessidade de imitação das virtudes que apresenta em acção através das personagens que as incarnam. Isso não significa que os protagonistas por ele escolhidos não possuíssem defeitos. Na *Vida de Címon* (2. 4-5), reconhece a existência dessas máculas e, ao contrário do que acontece nos encómios, não as omite, pois defende o rigor das descrições. Considera, no entanto, que os aspectos menos positivos não devem ser sobrevalorizados, pois é às virtudes que cabe suscitar a emulação (cf. *Vida de Péricles*, 2. 2-4).

Na *Vida de Demétrio* (1. 6), porém, Plutarco evidencia não as virtudes, mas os vícios, sempre com os mesmos objectivos pedagógicos: se a contemplação das qualidades nos incita a imitá-las, a dos vícios permite-nos fazer um autodiagnóstico e põe-nos em estado de alerta, pois já tivemos oportunidade de verificar, através dos exemplos, quão nefastos são os efeitos de qualidades negativas. Além disso, só apreciamos melhor o que é bom se tivermos um termo de comparação...

Plutarco acreditava que quem tem a oportunidade de contemplar o Bem (*to kalon*) não resiste a agir em conformidade com ele. Ora este interesse filosófico-moral da biografia em geral e das *Vidas Paralelas* em particular é provavelmente a principal diferença entre a historiografia e o discurso biográfico. É por sua causa que o biógrafo é levado a seleccionar um indivíduo e, dentre as suas acções (isto é, os factos históricos), aquelas que melhor manifestem a posse das virtudes a evidenciar. Esses feitos acabam por servir de ‘ilustração’, de *exemplum*. No caso da historiografia (e basta pensar em Tucídides), que enfatiza as decisões e acções colectivas, o valor do indivíduo, embora não seja negado, só é apreciado se este tiver um papel fundamental na vida político-militar de determinado período³. No fundo, esse valor resulta não das virtudes por ele possuídas, mas da sua contribuição para o bem-estar da *polis*.

Os biógrafos antigos não tinham a intenção de descrever a vida dos indivíduos enquanto tal, isto é, tendo em consideração apenas os feitos e os traços de personalidade que os distinguiam das restantes pessoas; procuravam antes salientar as características comuns a determinados tipos humanos. O facto de Plutarco agrupar os seus protagonistas em pares confirma, de certo modo, essa inclinação. Além de resultar da influência dos biógrafos latinos da época imperial, as circunstâncias de vida de Plutarco favoreceram (ou talvez tenham até suscitado) a sua opção pela redacção de vidas paralelas: não nos podemos esquecer de que era um membro de valor reconhecido na sociedade greco-romana (era, inclusive, cidadão de Roma e de Atenas), que beneficiava ainda do filelenismo que então grassava na capital do Império. Por isso podia comparar os dois povos sem ferir susceptibilidades, já que, nestas circunstâncias, era legítimo manifestar a sua admiração por ambas as pátrias, sem ter que negar nenhuma delas. A sua obra torna-se, deste modo, agente de fomento da relação entre os dois povos e da (auto)estima pelos *Græculi*, diminutivo de conotações negativas – que ao serem comparados com os Romanos, se não os superavam, pelo menos não lhes ficavam atrás –, com os quais, aliás poderiam aprender bastante. Penso que também podemos realçar o seu intento de mostrar como constituições tão diversas e povos com temperamentos tão diferentes podem ambos dar origem a homens de virtude, dignos de imitação. Basta pensarmos no caso de Péricles e Fábio Máximo: embora o primeiro seja grego e o segundo romano e mais novo (com uma diferença de cerca de dois séculos) e as circunstâncias das suas vidas obviamente sejam também diferentes, possuem muitas virtudes semelhantes, que, logo no prómio da *Vida de Péricles*, o Queroneu indica para justificar a sua opção por este par.

Essa ‘inclusão’ só é passível de ser feita devido à existência de determinados padrões de personalidade que foram fixados sobretudo com os peripatéticos (nomeadamente pelos *Caracteres* de Teofrasto), segundo os quais a um *tipo* específico corresponderiam acções e maneiras de ser próprias e facilmente dedutíveis depois da sua identificação. No entanto a descrição feita nas *Vidas* de Plutarco conjuga esse método indutivo, influenciado pelos peripatéticos, segundo o qual o carácter permite compreender e até antever as acções, com o dedutivo de acordo com o qual só chegamos ao carácter pela observação dos feitos.

É no riquíssimo prómio da *Vida de Péricles* (1-2), a que Flacelière (Flacelière: p. 11) se refere como «propylées assez majestueux à cette biographie»⁴, que expõe de forma mais inequívoca o que pretende com a redacção das *Vitæ Parallelæ*. Assume, mais uma vez, que o seu principal objectivo é predispor o leitor a observar as boas

³ Os traços da sua personalidade e as suas vivências só interessam se servirem para justificar determinadas opções.

⁴ Flacelière, *Vies Parallèles*, tome II, Paris, Budé, 1969, p. 11.

acções, a admirá-las e a imitá-las, com base no princípio de que o desejo de emulação é tipicamente humano e que deve ser canalizado para as boas acções e não constantemente desperdiçado com 'objectos menos dignos'. Assim, ao elogiar e incitar à virtude, faz deste preâmbulo a justificação da sua obra.

Detenhamo-nos brevemente nas características formais destes dois primeiros capítulos da *Vida de Péricles* e na organização desta biografia, para podermos compreender melhor de que forma a literatura é posta ao serviço das pretensões de Plutarco. Como sabemos, ele possuía uma formação retórica que lhe permitia saber que o interesse do leitor pelo texto podia ser estimulado através do recurso a determinadas figuras de retórica, e não se faz rogado. A utilização de tais adornos neste par tornava-se ainda mais importante por causa de um segmento do público que muito provavelmente o autor visava – os seus contemporâneos gregos que começavam a ascender a cargos da magistratura imperial – e ao qual pretendia fornecer um modelo de conduta.

Este proémio inicia-se com uma *chria* (pequena anedota histórica, isto é, baseada em situações reais vividas por figuras de renome e que é um dos recursos mais utilizados por Plutarco⁵) com base em palavras de César que, ao ver estrangeiros a brincar com macacos e cachorritos, perguntou se as esposas daqueles não lhes davam filhos. Partindo desta breve história e depois de tecer algumas considerações sobre o afecto entre os humanos, faz uma comparação alargada entre aquilo que deve ser objecto dos sentidos e da razão. Para reforçar esta reflexão, serve-se de mais duas *chriae* – uma de Antístenes e outra de Filipe da Macedónia, que têm em comum a crítica daqueles que fazem da música profissão (*Per.* 1. 5) e que, por isso, dispensam o precioso tempo com ocupações vis e inúteis. O proémio termina com uma *gnome* sobre a importância do *to kalon* na atracção para a prática de acções nobres, justificando, assim, o seu objectivo ao escrever as *Vidas* – fornecer os tais *exempla* que suscitem a emulação do Bem.

Após o proémio, Plutarco inicia a descrição da biografia propriamente dita, seguindo normalmente um esquema que se baseia no respeito por uma ordem cronológica mínima e básica⁶, própria do género biográfico, que consiste em três grandes momentos: infância e juventude da personagem, feitos mais conhecidos e relação com características do protagonista, informações sobre a sua morte e memória póstuma. Em termos proporcionais, a parte dedicada à vida pública é a mais extensa – o que é compreensível na medida em que o autor quer evidenciar as virtudes através da acção. Em termos numéricos, isso significa que no caso da *Vida de Péricles*, constituída por trinta e nove capítulos, trinta e dois são dedicados à vida pública e à acção político-militar do estadista.

Ora, do primeiro momento fazem parte elementos oriundos da tradição retórica do encómio, como as origens da personagem, a caracterização física (que de um

⁵ Os peripatéticos recorriam às anedotas muitas vezes para caracterizar modos de vida, o pensamento e o estilo de alguns indivíduos e, conseqüentemente, interessavam-se pelas que ilustrassem virtudes e vícios. Que os biógrafos viam nelas um elemento importante para a composição das suas obras, atesta-o bem a *Vida de Péricles*, nomeadamente no capítulo 38. 2.

⁶ Já os factos que narra não surgem necessariamente por ordem cronológica. A. P. Jiménez, 'L'asociación de ideas como criterio formal en las *Vidas Paralelas*', 1996. p. 259 (in J. A. F. Delgado, F. P. Pardo (ed.), *Estudios sobre Plutarco: Aspectos formales. Actas del IV Simposio Español sobre Plutarco*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1996) diz-nos que Plutarco baseia muitas vezes a sua estruturação em associações de ideias, o que, quanto a mim, é perfeitamente compreensível. Só quem nunca escreveu um texto, só quem nunca estruturou um discurso desconhece a experiência de se ver assaltado em simultâneo por ideias diversas, todas elas pertinentes para o desenvolvimento de determinado assunto. Se nos deixamos levar, torna-se necessário, a certa altura, voltar atrás para retomar o fio condutor.

modo geral se coaduna com o retrato moral⁷) e psicológica (baseada essencialmente na caracterização directa⁸), a formação (refere-se aos mestres e influência destes sobre Péricles, nomeadamente Anaxágoras) e iniciação na vida pública.

A segunda parte subdivide-se geralmente em três: ascensão, apogeu e decadência no poder; nela se narram os feitos mais famosos do protagonista e a relação destes com o seu carácter.

Na terceira, Plutarco descreve as circunstâncias da morte, as exéquias, o local de sepultura e apresenta o impacto do desaparecimento do protagonista na comunidade e o destino da família. No caso de Péricles, este terceiro momento não segue os moldes gerais, porque Plutarco ‘se distraiu’ com o elogio do estrategista e com o excuro sobre o cognome de Olímpico; além disso, os seus filhos legítimos já haviam morrido (também eles vítimas da peste) e o destino da companheira Aspásia e do filho ilegítimo de ambos já havia sido indicado.

As duas biografias que constituem o par seguem, *mutatis mutandis*, a estrutura descrita nos últimos parágrafos e devem ser lidas como um todo, já que a primeira pode levantar questões ou temas que só são desenvolvidos ou respondidos na segunda. Ao relato das duas vidas segue-se a comparação final – a *synkrisis* – que funciona como epílogo e que põe em evidência virtudes e defeitos de ambos, justificando, no fundo, o título de *Vitae Parallelae* dado a este segmento da obra do Queroneu.

A *synkrisis* era um exercício preparatório muito em voga nas escolas de retórica da época, pelo que recursos como interrogações retóricas e estrutura antitética são copiosamente utilizados nos capítulos finais. Apesar disso, o paralelismo que Plutarco estabelece entre os protagonistas jamais é forçado. Baseia-se em elementos de comparação como a situação política, um traço de carácter, a reputação; põe em evidência os ensinamentos, a mensagem a retirar de ambas as vidas, de acordo com os ideais do biógrafo, mas não repete os temas anteriormente abordados no prólogo para justificar a opção pelo par.

Todas as informações que Plutarco fornece nas diferentes partes aparecem entrelaçadas com anedotas, comparações, citações de fontes ou simplesmente referência à origem dos dados que menciona, opiniões pessoais, elementos que enriquecem e tornam o discurso muitíssimo interessante.

Mas é preciso não esquecer que a organização e extensão dos dados depende de diversos factores, nomeadamente da importância histórica do protagonista; da abundância ou escassez de fontes à disposição de Plutarco, do grau de simpatia ou antipatia que o Queroneu dedica ao biografado, da natureza da sua actividade pública (militar, política ou legislativa). Aliás, o tratamento dos factos depende mesmo do protagonista em causa, como nos demonstram os exemplos de Péricles e Címon. Em ambas as biografias, Plutarco tem forçosamente de mencionar a rivalidade entre eles. No entanto, na *Vida de Péricles* (10. 6), diz que este estrategista, por altura do julgamento de Címon, praticamente nada disse para o acusar; mas na *Vida de Címon* (14. 5)

⁷ Péricles era conhecido pela forma pouco vulgar da sua cabeça – grande e alongada, como uma cebola. Apesar de ridicularizado por esse *pequeno* defeito, Plutarco reflecte sobre a relação entre a forma da cabeça e a personalidade do estadista: se esta parte do seu corpo é desproporcional, isso talvez aconteça porque é aí que, por excelência, residem uma inteligência e uma perspicácia inusitadas.

⁸ A caracterização directa é o processo mais utilizado por Plutarco: ele parte de atitudes, reacções e frases (em forma de opiniões e conselhos) das próprias personagens, que manifestam qualidades do seu carácter, para tirar ilações quanto às principais características dos protagonistas, que, se positivas, elogia. Mas o Queroneu também utiliza com frequência a caracterização indirecta: apresenta personagens históricas que conviveram com o biografado ou que testemunharam a sua acção; por vezes chega a descrever personagens secundárias – como Címon – sempre com o objectivo final de salientar as qualidades do protagonista.

afirma que aquele foi um dos que mais atacou o réu em tribunal. Além disso, na *Vida de Péricles* apenas refere as acções de Címon na medida em que estas possam servir de justificativa das de Péricles, como no caso das medidas demagógicas do início da sua carreira política.

Como acabámos de ver com base na *Vida de Péricles*, as biografias de Plutarco, que não queria ser historiador nem um grande autor, têm como principal propósito contribuir para a formação dos jovens com ambições políticas. Por essa razão, obedecem a princípios didácticos e éticos que condicionam o uso que faz da história e da literatura. Consciente de que a prática e os exemplos verdadeiros são fundamentais para uma boa aprendizagem, o Queroneu retira da história, porque têm mais força persuasiva do que protótipos inventados, modelos verídicos de comportamento para ilustrar os valores que considera mais importantes; e serve-se da literatura para, através dos seus recursos, tornar esses exemplos mais apelativos.

Em jeito de conclusão, podemos recordar as seguintes palavras de Javier Gómez Espelosín: pp. 45-46 sobre as *Vitae* de Plutarco:

«No pretendió pasar por historiador, ni siquiera a la manera antigua, con unos métodos e intenciones tan enormemente distantes de lo que una pretendida ciencia podría reclamar. Su condición pasa más por lo que Stadter ha calificado de 'storyteller' para quien la historia constituye un repertorio inigualable de toda clase de circunstancias, situaciones y caracteres, con los que deleitar el ánimo de sus lectores, al paso que ayudaba también a perfilar las pautas morales de su vida diaria»⁹.

⁹ In «Plutarco como Fuente de la Historiografía del Mundo Helenístico» (in J. G. López, E. C. Dorda, *Estudios sobre Plutarco: Paisaje y naturaleza*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1991).

AS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA NO CONTEXTO DA ACTUAL CRISE DA DIMENSÃO SOCIAL DA NARRATIVA HISTORIOGRÁFICA

267

LUÍS ADÃO DA FONSECA
(Univ. do Porto)

O problema que está em causa nesta minha intervenção não é o do que se pode chamar a malversação ou desvio da história. Sempre as houve, com implicações várias no que à prática historiográfica diz respeito, já seja quanto ao seu estatuto (o problema da história como ciência), à sua escrita (o problema da construção da narrativa), ao seu exercício profissional (a função social do historiador) ou à veracidade da sua mensagem (o problema da verdade).

Hoje em dia, abundam – e bem – as discussões sobre este tema. Ainda recentemente, os autores do *Manifesto da História em Debate* (2001), procuraram responder ao desafio da multiplicidade das correntes historiográficas desenvolvidas na última década do século XX. Entre as 18 propostas metodológicas apresentadas, em uma delas (a 4.^a), dizem o seguinte: «A nova historiografia que propomos será interdisciplinar, porém de maneira equilibrada: internamente, na ampla e diversa comunidade de historiadores, reforçando a unidade disciplinar e científica da história profissional; e, externamente, estendendo o campo de alianças, procurando aproximar-se das ciências sociais clássicas [...]. Aprendendo com as experiências passadas, três caminhos devem ser evitados em nossa opinião, para que a interdisciplinaridade enriqueça a história: 1) perseguir uma impossível “ciência social unificada”, centrada em qualquer outra disciplina, menosprezando o desenvolvimento interdisciplinar individual e colectivo; 2) fazer do diálogo entre história e ciências sociais a receita mágica para a “crise da história”, que entendemos como mudança de paradigmas; 3) diluir a história em uma ou outra disciplina, como nos propõem hoje em dia os narrativistas extremos em relação à literatura»¹.

A afirmação é discutível. O importante, a meu ver, é que seja referida. Ou seja, o que aqui está presente é o problema do estatuto da narrativa historiográfica. Em particular, o problema das suas relações com a literatura, que, de acordo com este

¹ [<http://www.h-debate.com> 29/12/2003].

Manifesto, constitui um dos três componentes fundamentais do problema mais amplo do estatuto disciplinar da prática historiográfica. O problema, a meu ver, é muito importante uma vez que não tem apenas uma dimensão teórica; com efeito, apresenta simultaneamente implicações práticas. É o caso da circunstância de que, hoje em dia e com uma crescente relevância, se multiplicam os canais não historiográficos de construção da memória social do passado (cinema, televisão, revistas, banda desenhada, etc.), fenómeno que pode constituir um preocupante desafio ao estatuto que o discurso historiográfico vem tendo na sociedade ocidental desde o século XIX, e que parece estar em perigo, pelo menos em termos da sua expressão social.

É neste ponto que o problema apresenta inegável interesse para o tema deste meu texto, na medida em que a narratividade historiográfica, para além da dimensão teórica da questão em si, tem implicações paralelas não menos importantes. E começo por uma dessas implicações. A história deve ser uma disciplina académica ou é uma mera consciência? Por outras palavras, a historiografia representa um modo privilegiado de pensar o passado distinto de outras formas de consciência histórica, ou é simplesmente uma entre outras? Consciência de que tipo? Uma simples consciência social?²

A interrogação tem inegável pertinência, considerando as transformações abruptas que, nos tempos mais recentes, têm afectado a historiografia ocidental. Com efeito, passando os olhos pelos grandes rasgos que atravessam a historiografia mais contemporânea (e, neste caso, a propósito da contemporaneidade, reporto-me fundamentalmente ao período terminal do século XX), a bibliografia tem sublinhado sobretudo uma nova sensibilidade perante o sentido da mudança, em que a alteração de paradigmas se traduz numa significativa proliferação de orientações. Vale a pena dedicar alguma atenção a esta vertente onde se articulam estes três elementos: a mudança, a alteração de paradigmas, a proliferação de orientações.

A questão de fundo pode ser resumida nestes termos: desde os gregos que a cultura procura responder ao desafio de saber e de como saber se é verdade aquilo que conhecemos da realidade; e desde há muitos anos que tem imperado na cultura ocidental um paradigma de *verdade*, que foi sendo progressivamente substituído por um paradigma diferente – que se pode apelidar de paradigma de *certeza*. Este modelo de certeza, que tende a privilegiar as metodologias de manipulação da realidade (já que o mundo objectivo, com todas as suas objectividades está aí, disponível à actuação humana), valoriza sobretudo o conhecimento que garanta à razão actuante o fundamento dos seus juízos, ou seja, valoriza sobretudo o conhecimento que lhe dê segurança. Daí que, dentro deste modelo de certeza, o ponto de partida – ou seja, o paradigma – constitua uma obsessão. É evidente que este modelo – típico da modernidade cien-

² Assim, cobra todo o sentido o recente convite proposto pela revista *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* (da prestigiada editora Routledge), sobre o “Futuro do Passado”, anúncio feito na Internet em 4/3/2003 (para ser publicado em 2005), e onde se pode ler: “Given the nature of this issue, the editors will not provide examples of possible topics or themes – it is, after all, the visions and imaginaries of historians in the broadest sense of the word (including academics, filmmakers, novelists, biographers, graphic artists, museum directors, etc.) who will create the past in the future. What we wish to encourage is creative, experimental, innovative and unconventional pieces that think, rethink, theorize, and also practice possible future histories. Over thirty years ago, in his AHA Presidential Address, C. Vann Woodward [...] declaration that history was neither art, nor science, nor literature, but that it was sui generis – a form of knowledge with its own character and methods. In this themed issue the journal seeks to explore not just what is history but what might history be by representing the best current thinking about the major epistemological, theoretical and practical questions that lie at the heart of our vision of the future of history.” (<http://www.tandf.co.uk/journals/authors/rhicfp.asp> [10/11/2003]). A mensagem aqui referida, do ano de 1969, e intitulada *The Future of the Past*, foi publicada na *American Historical Review*, vol. 75, n.º 3, pp. 711-726, e está disponível em http://www.theaha.org/info/AHA_History/cvwoodward.htm [11/11/2003].

tífica – apresenta elementos que constituem aportações importantes (rigor na organização dos dados e sua taxonomia, na terminologia, na fundamentação racional da argumentação), mas creio não ser menos evidente que necessitamos de algo mais.

Com efeito, se a adaptabilidade à mudança pode ser um valor, a fragilidade provocada pela explosão dos paradigmas (ou seja, dos modelos de certeza) será preocupante; se a objectividade pode constituir um ideal a perseguir, dimensões como as implicações éticas da ciência ou as consequências redutoras de alguma tecnociência (ou seja, em que a ciência, para se desenvolver e afirmar, necessita de condições tecnológicas cuja existência a faz depender de condições pessoais e sociais por vezes limitativas) levam-nos a aspirar a algo de diferente, a um retorno a um ideal de verdade que, incorporando os avanços do paradigma de certeza, nos permita dar um sentido pessoal ao trabalho científico.

Isto tem implicações práticas importantes, mas vou referir apenas as que se reportam ao saber histórico, em particular.

Na mensagem que, em Dezembro de 1981, dirigiu aos membros da American Historical Association, e intitulada *The challenge of modern historiography*³, Bernard Bailyn começa por ser referir à mensagem de Gordon Wright de 1976, onde se coloca o problema fulcral do degrau em que a história é uma ciência moral⁴. E, depois, a partir da sua experiência norte-americana de investigação, reconhece a multiplicação das linhas e temas de estudo sem que haja coordenação, ao mesmo tempo que muitos dos estudos mais interessantes são feitos por investigadores de outras disciplinas (geógrafos, economistas, especialistas em metodologia, teólogos e filósofos, antropólogos e sociólogos). Mas, ao não existir a coordenação, esta multiplicidade não significa maior inteligibilidade; com efeito, escreve, a «grande proliferação da escrita da história não serviu para iluminar os grandes temas da história ocidental mas para os obscurecer». Com efeito, perante a crise do sistema tradicional de explicação, nenhum sistema igualmente compreensivo o veio substituir⁵. Na opinião de Bailyn, se há uma generalização a partir de dados empíricos, sujeitos a serem debilitados por outras interpretações construídas a partir de dados diferentes, não é menos evidente que a multiplicação de informação possibilitada pelo recurso a análises quantitativas ou a bancos de dados não fornece uma grelha crítica e coerente.

E, depois de referir a tentativa de Braudel e a sua visão das três dimensões do tempo, assim como a tentativa marxista de introduzir *a powerful framework of coherence*, que igualmente não o convence, entra no tema que hoje me importa sublinhar: o grande desafio que, para a historiografia contemporânea, representa o ter de se apresentar como uma escrita de narrativas⁶. Não estamos longe do célebre artigo de L.

³ Bernard Bailyn, «The challenge of modern historiography», in *American Historical Review*, vol. 87, 1982, pp. 1-24, disponível em http://www.theaha.org/info/AHA_History/pres_index.html [21/12/2003].

⁴ Gordon Wright, «History as a moral science», in *American Historical Review*, vol. 81, 1976, pp. 1-11, disponível em http://www.theaha.org/info/AHA_History/gwright.htm [31/12/2003]. O tema tem profundas raízes na historiografia, estando presente já em Lord Acton (cf. Josef L. Altholz, *Lord Acton on the Historian* – Introduction [<http://www.acton.org/publicat/occasionalpapers/historian.html> 30/12/2003]). Cf. ainda José Carlos Bermejo Barrera, «El historiador, el silencio y el problema del mal: La historiografía como teodicea», in José Carlos Bermejo Barrera; Pedro Andrés Piedras Monroy, *Genealogia de la Historia. Ensayos de historia teórica III*, Madrid, Ediciones Akal, 1999, pp. 226-241.

⁵ Bernard Bailyn, «The challenge of modern historiography», ob. cit., p. 3. Este mesmo argumento será analisado por Philippe Boutry, «Assurances et errances de la raison historique» (in Jean Boutier; Dominique Julia, *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'histoire*, Paris, Éditions Autrement, série Mutations, n.º 150-151, 1995, pp. 56-68).

⁶ Isto é, para citar palavras suas: uma historiografia que, «dominated by sense of movement through time, incorporating the technical studies, and devoted to showing how the present world was shaped by its emergence from a very different past and concentrated on critical transitions from the past towards the present», tem de ter em atenção o seguinte: «... the critical need, it seems to me, is to bring order into large areas of history and thus to reintroduce history in a sophisticated form to a wider reading public, through

Stone sobre *The revival of narrative*, publicado pela primeira vez em 1979⁷. Estas narrativas, segundo escreve Bailyn, devem ser simultaneamente histórias intelectuais, económicas e sócio-políticas. Devem desenvolver-se considerando a «história da liberdade, numa combinação de áreas»⁸. É interessante, a meu ver, que o mesmo Bailyn, a propósito deste último aspecto, cite explicitamente dois autores: Lord Acton e Oscar Handlin. Acontece que o primeiro é um representante da visão liberal da história⁹, e o segundo é autor da conhecida obra sobre a *Verdade na História*¹⁰.

Ou seja, a ligação destas quatro vertentes (narrativa articuladora de diferentes áreas – valor da liberdade – visão liberal – verdade) pode ser um bom ponto de partida para enquadrar o problema da relação História/Liberdade, núcleo central do que procuro explicitar sobre a imprescindibilidade da narrativa como núcleo duro do que deve ser a especificidade da consciência historiográfica no conjunto da memória histórica dos tempos actuais. Esta é a primeira proposta que pretendo aqui colocar.

Poderiam ser citados muitos outros exemplos de diagnósticos gerais da historiografia contemporânea onde este tipo de problemas é apontado. Para citar apenas um, recorro ao que, a respeito das transformações operadas na chamada 3.^a fase dos *Annales*, ou seja, da mudança de 1988/1989, escreveu Antoine de Baecque num trabalho intitulado «Où est passé le “tournant critique”?»¹¹. Sendo tudo uma questão de estado de espírito e de definição de métodos e de objectos de estudo em cada momento historiográfico, considera este autor que o número dos *Annales* em causa (refere-se ao n.º 6 de 1989¹²) reflecte a crise dos paradigmas que remontam aos anos 70, e que parece dominar os anos seguintes: crise do marxismo e crise dos estruturalismos. E acrescenta: «A partir destas duas lentas erosões, dois princípios clássicos da historiografia começaram a abrir fissuras: o projecto de uma história global, de tipo braudeliano ou labroussiano, capaz de articular num mesmo conjunto os diferentes níveis da totalidade social; o primado dado ao recorte em classes, considerado como o único susceptível de organizar a compreensão da sociedade»¹³.

Um dos primeiros textos onde estas dúvidas se manifestam, segundo Baecque, terá sido a nota de apresentação da “Bibliothèque des Histoires”, da Gallimard, redigida por Pierre Nora já em 1971, que começava pelas palavras seguintes: «Nous vivons l'éclatement de l'Histoire»¹⁴. Mas, o mesmo autor, quando trata de escolher um texto

synthetic works, narrative in structure, on major themes, works that explain some significant part of the story of how the present world came to be the way it is» (Bernard Bailyn, «The challenge of modern historiography», ob. cit., pp. 7-8).

⁷ «The revival of narrative. Reflections on a new old history», in *Past & Present*, n.º 85, 1979, pp. 3-24; trad. francesa: «Retour au récit, ou réflexions sur une nouvelle vieille histoire», in *Le Débat*, n.º 4, 1980, pp. 116-142; trad. italiana: «Il ritorno alla narrazione: Riflessioni su una vecchia nuova storia», in *Comunità. Rivista di informazione culturale*, n.º 183, Novembro de 1981, pp. 1-25. Sobre a importância deste artigo, veja-se Georg G. Iggers, «Lawrence Stone and “The Revival of Narrative”», in *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Hanover & Londres, Wesleyan University Press, 1997, pp. 97-100.

⁸ Bernard Bailyn, «The challenge of modern historiography», ob. cit., p. 8.

⁹ V.g., Lord Acton, *Essays in the Liberal Interpretation of History*, Chicago, The University of Chicago Press, 1967.

¹⁰ V.g. Oscar Handlin, *La Verdad en la Historia*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1982.

¹¹ *Le Débat*, n.º 104, Março-Abril de 1999, pp. 162-170.

¹² «Histoire et sciences sociales: Un tournant critique», in *Annales. ESC*, 1988, pp. 291-339; cf. *ibidem*, 1989, pp. 1317-1323. Cf. Gérard Noiriel, *Sur la “crise” de l'Histoire*, [s.l.], Éditions Belin, 1996, p. 150 e ss.

¹³ Antoine de Baecque, «Où est passé le “tournant critique”?», ob. cit., p. 163.

¹⁴ *Idem, ibidem*. Significativamente, desta explosão da história passa-se em pouco tempo para a explosão da historiografia. Por exemplo, a propósito de duas importantes obras do panorama editorial francês (Jacques Le Goff; R. Chartier; Jacques Revel (dir.), *La Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, e André Burguière (dir.), *Dictionnaire des Sciences Historiques*, Paris, PUF, 1986), já se escreveu que estas duas obras «ont déjà entériné l'éclatement de l'historiographie en multiples directions; surtout en passant du bilan systématique à l'arbitraire du classement alphabétique, l'instrument de travail l'emporte sur une mise en scène raisonnée de la méthode» (Jean Boutier; Dominique Julia, *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'histoire*, ob. cit., p. 18).

emblemático desta referida mudança, escolhe o artigo de Roger Chartier publicado no citado número dos *Annales ESC*, e intitulado «Le monde comme représentation»¹⁵. Para além de tudo o que muda, há uma alteração de escala que exige, naturalmente, formas de diferente abordagem dos problemas¹⁶.

De qualquer modo, os praticantes destas *novas* orientações historiográficas não apresentam qualquer articulação, mantêm-se fragmentados e sem organização institucional, reagindo, em alguns casos, a este *fracasso* através de um regresso a formas tradicionais. Aliás, palavras, no fundo semelhantes, poderão ser ditas a propósito das diferentes *Histórias Novas*, nomeadamente a saída dos *Annales*¹⁷.

Neste contexto, não deixa de ser interessante (e, em certa medida, preocupante) que, a par desta profunda mutação paradigmática e metodológica, se tenha desenvolvido em amplas camadas sociais (com paralela expressão ao nível dos poderes políticos) a convicção – aparentemente crescente – de que a historiografia pode ser dispensável. Salvo melhor opinião, creio que é a conjugação conjuntural destes dois aspectos o que confere mais agudeza à chamada crise da historiografia contemporânea. Este problema tem, aliás, implicações: começa por ser a questão – crucial hoje em dia – da necessidade-utilidade da historiografia, mas acaba por se traduzir também no actualíssimo debate sobre o ensino das humanidades no ensino médio¹⁸.

Assim, vale a pena dedicar um pouco de atenção ao problema da crise. Embora se possam encontrar referências anteriores, é entendimento da bibliografia que o problema começa a ser colocado com crescente ênfase a partir de finais da década dos anos 70; como é o caso, por exemplo, do já citado artigo de L. Stone. Para este autor, o regresso à narrativa inserir-se-ia mesmo numa crise geral das ciências sociais, mas

¹⁵ *Idem*, pp. 163-164. O artigo de Chartier, inicialmente publicado nos *Annales ESC*, 1989, pp. 1505-1520, foi depois reeditado no livro do mesmo autor *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, A. Michel, 1998, pp. 67-86.

¹⁶ Assim, continuando a citar de Baecque, este «tournant critique eut donc pour principale ambition de changer l'échelle du regard: on ne pensait plus globalement la société dans un ensemble large à travers ses classes sociales et les oppositions de comportements et de mentalités qu'elles entraînent, mais localement, cherchant dans un événement ou un destin particulier la complexité des liens sociaux, politiques, culturelles ou imaginaires qui les façonnaient. L'innovation un peu provocatrice du tournant critique consistait à ne pas lire cette mise à plat comme un «vide idéologique», ni comme la «fin de l'histoire» (expressions et interprétations qui firent pourtant fureur en ce temps), mais telle une sorte de «trou noir», c'est-à-dire un appel à retrouver d'autres lignes de compréhension de l'histoire. J'en soulignerais deux majeurs. *L'énigme du sujet pensant*, tout d'abord, dont témoigne alors un certain renouveau biographique chez les historiens, qui mit en valeur l'imprévisibilité du choix individuel et la complexité du contrat le liant à la communauté. *Les luttes de représentations*, ensuite: ce qui définit, unit ou oppose les groupes, ce n'est pas un intérêt de classe qu'une perception, une représentation de soi dans la communauté, et de l'autre comme extérieur à celle-ci. Un moment de l'histoire devient alors un complexe travail réflexif, aux contours évoluant parfois très vite, aux liens et aux réseaux divers et hétérogènes, destiné à façonner des représentations du corps social permettant intégrations et exclusions» («Où est passé le «tournant critique»?», *ob. cit.*, p. 164).

¹⁷ Cf. Philippe Carrard, *Poetics of the New History. French Historical discourse from Braudel to Chartier*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992; Karl-Georg Faber, «Cogito ergo sum historicus novus», in Pietro Rossi (dir.), *La Teoria della Storiografia Oggi*, Milão, Il Saggiatore, 1983, pp. 215-222; Theodore S. Hamerow, «The New History and the Old», in *Reflections on History and Historians*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1987, cap. 5, pp. 162-204; Gertrude Himmelfaldo, *The New History and the Old. Critical Essays and Reappraisals*, Cambridge & Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987; Blandine Kriegel, «Introduction. La fin de l'École des Annales et le retour de la philosophie politique», in *La Politique de la Raison*, Paris, Payot, 1994, pp. IX-XXXIV; Christian Meier, «Per un superamento dell' «Histoire Nouvelle», in Pietro Rossi (dir.), *La Teoria della Storiografia Oggi*, *ob. cit.*, pp. 223-230.

¹⁸ Cf. o trabalho de revisão de John H. Weiss, «Interpreting cultural crisis: Social history confronts humanities education», in *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 26, 1996, pp. 459-474, assim como David S. Trask, «Should We «Reconstruct» History?», in *The History Teacher*, vol. 34, n.º 2, Fevereiro de 2001 [<http://www.historycooperative.org/journals/ht/34.2/trask.html>] (comentário a Elizabeth Fox-Genovese; Elisabeth Lasch-Quinn (eds.), *Reconstructing History. The Emergence of a New Historical Society*, N. York & Londres, Routledge, 1999).

encontram-se na bibliografia opiniões diferentes. Pela minha parte, julgo que este é em grande parte um problema da *crise dos historiadores*. É o que apontam Boutier e Julia quando, observando que não se trata apenas destas explicações, escrevem: «é também o estatuto da própria história, enquanto disciplina científica, que daqui para a frente está em jogo». E acrescentam: «De um relativo consenso passou-se para um confronto ambíguo em que a história está, aliás, longe de se encontrar numa posição de fraqueza»¹⁹.

Julgo que é importante sublinhar este aspecto: as correntes historiográficas que mais directamente se consideram explicitadoras da crise em causa são, no fundo, correntes que reforçam a ruptura entre a realidade da história, por um lado, e a narrativa historiográfica, por outro lado. Assim acontece com o chamado *giro linguístico* de finais dos anos 60, segundo o qual, nas suas formas mais radicais, a história seria um género literário, longe de pretender ser um discurso de verdade²⁰. Claro que há ainda outros aspectos a considerar, tais como a chamada historiografia pós-moderna²¹ e as suas variantes de pendor niilista²², o *Criticismo* ou o chamado *Novo historicismo*²³. Pode-se ainda constatar, para terminar, que a história, segundo alguns, terá perdido, nos últimos anos, e de modo progressivo o seu papel como modelo de cientificidade nas ciências sociais. Mas, creio que, para além das diferenças que naturalmente separam e individualizam cada uma das correntes citadas, o problema de fundo é o da determinação das relações entre texto historiográfico e realidade histórica. É isto que, por exemplo, se encontra no chamado *Novo Medievalismo*. Quando se escreve que ele é – cito – «um conhecimento não de coisas e acções, mas de discursos; é uma arte, não de factos, mas de codificação de factos»²⁴, estamos perante uma tal supremacia do

¹⁹ *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'histoire*, ob. cit., p. 27.

²⁰ Sendo impossível, pela sua dimensão, referir aqui a bibliografia relativa a este tema, limito-me a remeter para três títulos, onde se citam estudos complementares: Brian Fay, «The linguistic turn and beyond in Contemporary Theory of History», in Brian Fay; Philip Pomper; Richard T. Vann, *History and Theory. Contemporary Readings*, Blackwell, Londres e N. York, 1998, pp. 1-12; Georg G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century*, ob. cit., pp. 118-133; Gérard Noiriel, *Sur la "Crise" de l'Histoire*, ob. cit., pp. 126-150.

²¹ Na impossibilidade de indicar a numerosa bibliografia publicada sobre este tema, vejamos, para além da revisão de Georg G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century*, ob. cit., p. 95 e ss.; F. R. Ankersmit, «Historiography and postmodernism», in Brian Fay; Philip Pomper; Richard T. Vann, *History and Theory. Contemporary Readings*, Blackwell, Londres e N. York, 1998, pp. 175-192 (seguem-se: Perez Zagorin, «Historiography and postmodernism: Reconsiderations», pp. 193-205; F. R. Ankersmit, «Reply to Professor Zagorin», pp. 206-222); Joyce Appleby; Lynn Hunt; Margaret Jacob, «Postmodernism and the Crisis of Modernity», in *Telling the Truth About History*, N. York, W. W. Norton, 1994, pp. 198-237; Elizabeth Deeds Ermarth, *Sequel to History: Postmodernism and the crisis of historical time*, Princeton, Princeton University Press, 1992; Elizabeth Fox-Genovese; Elisabeth Lasch-Quinn (eds.), *Reconstructing History. The Emergence of a New Historical Society*, ob. cit.; Keith Jenkins (ed.), *The Postmodern History Reader*, Londres, Routledge, 1997; David D. Roberts, *Nothing but History. Reconstruction and extremity after Methaphysics*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1995.

²² Sobre este assunto vejamos: Sande Cohen, *Passive Nihilism. Cultural historiography and the rhetorics of scholarship*, N. York, St. Martin's Press, 1998; Keith Windschuttle, *The Killing of History; How literary critics and social theorists are murdering our past*, N. York-Londres-Toronto-Sidney-Singapura, The Free Press, 1997.

²³ Cf. Peter Uwe Hohendahl, «A return to history? The new historicism and its agenda», in *New German Critique*, n.º 55, 1992, pp. 87-104. A este respeito, vejamos as considerações sobre a obra de Stephen J. Greenblatt feitas por José Enrique Ruiz-Domènec, *Rostros de la Historia. Veintiún historiadores para el siglo XXI*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, pp. 269-283.

²⁴ Segundo Eugene Vance («Semiotics and power: Relics, icons and the *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*», in M. S. Brownlee; K. Brownlee; S. G. Nichols, *The New Medievalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 226-227), o que se entende por *novo medievalismo* «is not a uniform movement, but it does have certain common denominators: 1. ... it has developed out of – or rather, away from – a set of structural and poststructural preoccupations of the past twenty-five years that did not hold up literary texts (medieval or other-wise) as products of a specific culture, but rather as

discurso que a realidade corre o risco, já não digo de desaparecer, mas pelo menos de ser secundarizada.

Esta situação, em que a realidade pode ser devorada pelo discurso, nota-se, por exemplo, na obra recente de Olivier Dumoulin, intitulada *Le rôle social de l'historien. De la chaire au prétoire*²⁵, e onde se analisam os problemas levantados pela intervenção do historiador como perito em processos judiciais. O que da leitura desta obra sobressai é, a par do problema da verdade (qual é o perfil da verdade que está em causa neste tipo de intervenções?), uma inegável deslocação do terreno da ciência historiográfica: em face da justiça, que procura determinar factos dentro de uma lógica de afirmação/negação de culpabilidade, a historiografia terá pela frente o desafio de conferir sentido às palavras e aos actos, num esforço desmitificador por vezes entendido como um esforço construtor de uma nova memória. Mas acontece que, tendo em vista os aspectos da crise atrás referidos, a historiografia tem crescentes dificuldades em se afirmar socialmente como disciplina autónoma. É que, como o referido autor chama a atenção, «a ética profissional dos juristas e a dos historiadores apresentam conflitos evidentes»²⁶, uma vez que a escrita da história se propõe «elaborar uma narrativa possuidora de sentido, cujo estatuto não implica nenhuma superioridade em relação a outras narrativas concorrentes»²⁷. Pela minha parte, considero que esta atracção pela utilidade e pratica-

embodyments of universals. Such language-centered, generalist movements as narratology, semiotics, psycho-criticism, and grammatology were either indifferent to the historical discursive matrix of literary texts, or, in the case of certain strains of Marxism, caricatural, at least concerning the Middle Ages. 2. ... the new medievalism tends to respect the inherent poetics of a literary text, yet to stress the interaction between the constitutive discourse(s) of literature and those other discourses (the scientific, the theological, the judicial, the political, the historiographical, etc.) co inhabiting a given cultural context. This context includes those conscious theories of sign, discourse, and culture that might have informed the production and reception of medieval texts and artifacts in their own time.». E acrescenta: «The "problem of history" is therefore not a documentary one of directly relating a given poem to a given event in time. Rather, it is one of understanding: first, how social events are coded or even dictated by discourse; second, how social events cluster themselves (for instance, the simultaneous rise of literacy, capitalism, and urbanism in the twelfth century) to produce new *interdiscursive* configurations specific to this or that cultural moment and its texts. The new medievalism is a science not of things and deeds, but of discourses; it is an art, not of facts, but of *encoding* of facts.»

Duas citações podem, a meu ver, ilustrar melhor o que representa esta mutação em matéria de estudos medievais:

«There are two ways that medieval studies can be didactically justified as of central and consistent importance in education and culture. First, we can say the medieval heritage is very rich today in a prominent set of ideas and institutions, such as the Catholic Church, the university, Anglo-American law, parliamentary government, romantic love, heroism, just war, the spiritual capacity of little as well as elite people, and the cherishing of classical literatures and languages. That this heritage ought to be consciously identified, cultivated, and refined is commonly asserted. Secondly, we can say less conventionally that medievalism civilization stands toward our postmodern culture as the conjunctive other, the intriguing shadow, the marginally distinctive double, the secret sharer of our dreams and anxieties. This view means that the Middle Ages are much like our culture of today, but exhibit just enough variations to disturb us and force us to question some of our values and behavior patterns and to propose some alternatives or at least modifications. The difference is relatively small, but all the more provocative for that. (Norman F. Cantor, *Inventing the Middle Ages. The lives, works, and ideas of the great medievalists of the twentieth century*, N. York, William Morrow and Company, 1991, p. 47).

«What, then, does New Medievalism mean? I will offer you two versions. First, it means study of the Middle Ages in the light of what literary scholars call, by ellipsis, 'theory' – that is, the literary and cultural theories associated with thinkers such as Derrida and Michel Foucault. [...] More specifically, New Medievalism means Postmodern Medievalism, study of the Middle Ages from a consciously held postmodern perspective, a point of view which distinguishes itself from modernity, or what I have proposed to call the Long Renaissance (William D. Paden, «New Medievalism' and 'Medievalism', in *The Year's Work in Medievalism*, X, 1995, pp. 232-233 [citado a partir de <http://www.uni.edu/utz/medievalism/medievalism.html>. 3/1/2004]).

²⁵ Paris, Albin Michel, 2003.

²⁶ Olivier Dumoulin, *Le rôle social de l'historien*, ob. cit., p. 89.

²⁷ *Idem*, *ibidem*. Cf. Pamela Brandwein, *Reconstructing Reconstruction: The Supreme Court and the Production of Historical Truth*, Durham, N.C., Duke University Press, 1999. Cf. ainda o comentário ao colóquio *Vérité historique. Vérité judiciaire. A travers les grands procès issus de la Seconde Guerre Mondiale*, Paris, 2001 [<http://www.giprecherche-justice.fr/actualites/colloques/verite-historique-judiciaire.htm>. 4/1/2004].

bilidade imediata da escrita da história acaba por a situar de tal maneira do lado da *verdade prática* que a defesa radical da autonomia do texto pode, assim, ser interpretada como uma reacção (sob determinados pontos de vista, quase salutar) a favor da *verdade compreensiva*, tradicionalmente advogada pela historiografia. Neste sentido, tem razão Dumoulin quando escreve que «as consequências da intervenção judiciária do historiador e as suas premissas epistemológicas, longe de serem um terreno de acórdão, constituem um verdadeiro *casus belli* que divide a corporação histórica»²⁸.

Neste sentido, compreende-se que todas as formas, aparentemente inovadoras, de desenvolvimento de caminhos alternativos de intervenção social dos historiadores (incluindo, naturalmente, a *Public History* norte-americana²⁹), embora correspondam, numa primeira abordagem, aos problemas da responsabilidade social do historiador, reportam-se, numa segunda abordagem, ao problema do uso social da verdade científica. E, sendo evidente que o tradicional uso social herdado do século XIX está em ruptura, é óbvio que as novas vertentes entretanto ensaiadas, tão problemáticas, se relacionam com o já citado problema da crise da história.

Ou seja, parece que as questões relacionadas com o exercício actual da profissão de historiador não são alheias à problemática do estatuto do discurso historiográfico. Jean Boutier e Dominique Julia também colocam este problema quando, a propósito da tendência em transformar a história em património comum (qualquer um se dedica à história veiculando a sua mensagem por qualquer meio) e das implicações que isso tem em termos da definição do que significa ser historiador, escrevem que «a reflexão metodológica recente tem tido a tendência de promover o problema da “escrita histórica” colocando como que entre parênteses a imperiosa exigência da verdade»³⁰.

É esta ideia que, no fundo, corresponde à segunda proposta que pretendo aqui colocar. Se a primeira – já apresentada – afirmava a imprescindibilidade da narrativa como núcleo duro do que deve ser a especificidade da consciência historiográfica no conjunto da memória histórica dos tempos actuais, esta segunda relaciona-a com a afirmação de que existe uma relação de íntima dependência entre a experiência social e profissional da actual geração de historiadores, por um lado, e o que se pode chamar a teoria da escrita historiográfica hoje dominante em muitos sectores. Será algo assim como uma *análise social da narrativa historiográfica*, cuja explicitação procurarei fazer nas páginas que se seguem.

Não se trata, como se compreenderá, de apresentar uma teoria da narrativa, sobre a qual é muito abundante a bibliografia. Quando me proponho avançar no sentido da *análise social da narrativa historiográfica* (avanço apenas esboçado dada a complexidade do tema e as limitações do tempo disponível), pretendo sobretudo situar o problema da narrativa historiográfica em termos do que se pode considerar o seu consumo social. Por outras palavras, se a memória social está pulverizada e debilitada (já tive oportunidade de em trabalho anterior analisar este processo³¹), se a generalização do conceito de *património* e de *herança* não parece ser suficiente para evitar a crescente amnésia, em termos de memória colectiva, diluídos no *mare magnum* do crescente processo de multiplicação veiculada através dos poderosos meios de comu-

²⁸ Olivier Dumoulin, *Le rôle social de l'historien*, ob. cit., p. 90, citando a propósito Carlo Ginzburg, *Le juge et l'historien. Considérations au marge du procès Sofri*, [s.l.], Verdier, 1999.

²⁹ Cf. *National Council of Public History* [<http://www.ncph.org/home.html>]: tem newsletter e revista (*The Public Historian* [<http://www.catchword.com/ucp/02723433/contp1-1.htm>, 30/12/2003] e [<http://www.publichistory.uts.edu.au>, 30/12/2003]).

³⁰ *Passés recomposés. Champs et chantiers de l'histoire*, ob. cit., p. 28.

³¹ «A dupla dimensão das comemorações na época contemporânea», in *Las Conmemoraciones en la Historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001, pp. 25-61.

nicação social, pode-se perguntar: em que medida o reforço da produção da narrativa historiográfica pode constituir um factor positivo na alteração desta situação?

Talvez seja interessante notar que, em meados de 1989, duas importantes publicações apontam, embora por vias diferentes, para esta realidade: enquanto o n.º 6 dos *Annales* – já referido – publicava o artigo «Histoire et sciences sociales: Un tournant critique», tradicionalmente considerado um dos pontos de partida do ciclo historiográfico dentro do qual ainda vivemos, a revista *Le Débat*, no n.º 54, de Março-Abril desse mesmo ano de 1989, publicava um *dossier* sobre *História e Ficção*. A escolha dos artigos incluídos neste último *dossier* é, só por si, significativa. Além do importante estudo de Krzyzof Pomian sobre «História e ficção»³², o texto de Natalie Zemon Davies, intitulado «Do conto e da história», pode ser considerado emblemático. Com efeito, este trabalho da autora de *Fiction in the Archives* (obra de referência do que se pode considerar a nova narratividade típica do último quartel do século XX³³) situa-se no seio do debate crítico dos anos 1988-1989. Além do *tournant critique* dos *Annales*, recordem-se também acontecimentos marcantes como as comemorações da Revolução Francesa, a queda do Muro de Berlim ou o fim do comunismo. Deve ainda ser relacionado com o debate promovido pela *American Historical Review*, onde Natalie Davis responde às dúvidas colocadas por Robert Finlay em relação ao papel da imaginação na historiografia³⁴.

Penso que não são necessários mais exemplos demonstrativos do modo como, na memória e na historiografia ocidental, estão articulados o encerramento do ciclo político da modernidade, o termo de um período em termos historiográficos, o advento da historiografia pós-moderna e o retorno às formas de historiografia narrativa.

Seja-me permitido ainda uma última observação, antes de entrar nas considerações finais. Talvez não seja desajustada a confluência das circunstâncias indicadas com a súbita expansão, visível desde então, da voga do romance histórico. Não se trata do romance histórico “clássico”, aquele que, de acordo com a *Enciclopédia* de Diderot, se distingue da historiografia em termos de falsidade do primeiro e veracidade da segunda³⁵. Também não se trata apenas do romance histórico moderno, assente na noção de *verosimilhança*³⁶. Mas de algo que se aproxima velozmente do romance pós-moderno cuja diferenciação em relação ao texto historiográfico assenta na maior liberdade que aquele usufrui em termos de *veracidade*, para recorrer a uma expressão com laivos de *nominalismo* de Georges Duby³⁷. Com efeito, alguns dos romances históricos mais recentes apresentam manifestações de heterogeneidade e de subalterнизация da racionalidade típicos da pós-modernidade (recordem-se, entre os que o reflectem de forma mais matizada, *O Nome da Rosa* ou *O Senhor dos Anéis*, ou a nova

³² Pp. 114-137. Reeditado na *Rivista di Storia della Storiografia Moderna*, 3, 1993, pp. 425-466, e depois no volume deste autor *Che Cos'è la Storia*, Milão, Bruno Mondadori, 2001, pp. 7-50 (ed. italiana do original *Sur l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1999).

³³ Standford, Stanford University Press, 1987.

³⁴ *American Historical Review*, vol. 93, n.º 3, 1988. AHR Forum: *The return of Martin Guerre* (Cambridge, 1983) – Robert Finlay, «The Refashioning of Martin Guerre», pp. 553-571; Natalie Zemon Davis, «On the Lame», pp. 572-603.

³⁵ A história «c'est le récit des faits donnés pour vrais; au contraire de fable, qui est le récit des faits donnés pour faux» (Voltaire, «Histoire», in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, tomo 8, 1765 [http://www.eliohs.unifi.it/testi/700/voltaire/histoire.html. 4/1/2004]).

³⁶ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 11-26.

³⁷ «Mais la différence entre le romancier et l'historien, c'est que l'historien est obligé de tenir compte d'un certain nombre de choses qui s'imposent à lui; qu'il est tenu par un souci de «véracité», si vous voulez, plutôt peut-être que de «réalité»» (G. Duby; G. Landreau, *Dialogues*, Paris, 1980, I. «Un nominalisme bien tempéré», pp. 37-67).

narrativa latino-americana, entre os que o reflectem de forma mais radical). Pense-se ainda, por exemplo, nos *Medieval Cultural Studies in Post-Modern Contexts*, ou nos diferentes *New Medievalism*, para se ter uma ideia da mutação realizada³⁸.

Nesta ordem de ideias, não deixa de ser significativo que, mercê deste processo, se desenvolva ultimamente, entre a narrativa historiográfica e a narrativa do romance histórico, uma confluência que me parece ser merecedora de alguma reflexão. Assim, há em ambas uma crescente preponderância da dimensão sincrónica sobre a diacrónica, por vezes, uma sobreposição de narradores, oscilações entre formas diegéticas e miméticas, por um lado, e entre estratégias de persuasão que apontam quer para o efeito demonstrativo quer para o efeito de realidade, por outro lado³⁹.

Permito-me, assim, acrescentar uma terceira proposta que pode tornar mais claras as duas já anteriormente formuladas. Se comecei por defender a imprescindibilidade da narrativa como núcleo duro do que deve ser a especificidade da consciência historiográfica no conjunto da memória histórica dos tempos actuais, e depois admiti existir uma relação de dependência entre a experiência social e profissional da actual geração de historiadores, por um lado, e o que se pode chamar a teoria da escrita historiográfica hoje dominante em muitos sectores, penso que posso agora formular uma terceira hipótese: perante o défice de expressão social da historiografia erudita que, desde a *Escola Metódica*, caracterizou grande parte do século XX, a demanda social de narrativa sobre o passado encontrou uma resposta mais ágil por parte dos autores de romances históricos do que por parte dos autores de narrativas historiográficas. Se muitos historiadores, hoje em dia, perante o estreitamento das saídas profissionais tradicionais, procuram caminhos alternativos (alguns deles foram aqui referidos), tais caminhos apresentam algumas dificuldades de fundo que não satisfazem plenamente. Assim, a meu ver, o único caminho realmente válido assenta na articulação do saber erudito tradicional com a sua transmissão em termos de uma narratividade também válida em termos literários. Só esta articulação possibilitará à historiografia contemplar simultaneamente as exigências de investigação, que lhe confirmam uma garantia de *realidade*, com o propósito de penetração social, que lhe legitime o cumprimento de uma função social exercida num patamar dificilmente acessível a outras formas de comunicação.

Tenho plena consciência das dificuldades teóricas que pode implicar esta reivindicação da dimensão narrativa e literária na obra historiográfica que pretenda ter uma expressão social. Mas, no nosso tempo e no futuro que se adivinha, haverá outra alternativa que não represente a perda de identidade social do discurso historiográfico?

Recordo, por exemplo, a obra de Hayden White. Com ela, levanta-se um problema de fundo: a historiografia é uma arte ou uma ciência?⁴⁰ Desde que, em 1973, White

³⁸ Cf. Colóquio *Cultural Frictions: Medieval Cultural Studies in Post-Modern Contexts* (Georgetown University. 27-28/10/1995) [<http://www.georgetown.edu:80/labyrinth/conf/cs95/>. 3/1/2004]. Como se pode ler na respectiva apresentação: «The conference was devoted to the ways in which medieval literary studies are being reconceived and redefined with the models for social and cultural history developed in recent work on cultural studies and post-modern theory»; o colóquio *The Middle Ages in the Post-Medieval World: Reception and Interpretation. Twenty-Ninth Annual Sewanee Medieval Colloquium* (12-13/4/2002). [<http://www.sewanee.edu/Medieval/prog2002.htm>. 2/1/2004]; bem como a *Marginalia* no *Labyrinth* [<http://www.georgetown.edu/labyrinth/margin/>. 3/1/2004]. Sobre o *New Medievalism*, veja-se a nota 24.

³⁹ Karl Kohut (ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt e Madrid, Vervuert Verlag e Iberoamericana, 1997; Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, ob. cit., pp. 27-43.

⁴⁰ É este, aliás, o título do artigo com que White respondia («An old question rised again: Is historiography art or science? [reponse to Iggers]», in *Rethinking History*, vol. 4, n.º 3, Inverno 2000, pp. 391-406) ao comentário de Georg G. Iggers («Historiography between scholarship and poetry: Reflexions on Hayden White's approach to historiography», *ibidem*, pp. 377-390).

publica a sua conhecida *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*⁴¹, esta questão tem acompanhado a sua vida. Tenha-se em atenção, por exemplo, a afirmação polémica do texto intitulado «O texto histórico como artefacto literário», e incluído nos seus *Tropics of Discourse*⁴²: «as narrativas históricas são aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências»⁴³.

Não vou debruçar-me sobre o valor desta e de outras similares afirmações. Aliás, a bibliografia sobre isto é imensa. Limitar-me-ei, assim, a recordar um outro importante trabalho do mesmo autor – «O valor da narrativa na representação da realidade» – incluído numa outra sua colectânea (*The Content of the Form: Narrative discourse and historical representation*)⁴⁴.

Começa por afirmar que colocar esta questão (natureza da narrativa) equivale a reflectir «sobre a própria natureza da cultura e, possivelmente, inclusive sobre a natureza da própria humanidade. Por isso, o problema da narrativa não o será tanto em si («a narratividade só poderia aparecer como problemática numa cultura em que estivesse ausente») quanto o outro problema para o qual aquele constitui certamente uma resposta – «como traduzir o conhecimento em relato, ou seja o problema de configurar a experiência humana em forma assimilável a estruturas de significação humanas em geral, em vez de especificamente culturais». Esta não me parece ser uma observação muito diferente da que há pouco apresentava a propósito da terceira conclusão.

Daqui extrai o autor uma observação importante: «longe de ser um código entre os muitos que uma cultura pode utilizar para dotar a sua experiência de significado, a narrativa é um metacódigo, um universal humano no qual assenta a transmissão de mensagens transculturais acerca da natureza de uma realidade comum»⁴⁵.

Por isso, a historiografia constitui um excelente instrumento para estudar a natureza da narratividade. Como o autor afirma, «porque nela [entenda-se, na historiografia] a nossa ânsia de imaginário e o possível deve fazer frente às exigências do real»⁴⁶. E, logo a seguir, apresenta umas observações, que, no meu entender, colocam muito bem o problema de uma certa função social da narrativa historiográfica. Escreve:

«Se consideramos a narração e a narratividade como instrumento com que se medeiam, arbitram ou resolvem num discurso as pretensões em conflito do imaginário e do real, começamos a compreender tanto a atracção da narrativa como as razões para a recusar. Se acontecimentos putativamente reais se representam de forma não narrativa, que tipo de realidade se oferece ou se pensa que se oferece à percepção sob esta modalidade? Que aspecto terá uma representação não narrativa da realidade histórica?»⁴⁷.

⁴¹ Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1973.

⁴² Baltimore, John Hopkins University Press, 1978. Texto reproduzido em Brian Fay; Philip Pomper; Richard T. Vann, *History and Theory. Contemporary Readings*, Blackwell, Londres e N. York, pp. 15-33. Cito a partir da edição brasileira, *Trópicos do Discurso. Ensaios sobre a crítica da cultura*, São Paulo, EDUSP, 1994, pp. 97-116.

⁴³ P. 98.

⁴⁴ Publicado pela primeira vez em *Critical Inquiry*, vol. 7, 1980, pp. 5-27, e reproduzido em *The Content of the Form: Narrative discourse and historical representation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987. Cito a partir da edição espanhola: *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1992, pp. 17-39.

⁴⁵ P. 17.

⁴⁶ P. 20.

⁴⁷ *Idem, ibidem*.

Para o caso que nos interessa, a resposta a esta interrogação vai encontrar-se já no fim do artigo, quando, depois de afirmar que a história pertence à categoria do que se pode chamar o discurso do real⁴⁸, conclui que a importância atribuída à narrativa na representação do passado «surge do desejo de que os acontecimentos reais revelem a coerência, integridade, plenitude e fecho de uma imagem da vida que é e só pode ser imaginária»⁴⁹.

Quando Duby afirma que o valor decisivo da historiografia assenta «no seu valor moral», não me parece que esteja muito longe da mensagem enviada à American Historical Association por Gordon Wright, e à qual me referi no início desta intervenção. Um valor moral que, segundo o mesmo Duby, reside no próprio exercício da historiografia. Se esta é representação do passado – representação de ausências –, o seu exercício (escrevendo ou lendo) promove atitudes de dúvida metódica, de rigor, de aprendizagem crítica da informação que nenhuma outra forma de abordagem do passado permite desenvolver⁵⁰.

Compreende-se, deste modo, que atrás tenha reafirmado a convicção de que o problema em jogo seja o da relação entre *verdade e função social da historiografia*⁵¹. Quando, há pouco, diagnosticava, na evolução mais recente, o desenvolvimento de uma confluência entre a narrativa historiográfica e a narrativa do romance histórico merecedora de alguma reflexão, queria precisamente chegar a este ponto. A crescente preponderância da dimensão sincrónica sobre a diacrónica, a sobreposição de narradores, as oscilações entre formas diegéticas e miméticas, por um lado, e entre estratégias

⁴⁸ P. 35.

⁴⁹ P. 38. Cf. sobre este tema, o escrito do mesmo autor intitulado «La cuestión de la narrativa en la teoría historiográfica actual» (*ibidem*, pp. 41-74). A referência a White é meramente exemplificadora, uma vez que estas mesmas questões são também objecto de reflexão por outros autores, como é o caso de Dominick La Capra. Alguns dos seus escritos têm um interesse muito directo com o tema deste trabalho. É o caso, por exemplo, de *History & Criticism*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, onde logo no início se pode ler que a obra não tem uma tese dominante, mas desenvolve várias ideias: «... the complex nature of history as a “dialogical” exchange both with the past and with others inquiring into it; the role of critical theory in historical understanding; the relation of historiography to other disciplines; and the need for historians to respond creatively to newer challenges in contemporary thought. From a long-term perspective on problems, I try to revive a Renaissance ideal of historiography that is largely out of favor at present – one in which scholarly research is intimately linked to “rhetorical” and ethico-political discourse. In more contemporary terms, I am especially interested in the relations between intellectual history, which must develop modes of critical and self-critical interpretation, and social history, which has been preoccupied with the attempt to elaborate methods to investigate the contexts of interpretation. I continue to believe that historians have much to learn from disciplines such as literary criticism and philosophy where debates over the nature of interpretation have been particularly lively in the recent past. I would like to help bring historiography to the point as which it is able to enter those debates in a more even-handed way – not simply as a repository of facts or a neopositivistic stepchild of social science, and certainly not a mythologized locus for some prediscursive image of “reality”, but as a critical voice in the disciplines addressing problems of understanding and explanation (pp. 9-10). Assim, para o presente caso, apresentam especial interesse os capítulos desta obra intitulados «Rhetoric and History» (pp. 15-44) e «History and the Novel» (pp. 115-134). Têm ainda interesse vários textos de Jörn Rüsen, onde se debruça sobre a historiografia como *reconstrução narrativa* (cf. Allan Megill, «Jörn Rüsen’s theory of historiography between modernism and the rhetoric of inquiry», in *History and Theory*, vol. 33, 1994, pp. 39-60).

⁵⁰ G. Duby; G. Landreau, *Dialogues*, ob. cit.. Sobre o valor da história: «Mais je crois que la valeur décisive de l’histoire, sa valeur *morale*, c’est finalement dans la méthode historique elle-même. L’histoire donne des “leçons” dans la mesure où elle enseigne le doute méthodique, la rigueur, où elle est apprentissage d’une *critique* de l’information. C’est ce qui me fait penser que l’histoire [...] est, comme on aurait dit naguère, “l’école du citoyen”, qu’elle contribue à former des gens dont les jugements sont plus libres, qui sont capables de soumettre les informations dont ils sont bombardés à une analyse lucide, mieux à même d’agir en “connaissance de cause”, moins empêtrés dans les rets d’une idéologie» (p. 188).

⁵¹ Cf. Antoine Prost, *Douze leçons sur l’Histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, cuja conclusão se intitula precisamente «Vérité et fonction sociale de l’histoire» (pp. 283-306). São vários e muito importantes os problemas levantados a respeito deste tema (síntese *versus* micro-análise, questão da objectividade e da prova, relação entre história, memória e identidade), impossíveis de abordar aqui, referidos aliás por este autor.

de persuasão que apontam quer para o efeito demonstrativo quer para o efeito de realidade, por outro lado – são as manifestações da confluência para as quais chamei a atenção –, não foram referidas em tom de crítica, como se tratassem de manifestações a evitar. Foram-no em tom de indicação dos caminhos cujo trilho pode ser advogado.

Com efeito, estou convencido de que, nos tempos que já são os nossos, e sobretudo nos tempos que serão os do futuro, só uma narratividade historiográfica que assuma as citadas vertentes da narratividade literária terá expressão e portanto legitimidade social. Se pretender assegurar esta legitimidade por outras vias, a historiografia poderá consegui-lo eventualmente, mas certamente perdendo a sua especificidade como ramo do conhecimento. E certamente consegui-lo-á em situação de progressiva debilidade, em face do enorme poder dos outros meios de comunicação (cinema, televisão, jornais, etc.)⁵².

E, sobretudo – este é o aspecto fulcral –, tal hipótese não significa uma voz alternativa para o passado, significará o progressivo silenciamento desse passado, que, por estar morto, necessita da historiografia para sobreviver, nem que seja apenas na memória dos homens. Como aconselha o príncipe de Dinamarca a Horácio, mesmo antes de morrer: de um lado está a história, o que fica é o silêncio⁵³.

É evidente que, quando sublinho a imprescindibilidade da narrativa aponto para algo mais do que para a mera forma literária. Nesse aspecto, têm razão os autores do *Manifesto da História em Debate* (citado no início deste trabalho) quando reagem à eventualidade de uma perda da especificidade da história em face dos radicalismos defensores de uma diluição desta na literatura. Assim, importa distinguir as situações. Por isso, o que aqui se afirma não se reporta tanto ao texto de investigação (dotado de uma metodologia e de uma retórica próprias, e destinado a um universo de leitores específico) quanto ao texto que pretende atingir espaços sociais mais amplos, e onde, consequentemente, se joga com maior equidade a expressão social da historiografia.

Com efeito, a narratividade é também uma forma temporal de viver, ou seja, é algo que aponta para a continuidade na experiência humana⁵⁴. Por isso, o silêncio da escrita historiográfica representaria certamente o empobrecimento da experiência humana, já que a experiência histórica é uma dimensão essencial da nossa existência⁵⁵. Neste sentido, sabendo que a existência humana é essencialmente convivencial, penso que os textos narrativos nos permitem ter uma experiência privilegiada de convivencialidade. Os dramas não têm narrador, são, recorrendo a Aristóteles, imitações; a lírica é sempre apresentação directa do autor. Só a narrativa é, em si, forma de discurso dialogante; tem um enredo e tem um narrador.

Em suma, e para recorrer a palavras mais próximas da prática historiográfica, diria, com K. Pomian, que a narratividade se apresenta como histórica quando apresenta marcas precisas de historicidade e comprovabilidade que permitam ao leitor transcender o texto⁵⁶.

⁵² Como escreve, a propósito de N. Z. Davis, José Enrique Ruiz-Domènec, «la historia narrativa es la respuesta del historiador a la conversión del cine como principal vehículo de comunicación en la segunda mitad del siglo XX («Rostros de la Historia», ob. cit., p. 63).

⁵³ *Hamlet*, 349-350.

⁵⁴ Paul Ricœur, «La función narrativa y la experiencia humana del tiempo», in *Paul Ricœur. Historia y narratividad*, Barcelona, Ediciones Paidós e ICE da Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, pp. 183-214.

⁵⁵ Cf. David Carr, «Narrative and the real world: An argument for continuity», in *History & Theory*, vol. 25, Maio de 1986, pp. 117-131; reeditado em Brian Fay; Philip Pomper; Richard T. Vann, *History and Theory. Contemporary Readings*, Blackwell, Londres e N. York, 1998, pp. 137-152.

⁵⁶ A citação exacta é a seguinte: «Una narrazione si presenta quindi come storica quando contiene precisi marchi di storicità che da una parte certifichino l'intenzione dell'autore di concedere la possibilità di uscire dal testo e dall'altra programmino quelle operazioni che dovrebbero permettere sia di verificare le affermazioni sia di riprodurre gli atti conoscitivi di cui tali affermazioni costituiscono il risultato. Insomma, una narrazione si presenta come storica quando mostra chiaramente l'intenzione di sottoporsi a un controllo

Mas também importa reconhecer que, se a historiografia perde a sua função social numa conjuntura em que a comunidade esquece o seu passado, os efeitos práticos da referida função social exigem a existência de um mínimo de identificação entre esta comunidade e os produtos historiográficos que se lhe são oferecidos⁵⁷. Deve, assim, existir um fluxo de comunicação entre a historiografia e o corpo social, o qual, na presente conjuntura, dificilmente funcionará (pela razões atrás indicadas) se não passar por uma dimensão narrativa que respeite os vectores atrás enunciados.

Assim, a meu ver, quando estes vectores estão presentes e o referido fluxo de comunicação funciona na sociedade, a narrativa historiográfica exercerá uma plena e insubstituível função social. Ao trazer ao tempo presente a ausência por excelência que é o passado, *esse país estrangeiro* (de acordo com o título da obra de David Lowenthal⁵⁸), terá, pelo menos, a capacidade de fazer chover dentro da fantasia de cada um (para recorrer ao verso de Dante⁵⁹), mas com a forte aparência de veracidade, capaz de produzir essa espontânea suspensão da dúvida que constitui [...] a fé poética⁶⁰, em palavras de Jorge Luis Borges⁶⁰.

della propria conformità a quell'ormai trascorsa realtà extratestuale di cui tratta. Ma affinché venga anche riconosciuta come storica è necessario che questa intenzione non sia vana; ciò significa che la operazioni di verifica programmate devono poter essere effettivamente eseguite da qualsiasi lettore competente, a meno che l'impossibilità di eseguirle non derivi da eventi successivi alla redazione del testo (per esempio, distruzioni di archivi, perdite, furti o altri incidenti di natura simile)». Cito a partir da edição italiana, *Che Cos'è la Storia*, ob. cit., p. 20 (afirmação semelhante *ibidem*, p. 23).

⁵⁷ Recorde-se, a este propósito, a chamada de atenção deste mesmo autor, segundo a qual toda a narrativa histórica, a começar pela novelesca, pressupõe, no leitor, uma mínima consciência histórica (*Che Cos'è la Storia*, ob. cit., pp. 14-16).

⁵⁸ *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

⁵⁹ *Purgatório*, XVII, 25.

⁶⁰ «Discusión», in *Obras Completas*, volume 1, Barcelona, Emecé Editores, 1989, p. 226.

A(S) HISTÓRIA(S) QUE ALMEIDA FARIA CONTOU

ROSA MARIA GOULART
(Univ. dos Açores)

281

Sem esquecermos o seu romance de estreia, *Rumor Branco* (o qual, como que alheio a toda a polémica suscitada, firmou um lugar na Literatura Portuguesa do séc. XX, e não desapontou aqueles que, como Vergílio Ferreira, auguravam para o então jovem autor de 19 anos uma promissora carreira literária¹), é com *A Paixão* que Almeida Faria ganha o seu estatuto de romancista com maiúscula. Romance que resiste ao tempo, ele constitui, sem dúvida, os alicerces do sólido edifício constituído pela célebre Tetralogia Lusitana: *A Paixão, Cortes, Lusitânia, Cavaleiro Andante*.

Nesta tetralogia empreende, com efeito, Almeida Faria um percurso onde o individual adquire pleno valor através dos sentidos que projecta no social, mas em que este, por seu turno, não se resume à questão do imediato. As personagens que vivem o presente (individual e histórico) são modeladas por um passado que arrastam consigo, um passado histórico, não raro, mítico, e, acima de tudo, cultural.

Trata-se, aliás, de uma cultura que irradia em várias direcções: é, por exemplo, a memória do sistema literário que Almeida Faria actualiza da melhor maneira, sobretudo nas fecundas relações intertextuais que estabelece (o que reclama também um tipo de leitor minimamente culto para as perceber); é o diálogo com as outras artes – as artes plásticas, por exemplo; é a moderna versão do género epistolar, cujo modelo o autor vai buscar ao romance epistolar do séc. XVIII; é, enfim, o retorno a uma espécie de discurso fundacional da cultura judaico-cristã para o trazer renovado ao séc. XX.

Começando por *A Paixão*, dir-se-á que este livro se lê em dois sentidos: traz no horizonte primeiro a histórica paixão de Jesus Cristo, a grande narrativa legitimadora do Cristianismo. Traz, em imagem invertida, uma paixão sem aleluia nem domingo de Ressurreição – a paixão daqueles que incorporaram em si as amarguras e frustrações vividas no Portugal anterior à revolução dos cravos, mas, em última instância, a paixão do homem que se busca através dos sinais exteriores que o mundo lhe oferece ou lhe recusa.

Embora o narrador daquele romance – a fazer-nos acreditar que Almeida Faria não pretenderia que a “moral da sua história” se saldasse em pura negatividade – se mostre esperançado em que a simbologia do Cristo ressuscitado se estenda a todo o homem², há uma melancolia que atravessa subterraneamente esta Tetralogia Lusitana,

¹ Leia-se o que escreveu Vergílio no prefácio à 1.ª edição (1962) de *Rumor Branco*.

² Cf. Faria: 1965, p. 159: «Talvez que no sábado o homem ressuscite; porque não? só o homem ressuscita em cada dia e o crucificado não é mais que um símbolo muito nítido para a morte e ressurreição do próprio homem; haverá um lugar para os que ressuscitam, como houve aqui lugar para os que morrem».

bem presente em João Carlos, certamente a personagem que melhor assume o desconcerto que no país se vive, talvez por ser ele o membro da família que mais abertamente se manifestava contra o *status quo*.

Não por acaso, logo desde o início se destacou a tendência estética dominante de Almeida Faria. Não também por acaso *Rumor Branco* se acolheu à sombra tutelar de Vergílio Ferreira, o mestre que o despertaria para a literatura, como o próprio Almeida Faria já publicamente reconheceu. A feição existencial dos seus romances convida-nos, portanto, a uma leitura que sonde esse mais além da história vivida pelas personagens ou da História de Portugal que nos marcou, seja na frustração, seja na alegria da renovação política ou da esperança revolucionária. Sendo este, porventura, o lado mais visível da sua escrita, ele não é, certamente, aquele que mais nos interpela. É, pelo contrário, nos espaços do interiormente vivido, do não-dito ou do sugerido, do que nos apela à memória da Literatura e da Cultura em geral que esta obra no seu conjunto mais nos toca.

Tal não quer dizer, bem pelo contrário, que a História seja secundarizada na obra em questão. Histórico, é, aliás, o próprio percurso que marca a tetralogia, em que cada livro constitui uma etapa de uma viagem pelo país, mas também pelo mundo, pelo exterior, mas também pelo interior da cada um. A forma epistolar adoptada para os dois últimos volumes, *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*, é bem um sinal dessa viagem por dentro de si, projectando-se para o outro, como que a recordar o que diria Vergílio Ferreira sobre a epistolografia, a saber: que ela «é essa forma de diálogo que não anula inteiramente o monólogo».

Também viagem no tempo é aquela que se percebe e se diz através das histórias destes livros, mas igualmente (talvez com mais força ainda) a que é sugerida pelo muito que se cala. E nesta sugestão vai, por exemplo, o facto de Almeida Faria nos informar, sem verdadeiramente o fazer abertamente, que a 3.^a ed. de *A Paixão* é devedora das mudanças então verificadas na situação do Portugal de então. Não cabendo neste lugar um confronto de variantes, não posso, no entanto, deixar de assinalar a nota (introduzida para novamente ser retirada: já não consta da 8.^a ed., de 1991) que vem no fim da edição em causa: «escrito em setembro, 1963; revisto em setembro, 1975», como se a alertar-nos para as grandes mudanças que então se deram em Portugal.

A forma epistolar, adoptada em *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante* – e que, em entrevista publicada em *Letras e Letras*, Almeida Faria considerava como «um monólogo exterior» – mostra ser, já por si, uma escolha eficaz nesta relação do indivíduo com o tempo histórico. Com efeito, projectando-se em direcção ao outro, mas também ao *outro de si*, cada personagem projecta-se igualmente na História, na medida em que as cartas já constituem uma forma de dizer o ser no tempo presente. Sendo, para mais, este género caracterizado por uma enunciação passada a escrita, a epístola, ao mesmo tempo que estabelece relações especiais e personalizadas com o destinatário, localiza o emissor no espaço e no tempo, o que faculta (e Almeida Faria bem soube tirar partido dessa situação) a reflexão que nelas se faz sobre o momento histórico que se vive.

Em *A Paixão* e *Cortes* lidamos, acima de tudo, com as “vozes recolhidas” (as quais forçosamente se exteriorizarão na adaptação dramática a que Almeida Faria mais tarde procedeu) de personagens enoveladas em si próprias, vivendo especialmente dentro delas os dramas do País, sintomaticamente projectados em dramas familiares (com ressaibos de tragédia), quando ainda não estavam criadas as condições para os exteriorizarem. Por isso, ao findar a narração, o narrador declara ser o livro uma espécie de homenagem às mulheres de sexta-feira santa, sintomaticamente as que mais sofrem e menos falam, as quais «vão para a noite larga como escravas, saem

como rainhas coroadas; têm na frente o halo do mistério e a sagração suave da desgraça; repetem na noite os seus incertos passos; é belo falar delas, por isso são as tristes mulheres de sexta-feira santa que perpassam ao longo destas páginas». E insiste «em que só delas vale a pena falar e da revolta, dos prefácios a cada madrugada [...]» (p. 162).

Naquela narrativa, após uma sequência, em jeito de enumeração interrogativa, sobre «o misterioso mundo das mulheres» – ali representadas nas figuras de Arminda e de Piedade, a primeira «habituada a nunca ninguém querer nem lhe pedir a sua opinião de cozinheira-máquina», a segunda, «alienada logo desde antes da manhã, quando, deitada, o quarto ainda escuro, enumera para si os gestos a fazer e feitos já há anos e que nada lhe interessam, não lhe dizem respeito por não serem os seus» (1965: p. 137) –, o narrador, em atitude a pender para a reflexão ensaística, como noutras passagens dos romances de Almeida Faria se verifica, expande-se em considerações sobre a vida em geral. São também estas reflexões de nítido recorte existencialista, como o insinuava, na 3.^a edição, a presença do intertexto sartriano: «mas talvez que a vida seja sempre só essa paixão inútil e a devamos contudo olhar como se fora outra, descobrir em cada coisa a face oculta, a face que está na sombra, nas origens, na fonte, e de súbito nos surge como se antes não fora» (*ibid.*)³.

Na passagem citada, apercebemo-nos de certas afinidades com o seu mestre Vergílio Ferreira, tanto no tom poético que a atravessa – como percorre muitas outras páginas – como no cadenciado da frase, de estrutura paralelística e paractáctica. Mas apetece-nos também, salvaguardadas as respectivas especificidades, recordar as mulheres brandonianas, que igualmente despertaram a atenção de Vergílio Ferreira, e cuja grandeza trágica, sob a capa do grotesco, este mesmo destacou.

É, acima de tudo, desta simpatia (aqui verdadeiramente no sentido etimológico de *syn-pathos*) para com estas vidas intensamente vividas, mas sem nenhuma espectacularidade, numa mansidão que umas vezes soa a resignação, outras, a inconformismo silenciado, que estas irrupções líricas têm lugar. Como se o recolhimento a que tais vidas são obrigadas reclamasse processos de escrita de eficácia informativa e significativa inversamente proporcional à respectiva extensão. Ainda quanto à lírica que, uma ou outra vez, tem sido destacada nos textos da Almeida Faria, mas geralmente referida de forma inespecífica, e de passagem⁴, resta acrescentar que ela é, parece-nos, mais visível naquele primeiro livro da tetralogia. Todavia, especificar no texto os momentos em que tal acontece bem como os motivos por que assim acontece demandaria um trabalho que não cabe aqui desenvolver. Será, no entanto, possível adiantar o seguinte: esse investimento poético faz-se na ordem inversa ao da exteriorização das vozes (e dos problemas) das personagens. Assim sendo, se ele fazia pleno sentido em *Rumor Branco* ou em *A Paixão* (e já menos em *Cortes*), por razões já atrás aduzidas, ela perde-se (um modo de dizer que não há lugar para ela), de certo modo, na meio da vozeria e das palavras de ordem revolucionárias.

Não sabemos qual teria sido a intenção do autor ao misturar assim modos e géneros literários, com uma ligeira incursão pelo ensaísmo, nesse género, por uns

³ É curioso observar como esta passagem foi sofrendo alterações nas sucessivas edições do romance. Confronte-se, a título de exemplo, a primeira, a terceira e a oitava edições (aquelas a que foi possível ter acesso) para se perceber o trabalho de reescrita a que o Autor procedeu bem como as variações conotativas que daí decorrem: 1.^a ed.: «mas talvez que a vida nos seja sempre igual e a devamos contudo olhar como se fora nova [...]» (p. 148); 8.^a ed.: «mas talvez que a vida seja sempre só essa luta inútil [...]» (p. 167).

⁴ Cf. o estudo de Maria de Lourdes Netto Simões, originariamente apresentado como dissertação de doutoramento, em cujas páginas finais se pode ler que «estão presentes em todos os seus textos os recursos dos ritmos, das rimas, das aliterações, dos ecos, dos trocadilhos, embora de forma mais explícita nos experimentalismos dos primeiros livros, mais subtis e ligados à estrutura e às constituições de sentido à proporção que o ficcionista amadurece.» (Simões: 1998, p. 196. Sublinhado da autora).

dito proteico, que é o romance, mas reconhecemos-lhe, sem dúvida a eficácia e vislumbramos o ganho que, em termos de significação, ganha a obra. Para além do, já referido, uso da epistolografia, ressalta a apetência dramática manifestada em *Cavaleiro Andante*, com indicações de tipo didascálico na apresentação das personagens por ordem de entrada nas páginas do livro, como se de ordem de entrada em cena se tratasse.

No tocante ao ensaio, essa tendência manifesta-se nas reflexões daquelas personagens – por exemplo, Marta, a estudante de Belas-Artes – que mais bem posicionadas estão para o fazer, quer pelas suas experiências de vida, quer pela sua cultura ou, mais exactamente, pelas duas razões. Misturando vida e arte, agora numa inversão do tão glosado conceito de arte como imitação da vida – segundo Marta, é esta que «imita (mal) a arte» (Faria: 1965, p. 21) –, aquela personagem mistura também realidade e sonho, o real que tem pela frente e o sonho propiciado por Veneza, a propósito da qual, dizia ela na carta à mãe, «Goethe escreveu do seu dom de ver o mundo pelos olhos dos quadros» (*ibid.*, p. 24).

João Carlos é outra das personagens inclinadas a essa reflexão. Em *Cavaleiro Andante*, motivado pela carta de Marta⁵, onde esta se pronunciava sobre estética, vê-se impelido a retorquir, opondo às daquela as suas impressões sobre a arte e esboçando, no fundo, a sua própria teoria⁶. E, uma vez mais, se vê aqui o culto que Almeida Faria presta não só à memória da literatura, presente nos muitos fragmentos intertextuais (quantas vezes para os subverter, adaptando-os à sua interpretação do Portugal seu contemporâneo), como à da arte em geral. E nesta revisitação do passado é sempre o tempo de um presente disfórico que se lhe apresenta em contraponto. Marta, longe do país, é uma das personagens que serve bem para o ilustrar, mas também, à sua maneira, João Carlos.

Marta, no tempo vivido em Veneza, anula, pela vivência da arte, o lapso temporal de euforia pós-revolucionária e subsequente desencanto, refugiando-se nos modelos culturais ou artísticos, enquanto João Carlos, preso que está aos laços familiares, oscila entre um e outro tempo. Ao lado de Marta, enquanto está em Veneza, vive o tempo desta; em Portugal, experiencia o tempo português e as tragédias familiares. Mas vive também, até pelo seu refúgio na poesia, a memória do passado, ao mesmo tempo que desejaria projectar-se num futuro que redimisse o presente.

A Paixão encontra o terreno propício à criação dessa atmosfera intimista – porventura uma forma de privilegiar, através das personagens ficcionais, o que de mais profundo há em cada um. Mas essa vivência voltada para dentro não pode deixar de ser permeável à atmosfera histórico-política que, de certo modo, àquela outra obriga. Significa isto que há vidas que dentro de si próprias se narrativizam porque assim o ditam os condicionalismos externos.

Na desesperança de um presente que, na altura, se não suspeitava viesse a desembocar tão cedo na conhecida revolução dos cravos, cria-se a saga (negativa) de uma

⁵ São estas algumas das afirmações da carta, escrita de Milão, em 5 de Novembro de 1975: «Tenho tentado meditar na distinção entre arte e não-arte, domínios separados por fronteiras precisas e ao mesmo tempo dificilmente definíveis: se a perfeição tem sido elemento decisivo, a imperfeição, o mal acabado, as capelas imperfeitas, a arte bruta ou infantil são também pólo positivo de uma bússola que estabelecesse o norte artístico.» (*Cavaleiro Andante*, p. 188).

⁶ A sua posição consiste no seguinte: é difícil julgar a beleza, pela simples razão de que ela não existe em si, mas através da nossa percepção do belo; embora a arte exija a universalidade, o belo em arte não é universal, até porque nem universal é o belo da natureza; no seu entender, a chegada ao continente da estética moderna deve-se não a Leibniz, mas a Baumgarten, seu jovem discípulo, ponte entre Leibniz e Kant, o qual lhe merece simpatia pelo facto de a respectiva faculdade de julgar estética ligar «desejar e conhecer, razão e entendimento, liberdade e natureza: legalidade sem lei; finalidade sem fim, lugar de contradição e de superação das contradições, universal e subjectivo, ideia sem conceito, alegria e conflito, o reino do fazer e do juízo de prazer e desprazer» (Faria: 1965, p. 211).

família alentejana e seus arredores, a qual se vai (des)construindo em paralelo com a própria História de Portugal. Quando, porém, é celebrada a revolução, a História não só passa a exhibir-se espectacularmente na praça pública como se transforma (ver os casos de *Lusitânia* e *Cavaleiro Andante*) em ruído e desarmonia, o que agora constitui novidade. Ou seja, enquanto em *A Paixão* tudo se resolvia maioritariamente no silêncio interior das personagens, nestes dois últimos o povo está na rua. E porque na rua está, em casa ficam a dialogar epistolarmente aqueles que dantes viviam e pensavam, mas ainda não escreviam, os quais agora, porque observam à distância, perspectivam de forma crítica o acontecido.

Tal quererá dizer que a interioridade dantes desvelada pelo narrador fica, por um lado, confinada ao espaço onde se escrevem as cartas e, por outro, ao daqueles que as recebem. E se as mesmas cartas não deixam de veicular desabafos pessoais, constituindo ainda uma busca de solidariedade e afecto, elas são também, e sobretudo, o repositório das infelicidades vividas, e ditas por esta via, em virtude dos acontecimentos que agitam o país. Servem, assim, fundamentalmente, para se dizer ao outro aquilo que a História vai obrigando a viver, melhor dizendo, aquilo que nela é motor da construção das pequenas histórias individuais ou familiares que com aquela estão necessariamente em conexão. Isto diz-nos, em última instância, que se faz transitar nesta mensagem de circulação reduzida e de forma dialogal um lapso de tempo histórico que o escritor terá sentido de forma intensa, pelo que dele ficcionou, e que, pelo lado das personagens, vem na sequência dos sonhos recalcados e das *paixões* de um tempo anterior, sobretudo confinado ao espaço familiar.

É nesse espaço de recolhimento que têm lugar os sonhos dos mais novos, a quem ainda não é dado o direito de se exteriorizarem, ou os pensamentos de Moisés, que vive por dentro o que lhe não é dado viver por fora. Dir-se-á que às personagens que mais calam confluem os problemas mais gerais da comunidade em que estão inseridas, sofrendo as consequências de acontecimentos que não estão em condições de entender (o caso dos mais pequenos) ou que, pelo seu habitual *modus vivendi*, não estão vocacionados para entender (o caso de Moisés).

Trata-se, assim, de um movimento progressivo de dentro para fora, o qual implica, pelo modo como a interioridade é dita, um movimento que se diria da maior intensidade lírica para a maior intensidade dramática, em que cada diálogo epistolarmente travado se institui como espécie de réplica de quem se dá em espectáculo – certamente também um modo de insinuar que tudo agora se decide na praça pública, num claro predomínio do colectivo sobre o individual.

Na carta de Arminda e André a João Carlos, escrita a 6 de Maio, dia do aniversário deste (coincidente com a data de nascimento do próprio autor), o «sequestrado de Veneza» é informado desse barulho que alastra pelas ruas de Portugal e aconselhado a vir conhecê-lo *in loco*⁷. Nos antípodas do mesmo ruído está o silêncio dos que no recolhimento da casa escrevem cartas ou dos que se calam em virtude da reversão a si próprios imposta pelo meio que os integra, o que nem sempre é negativo (o caso de Veneza, por exemplo, essa terra que, no dizer de João Carlos, «segrega silêncio»). Veneza, o lugar onde Marta esquece as tristezas pátrias, mergulhada que está na vivência da arte e na serenidade da água dos canais, é também o lugar de eliminação do tempo e do espaço nacionais, de esquecimento de um país mergulhado na confusão, e de personagens vivendo no meio dos destroços. É esta, pelo menos, a visão de João Carlos, que sintetiza, numa das cartas destinadas a Marta, datada de 12 de Setembro

⁷ Cf. Faria: 1965, pp. 88-89: «Pelo menos vem até cá ver o que isto é, o barulho que há aqui, a euforia extensiva a ex-legionários e ex-pides, agora bons democratas, dos antigos.»

de 74, e escrita a bordo do barco para o Barreiro: «Destroços à minha volta; tempo de gente cortada, enganada, nas mãos de políticos que comem a carne e deixam os ossos, quem lhes há-de devolver, e quando, o roubado às gerações?» (Almeida Faria: 1965, p. 99).

Marta, no seguimento do conselho de João Carlos, mas que ela já de moto-próprio adoptara, salva-se no gosto que começa a tomar «aos valores antigos, os que persistem, desligados dos destinos desta nave que ora ala para vante de barlavento, ora descai para sotavento e nós com ela, nós cá dentro perdidos no escuro do cu do mundo, só servindo para limpar o dito aos ricos.» (*ibid.*, p. 105).

É André (como Marina, a mãe) outra das personagens que, e ao contrário do irmão João Carlos, vive essencialmente de costas para a História. É também sobre ele que recaem os mais fortes indícios do trágico, na medida em que vão sendo disseminados pela narrativa sinais da morte iminente, nomeadamente insinuações quanto à doença que o vitimará. Sem conseguir fugir a tudo o que o atormenta, aos seus pesadelos, às suas frustrações, ao peso de uma família socialmente em perda e atingida pelo *fatum* que também o não poupará, apegando-se a um passado cristalizado e mítico. Os lugares desejados, invejados, são, portanto, «as casas e castelos isolados, os castelos e conventos que são sempre, mesmo quando numa vila ou cidade, solitários lugares embalsamados de musas e de mitos, em que tudo cristalizou serenidade, em que as coisas e gentes existem para sempre» (*ibid.*, p. 67).

De tom melancólico, pese embora a boa vontade colocada na “militância revolucionária”⁸ que bem se desejaria, estas histórias contadas por Almeida Faria dizem-nos, portanto, que a história do homem é isso mesmo: alimentada pelo sonho que, uma vez realizado, não esconde o lado deceptivo que o separa da realidade; alimentada pelo desejo do que se não possui, mas igualmente traída pelo que se possui e que, como Francisco, o patriarca de *Lusitânia*, pode levar à morte; voltada para o futuro com um olho no passado que também o enforma; sedenta de progresso, mas bebendo nos mitos ancestrais as motivações profundas da existência; marcada pela morte, mas com o olhar voltado para aquilo que ou no mito ou no ressurgir primaveril significa renovo ou retorno cíclico do mesmo⁹.

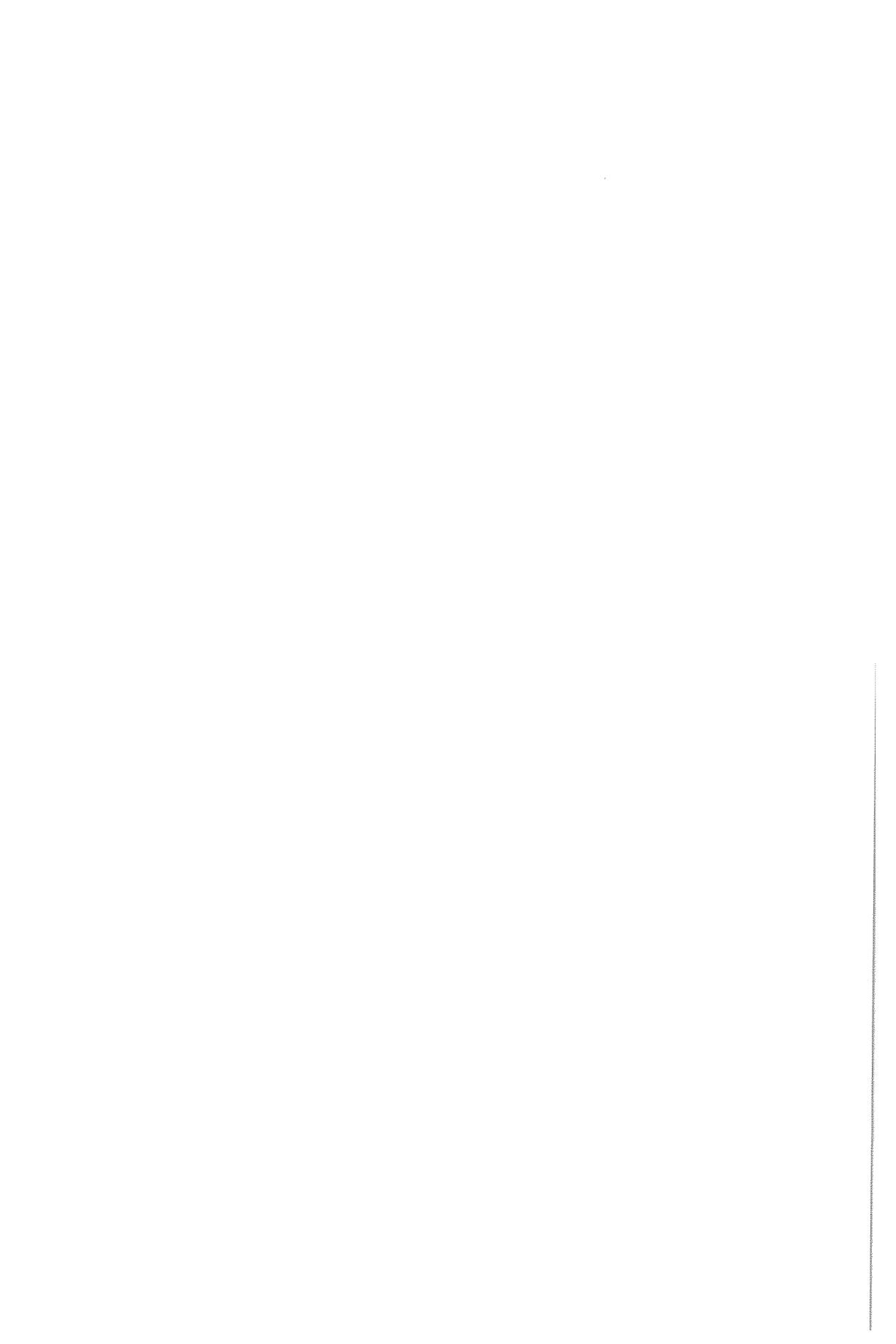
Histórica, pela referencialidade empírica que lhe subjaz; integrada no tempo em que vivemos, mas trazendo-nos o passado que outros viveram ou o mito que ninguém viveu, a ficção de Almeida Faria vem fortemente marcada pelo peso da História, mas é igualmente nostálgica dos arquétipos que nos situam no sem-tempo que só a Arte, que dura mais do que o tempo da sua produção e mais do que o nosso presente, instaura. Mas, para lá de tudo isso, Almeida Faria, na figura do seus heróis feitos «cavaleiros andantes», fez desta incursão pela História de Portugal o pretexto para prosseguir a sua viagem pela cultura e pelo mundo, buscando, como aqueles, o seu Graal. Só que, escreve Eduardo Lourenço no prefácio de *Cavaleiro Andante* (p. 12), «no Graal buscado não é o sangue de Cristo que goteja para nossa contemplação extática, mas o nosso próprio sangue sem cálice santo para o recolher, escoando-se no silêncio de uma indiferença universal».

Dá-nos, assim, Almeida Faria a História feita Literatura, em forma narrativa, poética, ensaística e dramática, por assim dizer: a narrativa, como é próprio de quem,

⁸ Curiosamente, *Lusitânia*, o livro que melhor poderia dizer a euforia de uma revolução por que o seu autor certamente ansiaria, pelo momento histórico que o viu nascer (foi publicado em 1980), acolhe-se à sombra da epígrafe queirosiana que lhe marca, desde logo, o tom (— pátria para sempre passada, memória quase perdida!) e que tem como remate a referida carta da Marta a João Carlos. Está, assim, aberto o caminho para *Cavaleiro Andante*, espécie de herói com história, mas sem pátria e, finalmente, para a tentativa de superação irónica através de *O Conquistador*.

⁹ Cf. Faria: 1965, p. 162: «Uma criança subirá os degraus como animal recente do quintal, fresco como a árvore que, em cada primavera, abril ou maio, em cada páscoa, novamente renasce».

como ele, gosta de contar histórias; a lírica, própria de quem se compraz em aprofundar o inenarrável a partir daquilo que se narra; o drama, como que a instituir o grande palco da vida onde cada um é actor; o ensaio, como meio de tomar o espaço ficcional, como não raro acontece na literatura do séc. XX, lugar onde as verdades da vida são duplamente tratadas – pela ficção, que as coloca num mundo alternativo; pela reflexão que, problematizando-as, no-las restitui ao nosso viver quotidiano.



A HISTÓRIA NA *ESTOIRE* :

Algumas considerações sobre a ficcionalização da História em obras narrativas do período cortês

289

JOHN GREENFIELD
(Univ. do Porto)

No ano de 851 um guerreiro relativamente insignificante do exército dos Francos, Vivien, Conde de Tours, morreu, no sul da Bretanha, numa batalha contra os Bretões. Deste facto histórico nasceu uma tradição literária que circulou durante várias centenas de anos; um dos poemas mais conhecidos deste ciclo, a «Chançon de Willame [Chanson de Guillaume]» foi produzido entre 1125 e 1150 (ou seja, cerca de 300 anos depois da histórica luta na Bretanha)¹. Neste poema, uma obra composta, a figura fictícia de Vivien é um sobrinho de Guillaume d'Orange, uma personagem épica igualmente baseada numa figura histórica, São Guillaume de Toulouse / Gellone. O Vivien épico é um mártir cristão que, durante a acção deste poema, tem a particular característica de morrer duas vezes no campo da batalha – a primeira vez (na primeira e mais antiga narrativa) na costa Atlântica, perto de Bordéus, e a segunda vez (na segunda e mais recente parte da obra) na costa Mediterrânica, próximo da cidade de Orange; em ambas as batalhas ele morre como o último combatente numa luta contra o inimigo – os Sarracenos². A «Chançon de Willame» representa a peça chave no ciclo de 24 *chansons de geste* francesas, o “Cycle de Monglane”, que conta (entre outros assuntos) a vida de diversas gerações da fictícia família de Guillaume d'Orange (desde o bisavô até um sobrinho do seu sobrinho Vivien).

Há diversas traduções e adaptações desta matéria também fora do espaço de língua francesa. É evidente que a figura fictícia de Vivien não condiz com o seu homónimo histórico e, em muitos dos casos, os textos posteriores à «Chançon de Willame» (quer dentro, quer fora do espaço de língua francesa) caracterizam a figura do herói de formas muito diferenciadas e não apresentam a história de Vivien com os mesmos traços épicos.

Como os textos deste ciclo, uma parte muito significativa da literatura narrativa do período cortês no espaço europeu, tem, na sua origem, eventos ou personagens históricos: é, por exemplo, também no período carolíngio, no século VIII, que encontramos

¹ Acerca da datação do poema «Chançon de Willame» cf. J. Wathelet-Willem, *Recherches sur la 'Chanson de Guillaume'.* *Études accompagnées d'une Edition* (2 vols.), Liège, 1975, I, p. 654.

² A crítica subdivide a «Chançon de Willame» em duas partes: a parte mais antiga, vv. 1-1980; a parte mais recente, vv. 1981-3554. Neste poema Vivien morre, pela primeira vez, no v. 920 e, pela segunda vez, no v. 2051 (*La Chanson de Guillaume*, ed. McMillan).

as origens de muitas outras *chansons de geste* francesas – a matéria de Rolando, o herói da «Chanson de Roland» (produzida por volta de 1100), tem a sua origem num prefeito da Bretanha, com o nome de Hruolandus, que, no ano de 778, foi vítima, algures nos Pirenéus, de um ataque da retaguarda, por parte dos inimigos – os Bascos³.

As matérias épicas da literatura alemã têm origens ainda mais afastadas no tempo: o poema heróico *Das Nibelungenlied*, que data de 1200, trata do extermínio da tribo germânica dos Burgundos, por parte dos Hunos, que teve lugar, de facto, no século V⁴. Outras tradições épicas de diversas literaturas europeias tiveram, na sua origem, acontecimentos verídicos do passado heróico. Também o romance cortês, que trata, entre outras, de figuras como Artur (da Matéria de Bretanha) ou Alexandre (da Matéria da Antiguidade Clássica), se baseia – em última instância – em personagens históricas.

Mas de que forma se relacionam os poemas cortesês com o seu suposto 'fundo histórico'? O meu objectivo nesta comunicação é discutir, de modo sucinto, a maneira como a matéria histórica chegou às mãos dos poetas cortesês e a forma como estes a tratam nos seus textos; para exemplificar esta discussão, em que me concentro sobretudo no género heróico, recorro ao ciclo literário, sobre o qual já trabalhei durante algum tempo, e que se baseia nas personagens históricas de Guillaume e Vivien, a já referida "Geste Monglane"⁵: durante o período cortês, este ciclo ultrapassou fronteiras linguísticas e alcançou uma inegável importância, tratando-se de uma tradição paradigmática no âmbito da literatura medieval europeia.

No entanto, antes de me debruçar sobre as figuras de Guillaume e Vivien, gostaria de referir alguns aspectos da convenção estético-literária cortês que são relevantes para a presente discussão.

Como é sabido, a poética medieval, desde Isidoro de Sevilha, e de acordo com a tradição antiga, reconhece três tipos de poesia narrativa: a *fabula*, que é fictícia, o *argumentum*, que embora não representando a verdade histórica está de acordo com a natureza, e a *historia*, que relata a verdade histórica. A *fabula* e o *argumentum* têm a sua base na ficção e diferenciam-se da *historia*, na medida em que esta pretende representar a *veritas historicae*. A distinção importante para o poeta medieval não é, portanto, entre a ficção e a história, mas entre os géneros *poéticos* de *historia* e de *fabula*: no período cortês, o poeta de textos que têm a sua base na história (o que escreve uma *estoire*), e cujo público espera que lhe seja apresentada a verdade histórica, distancia-se do poeta (considerado menor) que escreve uma *fable*⁶. O poeta narrativo 'sério' não trata de *fables*, mas de *estoirs*: a sua tarefa é, citando Adenet le Roi na sua *chanson de geste* «Enfances Ogier», "*estoire par rime ordener*" (Adenet le Roi, *Enfances Ogier*, ed. Henry, 20), ou seja, não é a de criar a ficção de *fables*, mas de dar forma poética à verdade histórica⁷.

A ideia, herdada da Antiguidade Clássica, de que a historiografia era uma das tarefas do poeta condizia com a tradição autóctone segunda a qual a poesia preservava um registo da história: os poemas heróicos em alemão ou as *chansons de geste* em francês representavam o tratamento poético da história dos povos destes espaços

³ Acerca da problemática da historicidade da matéria de Rolando, cf., entre muitos outros, M. de Riquer, *Les Chansons de gestes françaises* (trad.), Paris, 1968².

⁴ Sobre a historicidade de «Das Nibelungenlied», cf. O. Ehrismann, *Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung*, Munique, 2002.

⁵ J. Greenfield, *Vivianz. An Analysis of the Martyr Figure in Wolfram von Eschenbach's 'Willehalm' and in his Old French Source Material*, Erlangen, 1991 (Erlanger Studien 95).

⁶ C. Lofmark, *The Authority of the Source in MHG Narrative Poetry*, London, 1981, pp. 35 ss.

⁷ *Apud* Lofmark, *Op. cit.*, 1981, p. 37.

linguísticos. Embora, a partir do século XII, o clero, que tinha desenvolvido uma historiografia própria, começasse a questionar este papel dos poetas, estes continuavam a considerar válida a sua pretensão de representar a historicidade nas suas obras: tudo indica que esta pretensão era aceite pelo público cortês. O poeta da matéria heróica tinha a obrigação de, por um lado, apresentar, de uma forma fiel, o registo da história que ele conhecia; mas, por outro lado, tinha a obrigação de entreter o seu público e, tendo em conta esta finalidade, podia valorizar esteticamente a sua narrativa, modernizar a sua representação, modificar certos pormenores e até reformulá-la em graus diversos. No entanto, nunca poderia alterar a *substância* do registo histórico que ambos (poeta e público) conheciam e que – no caso da matéria heróica – pertencia ao consciente colectivo do povo. No que diz respeito ao romance cortês, que tratava normalmente um assunto com o qual o público *não* estava familiarizado e que vinha de fora do próprio espaço linguístico, o poeta cortês sentia maior necessidade de enfatizar que a sua narrativa era verdadeira e é, por esse motivo, que há, no romance, mais referências às fontes e à suposta veracidade daquilo que está a ser contado, do que acontece na poesia heróica⁸.

O conhecimento que o poeta tem desta ‘verdade histórica’ provém das fontes que ele tem à sua disposição (incluindo as que o seu mecenas lhe facultou); no entanto, muitas vezes estas mesmas fontes são também representações poéticas das *suas* respectivas fontes. Por outras palavras: o poeta cortês raramente tem aquilo que hoje podemos considerar um conhecimento profundo e objectivo dos factos históricos que está a relatar. Embora as obras narrativas do período enfatizem a veracidade dos acontecimentos representados, com o desenvolvimento dos ciclos literários durante o período cortês (ou seja, com a mobilidade textual ou a expansão poética da matéria), os factos relatados nos poemas vão distanciar-se cada vez mais da *veritas historiae*.

Aliás, o poeta cortês não tenta em regra geral reconstituir, na sua obra, o tempo que está supostamente a descrever: o ambiente em que os heróis épicos como Carlos Magno e Teodorico o Grande se movem, respectivamente no “Cycle du Roi” francês ou na “Dietrichepik” alemã, é o do ideal cortês; os poetas não se preocupam com aquilo que seria considerado hoje uma representação ‘realista’ do ambiente do período (não era esta, seguramente, a sua preocupação estética). Assim, em *Das Nibelungenlied* (cuja acção, recordamos, se reporta a eventos do século V), a descrição das cortes, quer dos reis burgundos, quer do rei Átila dos Hunos, é a da corte idealizada do início do século XIII: a descrição da estrutura social, do comportamento e dos costumes (incluindo as vestes e os festejos) nestes locais, é típica do ideal da época em que a obra foi produzida. Ou seja, um dos aspectos mais significativos da adaptação cortês de tradições histórico-literárias é a necessidade que os poetas sentem de ‘modernizar’ a apresentação da matéria, para poderem ir ao encontro do horizonte de expectativa do seu público; assim, situam a acção não num passado heróico, mas no presente do ideal cortês.

Outro aspecto que deve ser referido diz respeito à transmissão da matéria histórica: sabemos pouco sobre a forma como se processou a transformação dos eventos históricos em literatura épica: como é do conhecimento comum, há, desde o século XIX, diversas teorias que tentam explicar esta transformação; algumas teorias querem ver, nos poemas existentes, provas de que estes eram obras orais que teriam sido fixadas na escrita (refiro-me aqui a estudos que se baseiam no conceito de *oral-formulaic poetry* de Parry e Lord)⁹. No entanto, embora muitos poemas do período

⁸ Cf. Lofmark, *Op. cit.*, pp. 37 ss.

⁹ Cf. J. M. Foley, *Oral-formulaic Theory and Research. An Introduction and Annotated Bibliography*, New York, 1985.

tenham evidentes marcas de oralidade, como estudos mais recentes mostraram, isto não implica que os textos escritos sejam, de facto, *registos* de textos orais (mostra apenas que estes textos escritos têm características de textos orais); por outras palavras, parece tratar-se de uma oralidade construída para seguir a convenção do género heróico¹⁰.

Embora não saibamos com certeza em que medida as matérias histórico-literárias passaram por uma fase de transmissão oral, é evidente que existiam – sobretudo na tradição heróica – versões anteriores, que se perderam, de muitos dos poemas que conhecemos hoje. Desta forma não sabemos exactamente como as figuras heróicas que se encontram no centro da “Geste Monglane” (Guillaume e Vivien) se transfiguraram de personagens históricas em personagens épicas. No entanto, o nosso conhecimento dos eventos históricos, bem como dos textos literários existentes, pode dar algumas pistas para podermos entender como os poetas trataram a sua matéria histórica.

Da vida do Guillaume histórico (ou seja, de Guillaume de Toulouse) sabemos que, antes de participar na reconquista da Catalunha, foi derrotado, no ano de 793, por um exército Sarraceno, entre Narbonne e Carcassone; são sobretudo os dois eventos (a derrota, e a subsequente vitória), que representam o fundo histórico que está na base da tradição épica, na medida em que o poema existente mais antigo do ciclo (a «Chançon de Willame») descreve estes dois acontecimentos – a luta contra os Sarracenos, com uma derrota fulminante seguida por uma vitória decisiva¹¹.

Tudo indica que independentemente desta tradição de Guillaume, se desenvolvia uma outra matéria épica a partir dos eventos em volta da morte do Conde Vivien de Tours: recordemos que Vivien de Tours morreu no ano de 851, numa derrota sofrida pelo exército dos Francos, na Bretanha. Segundo as crónicas contemporâneas, Vivien terá morrido, após uma luta de três dias, como o último combatente e o seu corpo terá ficado no campo de Batalha, sem ter sido sepultado. Estes dois factos (morte como o último combatente e o corpo por sepultar), aliado ao nome um tanto invulgar de Vivien, levaram a crítica a concluir que o Vivien da «Chançon de Willame», que morre no campo de batalha nas mesmas circunstâncias que o Vivien histórico, tem a sua origem na figura do Conde de Tours. Parece que esta matéria épica de Vivien terá sido absorvida pela matéria de Guillaume, da mesma forma que, por exemplo, as tradições celtas de Geraint (Erec) e Owain (Yvain), originalmente independentes da matéria arturiana, foram assimiladas por esta tradição do Rei Artur: ao ser assimilado na tradição de Guillaume, Vivien tornou-se membro da família épica de Monglane, tomando o papel central de sobrinho de Guillaume, relação da maior intimidade no âmbito da sociedade cortês¹².

A assimilação da matéria de Vivien à de Guillaume explicava o motivo por que, na maioria dos poemas existentes, a acção de Vivien decorre *não* na Bretanha, mas na costa Mediterrânica. No entanto, na primeira parte do poema mais antigo do ciclo, na «Chançon de Willame», Vivien luta *não* no sudeste da França (como Guillaume), nem na Bretanha (como o Vivien histórico), mas no sudoeste, próximo de Bordeús, na Gironde. Há uma explicação para esta mudança, na medida em que há uma outra figura com o nome de Vivien que teve importância no sudoeste da França – trata-se de uma figura religiosa – Saint Vivien, Bispo de Saintes, uma figura histórica do século V. A zona de influência desta figura era precisamente a Gironde, onde, no poema mais antigo do ciclo, o Vivien épico morre como mártir.

¹⁰ Para uma resenha das diversas teorias acerca da natureza oral da poesia medieval, cf. N. Voorwinden (ed.), *Das Problem der Mündlichkeit in der epischen Dichtung*, Darmstadt, 1979.

¹¹ Cf. Riquer, *Op. cit.*, pp. 231 ss.

¹² Sobre o desenvolvimento das figuras histórica e épica de Vivien, cf. Greenfield, *Op. cit.*, pp. 26-91.

É, portanto, provável que poetas dos séculos IX e X (a época em que histórias de Vivien circulavam), embora se recordassem de Saint Vivien e do lugar com o qual ele era associado, o tenham confundido com o outro Vivien (o de Tours). O Bispo de Saintes ficou famoso como um herói da Igreja, quando os santos cristãos lutavam contra os pagãos. Numa época mais tardia o mesmo heroísmo era associado com guerreiros que lutavam contra Sarracenos. Portanto, devido à contaminação da matéria de Vivien de Tours com a de Saint Vivien, o local da morte do Vivien épico é transferido da Bretanha para a Gironde. E assim, no mais antigo poema que temos do ciclo, Vivien tornou-se um herói santo – um mártir – que luta e morre na região associada com Saint Vivien.

É evidente, portanto, que a ‘substância histórica’ da matéria que os poetas cor-teses da tradição mais tardia de Vivien herdaram é modificada de tal forma que pouco tem a ver com os verdadeiros acontecimentos na Bretanha. No entanto as mudanças de lugar, de inimigo e de família não são as únicas modificações que podemos observar durante o desenvolvimento desta personagem épica. Vivien de Tours era, quando morreu, um homem adulto. Também no poema mais antigo do ciclo, na «Chançon de Willame» Vivien é adulto, tendo sinais evidentes de um homem maduro; mas durante o desenvolvimento do ciclo, a personagem de Vivien torna-se cada vez mais jovem e nos poemas mais tardios ele é referido, no momento da sua morte, como uma criança (*enfant* [La Versione Franco-Italiana dela ‘Bataille d’Aliscans’, ed. Holtus, 852]). Portanto, esta figura épica sofre um processo de rejuvenescimento com o claro intuito de enfatizar o sacrifício deste mártir jovem e inocente. Mas o rejuvenescimento da personagem também serve para realçar a outra característica central da figura: porque o Vivien épico não é apenas um mártir: é um mártir impetuoso – e tal impetuosidade é também relacionada com a juventude.

Portanto, o fundo histórico não é apenas sujeito a modificações por causa da sua assimilação a outras matérias ou da sua contaminação, mas também devido à dinâmica da própria tradição, que leva – no caso de Vivien – ao já referido rejuvenescimento da figura, mas também leva à expansão poética – uma expansão que inclui extensos poemas sobre os grandes feitos do futuro mártir (as *chansons de geste* «Enfances Vivien» e «Chevalerie Vivien»).

É evidente que o desenvolvimento da tradição está condicionado pelo ambiente político-social que rodeia esta mesma tradição: já notamos como uma figura bélica que lutou na Bretanha contra Bretões serviu como base a uma personagem fictícia que morre como um mártir cristão num combate contra Sarracenos. Esta mudança de inimigo (de Bretões para Sarracenos) parece ter sido motivada pelo contexto do século XII (o século em que a tradição se desenvolveu), quando a maior luta não era contra adversários ‘internos’ (ou seja, contra inimigos cristãos), mas contra aquele que, na época das Cruzadas, foi considerado a maior ameaça externa – o Islão. Trata-se, portanto, de uma politização da matéria histórica no sentido de incentivar o público a apoiar a luta e, se possível, a participar nela.

No entanto, quando o grande poeta alemão Wolfram von Eschenbach se ocupa desta mesma matéria, no seu poema «Willehalm» – num espaço linguístico que mal conhece o género *chanson de geste* – o ambiente político-social é diferente: as quarta e quinta Cruzadas não tiveram o êxito esperado e a imagem do ‘pagão’ na literatura cortês foi objecto de uma reanálise e revalorização¹³. Neste contexto o poeta alemão

¹³ Sobre a revalorização da figura do ‘pagão’ na literatura medieval cf. o estudo de H. Naumann, «Der wilde und der edle Heide», in *Vom Werden des deutschen Geistes. Festgabe für Gustav Ehrismann*, Berlin, 1925, pp. 80-101.

opera modificações fundamentais na sua adaptação da matéria de Vivien e Guillaume: na versão alemã, a figura épica de Vivianz enquadra-se não num poema que apoia uma guerra santa contra os Muçulmanos, mas numa obra que, muito pelo contrário, faz um apelo contra a guerra e uma apologia da tolerância religiosa e da convivência pacífica com os outros¹⁴.

Portanto – e concluindo –, no que diz respeito à ‘ficcionalização’ da história em obras narrativas do período cortês, espero ter mostrado que, no âmbito do processo orgânico que é (por um lado) o da transformação da matéria histórica numa tradição épica, (e por outro lado) o desenvolvimento desta mesma tradição, a matéria está sujeita a diversas modificações e mutações, sendo apresentada, nos textos conhecidos, de formas muito diferenciadas. Para o poeta cortês, que, para além do seu conhecimento do mundo – certamente condicionado – por ventura conhece apenas *uma* versão anterior da tradição, a história (ou seja, o facto histórico) é o factor central na sua *estoire*, um factor que legitima a sua narrativa perante o público cortês, garantido a verosimilhança. No entanto, para nós, observando os poemas existentes de uma dada tradição, como, por exemplo a de Vivien, os factos históricos aparecem apenas como um ténue ponto de referência à volta da qual são relatadas as mais diversas *estoiras*.

¹⁴ Cf. Greenfield, *Op. cit.*, pp. 131-245.

NARRAR SOB OS FUMOS DO HOLOCAUSTO

— Relendo *Memórias duma Nota de Banco de Paço d’Arcos*

ORLANDO GROSSEGESSE
(Univ. do Minho)

295

I. Nos últimos anos, a discussão sobre o sentido e as possibilidades de narrar o Holocausto reacendeu-se. Isto deve-se, por um lado, à distância mais histórica – em poucos anos, morrerão as últimas testemunhas que conseguiram sobreviver; por outro lado, ao sentimento de se ter presenciado uma mudança na História da Europa, mitificada como Fim do Século XX ou até Fim do Milénio, que é mais recente do que o fim da Segunda Guerra Mundial: basta lembrar o desmembramento da União Soviética e a queda do muro, bem como o processo acelerado da unificação europeia, com uma nova abertura à Europa Oriental. São mudanças que convidam a reinterpretar mas também a relativizar posições (ideológicas) anteriores, nomeadamente em volta das questões antigas, discutidas por Hannah Arendt (1951) e Eric Voegelin no âmbito do debate sobre totalitarismo, nos anos cinquenta, e retomadas por ocasião do famoso tribunal de Eichmann, em 1963, que – aos olhos de Hannah Arendt (1963) – confirmou a tese da «terrível banalidade do mal (*Banalität des Bösen*) inconcebível pela palavra e pelo pensamento». As seguintes perguntas são as centrais: há uma *culpa colectiva* (*Kollektivschuld*) do povo alemão ou podemos ‘localizar’ esta culpa noutra lugar? Existe uma explicação para a aniquilação planificada em massa de seres humanos indefesos, ao nível da ideologia, cultura, psicologia colectiva específicas ou universais? O Holocausto nazi é comparável a outros terrores ocorridos na História da humanidade?

A última pergunta tornou-se dominante no famoso *debate dos cientistas da História* (*Historikerstreit*) provocado por Ernst Nolte, que considera nacional-socialismo e bolchevismo não só comparáveis mas também historicamente irmanados na sua génese¹. Este debate, que surgiu precisamente na altura do desmembramento da União Soviética, espalhou-se em simultâneo com a interpretação do nacional-socialismo como fenómeno extremo no processo histórico da modernidade. Ambos indicam claramente a entrada do nazismo na História (*Historisierung*), o que faz desvanecer nomeadamente a questão central da culpa e ‘arruma’ os crimes. A problemática da *Historisierung* do Holocausto revelou-se na polémica que se seguiu à publicação do livro de Goldhagen (1996) sobre a colaboração voluntária da população alemã no extermínio dos judeus.

¹ Após uma fase inicial a partir de Nolte (1983), restrito ao diálogo de especialistas, surgiu um debate público nos *Media* de grande impacto, nomeadamente em 1986-87, quando Nolte publicou o livro *Der europäische Bürgerkrieg 1917-1945. Nationalsozialismus und Bolschewismus* (Berlin, 1987).

A tese, na essência não muito original, reafirma os velhos conceitos de *culpa colectiva* e *furor teutonicus*, de uma violência e de um anti-semitismo especificamente germânicos, uma argumentação que está na origem do dogma da incomparabilidade do Holocausto, tornando algozes e vítimas igualmente historicamente incomparáveis².

No entanto, também é geralmente reconhecido que todos os movimentos totalitaristas do século XX implicam um universalismo negativo de extermínio e um síndrome de terror, justificados ideologicamente com a necessidade de criar um 'mundo novo'. Superado o antigo tabu da esquerda, rompido pela primeira vez em 1951, com *L'Homme Révolté* de Albert Camus, ainda existe o tabu de relacionar regimes na tradição da democracia liberal com a ideia de extermínio, apesar de provirem, na essência, dos mesmos projectos sociais utópicos desde o Renascimento (*Utopia* de Thomas Morus) que os regimes denominados totalitários. No entanto, a actualidade ensina que a bandeira de liberdade e democracia não imuniza contra a pretensão megalómana de criar um mundo melhor. Portanto, basta relacionar esta actualidade com a História das ideias políticas que Eric Voegelin começou a escrever nos Estados Unidos, ao longo da Segunda Guerra Mundial, quando o autor diz que as crueldades cometidas pelo imperialismo colonial do Ocidente, pelo nacional-socialismo e pelo comunismo constituem o ponto final de um processo cujos inícios estão marcados pela crueldade lúdica do intelectual humanista (Voegelin: 1995). Recentemente, Slavoj Žižek (2001) rompeu com o respectivo tabu, criticando a pouca eficácia do conceito de totalitarismo: porque este conceito liberta-nos do nosso dever de reflectir sobre uma *realidade* política e social, independentemente de ser previamente declarada totalitária ou não³.

A questão da comparabilidade e as tentativas de explicação são intimamente ligadas à chamada hierarquia das vítimas, uma expressão à primeira vista cínica, no entanto crucial para o entendimento da problemática que, nomeadamente nas narrações simplistas e afastadas do conhecimento do contexto alemão, fica reduzida à oposição entre maus e bons, alemães e judeus. Na realidade histórica dos séculos XVII, XIX e XX, os judeus também são alemães. Eles sofrem as mais diversas discriminações e perseguições mas também ocupam posições privilegiadas que implicam, em graus diferentes, uma identificação com o Império prussiano (ou outros Estados alemães), até que, nos anos iniciais do regime nazi, tiveram que optar – por uma questão de sobrevivência – entre ser judeu e ser alemão. Nem todos decidiram ser vítimas (outro tabu da História, só recentemente quebrado), o que é humanamente compreensível; da mesma forma, nem todos os alemães participaram no Holocausto, mas também foram vítimas, por exemplo nas longas noites dos bombardeamentos de destruição massiva, perpetrados pelas forças aliadas, declaradamente não-totalitárias. Rememorar publicamente os horrores e traumas sofridos pela população alemã (não-judaica) era até à actualidade vedado aos intelectuais, por se tratar de uma parcela da realidade histórica sempre aproveitável num sentido revisionista, ultra-conservador ou até neo-nazi. Em Outono de 1997, o recém-falecido W. G. Sebald falou de um “tabu de representação” ligado ao discurso da culpa alemã politicamente correcto que reprimiu as memórias traumáticas não ligadas ao Holocausto⁴. Esta problemática é tratada por Günter Grass na novela *Im Krebsgang*⁵, publicada em 2001: a rememoração difícil do afundamento do navio

² Sobre toda a evolução que o tema do Holocausto experimentou na Alemanha pós-guerra, dos programas da *des-nazificação* (*Entnazifizierung*) dos Aliados até à discussão do livro de Goldhagen, *vd.* Wippermann (1997), com extensa bibliografia.

³ Sobre esta discussão no campo da filosofia da História *vd.* Henningsen (2002).

⁴ *Vd.* Sebald (1999). O debate posterior referiu repetidas vezes como exemplos contrários a este tabu *Der Untergang* (1943) e *Nekyia* (1947) de Hans Erich Nossack.

⁵ Recentemente traduzida para português: *A Passo de Caranguejo*, Lisboa, Ed. Notícias 2003.

civil *Wilhelm Gustloff* por um submarino soviético, em 30 de Janeiro de 1945, no qual morreram pelo menos 9000 pessoas, famílias inteiras cheias de esperança de encontrar uma vida nova após o fim da guerra.

Nestes debates actuais no campo limítrofe entre História e Literatura, surgem de novo questões como o sentido da rememoração de horrores passados e da memória (colectiva), as definições problemáticas de algozes e vítimas na construção de processos históricos bem como o representável ou narrável do horror. A referida situação actual de, em poucos anos, morrerem as últimas testemunhas que conseguiram sobreviver, levou o cineasta judeu Spielberg a realizar *Schindler's List* (1992), bem acolhido pelo público em geral, mas muito criticado pelas comunidades judaicas e intelectuais (vd. Loshitzky: 1997), não só por transmitir uma visão paternalista (o bom alemão para branquear a consciência) mas sobretudo por falsificar e até apagar a memória pela força sugestiva das imagens: a mistura de material documental e a imitação ficcionalizada, encenada no seio de uma narração cinematográfica convencional, sugere ao espectador uma representação fiel da realidade histórica, fazendo – ao mesmo tempo – trabalhar o olho «motivado pelos efeitos de uma paixão instantânea: o ódio construído a partir da câmara não permite compreender, o pranto imediato não liberta, os efeitos pornográficos não produzem uma recuperação da memória.»⁶.

*Shoah goes Hollywood*⁷ parece o cúmulo da progressiva transformação mediática do Holocausto e consagra o seu lugar no *infotainment* globalizado, provocando uma paradoxal “inflação da memória” precisamente numa altura em que esta fisicamente escasseia, como Claude Lanzmann (1997) constata, criticando a ingenuidade de Spielberg. Conforme a posição de Lanzmann, cinematograficamente expressa na sua grande obra *Shoah* (1976-85), o Holocausto é *irrepresentável* por imagens e é *inarrável* pela inexistência de estruturas causais que dessem resposta à pergunta do porquê, tornando a própria pergunta “obscena”⁸.

Se renunciarmos a esta pergunta, as consequências são, por um lado, uma mistificação da experiência das vítimas (cf. Henningsen: p. 391), e por outro, uma focalização da nossa atenção no funcionamento eficaz da maquinaria do extermínio, da “produção em série da morte”, como diz o funcionário Suchomel no filme *Shoah*. Esta frase ilustra que a conversão do humano em coisa (peça) abrange ambas as partes, carrascos e vítimas, funcionalizados no ‘trabalho automatizado’ do extermínio, tornando os processos des-apassionados, sem comoção, pela eficiência racional da linguagem administrativa, como realça Sánchez-Biosca (1997):

«(...) gerir os corpos como se de coisas se tratassem, ou seja, matéria de investigação biológica e genética e, numa insólita volta de parafuso, inclusive mero suporte químico. Fabricar com eles sabões, tecidos, fertilizantes que se exportavam para a Alemanha ou recolher dentes de ouro e depositá-los no *Deutsche Bank*. Nesse destino de coisificação inusitada da vítima, encontra-se a confirmação mais extrema da nossa hipótese sobre a mais radical negação da violência no ideal do extermínio (...).».

⁶ Cangi (2003, p. 144) relativamente à problemática da representação cinematográfica do Holocausto.

⁷ É significativo que a indústria de cinema americana, dominada por empresários judeus, ao longo de tantas décadas, não tenha deixado entrar nunca o tema do extermínio dos judeus (vd. entrevista Spielberg: 1994). Lembramos ainda a polémica posterior, provocada pela tese populista de Norman G. Finkelstein da *Holocaust industry*.

⁸ «The question itself *Why were the Jews killed?* is overtly obscene. Because there is no answer to the question of why.» (Lanzmann in Rosenbaum).

Seguindo este raciocínio, nem as poucas fotografias e filmagens existentes sobre os campos de concentração nem os lugares do terror em si podem contribuir para a memória desta realidade, unicamente os poucos sobreviventes da morte massificada que a testemunham – precisamente com eles faz-se o filme *Shoah*: na sua re-visitação dos lugares vazios e mudos, os funcionários, testemunhas e vítimas descrevem ou encenam as funções que, décadas atrás, desempenharam neste mesmo lugar, inscrevendo os vestígios de gozo ou sentimento que a razão instrumental, a linguagem administrativa, na sua máxima coisificação, não conseguiram apagar: o alvo é «devolver aos corpos uma conexão com o mesmo trauma para recuperar o passado como alucinação.» (Cangi: p. 145).

Esta conexão com a *paixão* e a própria composição dos corpos (sem sequer falar da comunicação entre eles) são ‘realidades humanas’ que os campos de concentração, entendidos como fábricas concebidas e geridas com violência desapaixonada e planificada, sistematicamente destroem. Adrián Cangi relaciona «a fragmentação da máquina assassina, sua extrema, complexa e hierarquizada divisão de trabalho» que serve para «aplar as consciências e dissolver o ódio no dispositivo» com o sistema da *Ética* de Spinoza (Cangi: p. 151), confirmando assim implicitamente a crueldade inerente dos modelos humanistas, destacada por Voegelin (1995). O trabalho de desarticulação e decomposição não se limita aos actos imediatos de destruição física mas prolonga-se também no acto da aniquilação psíquica que se eterniza na própria dificuldade da memória do Holocausto. As fábricas de extermínio nazi não só queriam transformar vidas humanas em fumo, mas também extinguir a memória do próprio extermínio, com tal êxito que podia surgir o revisionismo duro da chamada “mentira de Auschwitz” (*Auschwitzlüge*). Daí a força da imagem do fumo para expressar a transformação dos coisificados em *nada*. Por isso, os sobreviventes do Holocausto são para Lanzmann (1997) sobreviventes muito especiais: ao contrário de pessoas que conseguiram escapar da morte, eles “vivem da morte”, são “os porta-vozes dos mortos” que se dissolveram em fumo. Combinando o pensamento de Lanzmann com as reflexões de Blanchot em *L’Instante de ma Mort* (1994), Adrián Cangi conclui:

«*Shoah* cega e ilumina ao mesmo tempo. Cega porque recusa toda engendração do horror. Ilumina porque atreve-se a interpelar o instante congelado no tempo, no corpo da testemunha-limite. O que significa convocar o limite como iluminação? É, em parte, resgatar esse sentimento, essa paixão inscrita nos corpos, em seus gestos, como se a morte fosse, a partir deste instante, a gélida presença no corpo vivo da testemunha. A testemunha é porta-voz dos mortos, porque a morte é uma parte de si e dessa forma vive na morte, é como médium dos mortos.» (Cangi: p. 161).

Esta posição da testemunha-limite, literalmente à beira da morte, torna-se até a única *autêntica*, se seguimos o pensamento radical de Giorgio Agamben (1998). Insistindo na recuperação do testemunho *antes* de qualquer acto de representação, narração ou explicação alheio ao próprio testemunho, *Shoah* de Lanzmann ilumina o dilema insolúvel: por um lado, a beleza inevitável da obra de arte, com o perigo de facilitar um *voyeurismo* do horror, por outro, o imperativo ético de rememorar o Holocausto para inocular nas gerações futuras a vigilância e a resistência para que não aconteça nunca mais algo parecido, com as limitações conhecidas do projecto de (re-)educação na tradição iluminista, nomeadamente no relacionamento entre razão e paixão. É um dilema sentido perante filmes ou livros sobre o Holocausto, entre uma narração documental e impassivelmente séria e uma efabulação livre em volta dos factos, que oferece

leituras e desperta sentimentos, construindo vivências do Holocausto não só como tragédia, na sua abundância e repetição transformada num ritual 'automatizado' de culpa e luto, mas também como comédia, um tabu de representação e narração muito discutido no caso do filme *La vita è bella* (1997): a possibilidade de renascer para a vida através da experiência do Holocausto, transformada num jogo cínico de sobrevivência. Contudo, já havia tentativas anteriores, bastante silenciadas, de quebrar os rituais de rememoração, como a comédia *Kannibalen* (1969) de George Tabori ou o romance humorista *Der Nazi und der Frisör* (1977) de Edgar Hilsenrath sobre um nazi que adota a identidade do judeu por ele assassinado⁹. Já Hannah Arendt observou no caso de Eichmann, para além da *banalidade do mal*, a sua dimensão de comicidade involuntária: «o horrendo pode ser não só grotesco mas também extremamente cómico.»¹⁰.

II. «A realidade como invenção. A História como construção» – sob este título, o autor austríaco Erich Hackl (2001) critica o tratamento da temática do Holocausto no âmbito do actual *boom* do romance histórico em Espanha. Isto provoca uma polémica com António Muñoz Molina, autor do romance *Sefarad* (2001), e com o hispanista alemão Hans-Jörg Neuschäfer (2002), nomeadamente nas páginas da revista ibérica *Tranvía* de Berlim. *Sefarad*, entretanto também publicado em Portugal (Lisboa, Ed. Notícias, 2003) com o subtítulo significativo «entre o nazismo e o estalinismo», exemplifica não só a problemática de uma efabulação livre e imprecisa sob os fumos do Holocausto, a duvidosa comparabilidade das ideologias e dos crimes perpetrados no seu nome, mas sobretudo a problemática de um acesso *diferente*, a partir de uma sociedade que não experimentou a rotura de 1945 com tal profundidade como a alemã. O acto de exigir de um romance espanhol o mesmo rigor em (re-)trabalhar o passado, na chamada *Vergangenheitsbewältigung* de raiz iluminista, interligada com uma psicanálise colectiva, revela um problema, parcialmente identificável como problema alemão, com a encenação ingénua de *paixão* (sentimento, comoção), sem estar sempre controlada e funcionalizada ao serviço da razão.

Dito isto, não queremos invalidar a crítica substancial de Erich Hackl (2001) e Georg Pichler (2002), relativamente à esquematização de bons ('os espanhóis') e maus (os outros: os alemães), ao branqueamento da consciência e à harmonização do passado 'espanhol'¹¹ politicamente correcto, sugeridos pelas vozes que narram em *Sefarad*¹², na edição original declarada como «romance de romances»¹³. Estas vozes permitem a identificação do leitor 'espanhol' com a posição da vítima inocente (a-política) de perseguições e crimes que, no entanto, historicamente *também* foram perpetrados pelo 'povo espanhol'. Contudo, no capítulo final, por sua vez intitulado «Sefarad», o Eu-narrador, com rasgos autobiográficos, relativiza, «numa espécie de revisionismo histórico» (Pichler: p. 27):

«Se Espanha se distinguiu em alguma coisa não foi por expulsar os judeus, mas por expulsá-los tão tarde porque no século XIV já os tinham corrido de Inglaterra e de França, e não julgue que com mais respeito, e, quando em 1492, muitos

⁹ Sobre a questão do cómico e do riso na literatura alemã sobre o Holocausto *vd.* Steinlein (1993).

¹⁰ Arendt (1963, p. 423) e, a seguir, o episódio mais que surrealista, nas palavras de Arendt, contado por Eichmann sobre "um encontro humano" com o seu antigo colega Storfer em Auschwitz.

¹¹ 'espanhol' sempre entre aspas simples para indicar a simplificação do estado plurinacional 'Espanha' inerente à argumentação subjacente de *Sefarad* (*cf.* Hackl: 2001)

¹² Com o significado de 'pátria' para os *sefardí*, judeu-espanhóis que no século XV fugiram para a Europa Oriental, principalmente a Grécia, conservando elementos da cultura espanhola.

¹³ Subtítulo em espanhol: «novela de novelas».

dos que saíram de Espanha procuraram refúgio em Portugal obtiveram-no por troca de uma moeda de ouro por pessoa.» (Muñoz Molina: p. 441).

Com esta comparação sugestiva de Espanha e Portugal em relação aos judeus tocamos no tema melindroso da participação histórica de ambos os estados no Holocausto, silenciado nos respectivos países. Por exemplo, é sabido que o Regime de Salazar continuava a política do século XV, acolhendo os judeus refugiados em troca de dinheiro, um aspecto marginalizado na imagem tradicionalmente hospitaleira de Portugal, que nos anos de 1939 a 1944 se transformou em *Porto de esperança*, possibilitando aos refugiados de toda a Europa passagens aos Estados Unidos ou à América do Sul.

Em 2001, portanto no mesmo ano da publicação de *Sefarad*, a estação ferroviária de Canfranc nos Pirinéus é redescoberta como porta de passagem principal utilizada pelos transportes de ouro nazi e outros bens, obviamente *extraídos* dos judeus, em troca de mercadoria, de carácter militar (nomeadamente o volfrâmio) e civil (vinho do Porto, café, etc.), de que a economia alemã precisava. Esta notícia, inicialmente divulgada numa série de artigos de memória local no *Heraldo de Aragón* (Zaragoza), posteriormente transformado em livro (Campo: 2001), espalhou-se no Verão de 2002 por toda a Península, através de reportagens publicadas em *El País* (Madrid) e *Visão* (Lisboa); para além disso, a informação tornou-se globalmente acessível através de um *site* temático bem organizado (<http://www.heraldo.es/canfranc>).

Curiosamente, tudo isto não provocou nenhum eco internacional, por exemplo nas comunidades judaicas, apesar de terem surgido documentos que clamavam por uma reavaliação dos papéis de Espanha, Portugal e Suíça no tema do *ouro nazi*. Recorde-se que a respectiva comissão portuguesa chefiada por Mário Soares, em 1997-99, chegou à conclusão de as 42 toneladas de ouro nazi chegadas a Portugal serem o resultado natural de um comércio legítimo, aliás tolerado pelos aliados. Esta conclusão, já questionada pelas investigações de António Louçã (1997; 2000) que indicam outras quantias¹⁴, torna-se ainda mais discutível perante os documentos encontrados em Canfranc, que comprovam que só nesta estação, no período de Junho de 1942 a Dezembro de 1943, passaram mais de 74 toneladas de ouro nazi com destino a Lisboa (só mais 12 toneladas ficaram na Espanha).

Em vez de tentar esclarecer os factos históricos, colocamos a pergunta da *visibilidade* dos fumos do Holocausto para a sociedade portuguesa do Estado Novo, lembrando as questões de *culpa colectiva* e *furor teutonicus*, novamente despertadas pelo livro de Goldhagen (1996) sobre o povo alemão como *willing executioners*. Na realidade da vida social portuguesa, a forte presença polarizada entre refugiados (judeus e não-judeus) e funcionários do regime nazi em estruturas bem organizadas, com uma colaboração ora exibida ora camuflada com o Estado Novo¹⁵, aproxima sobretudo a população urbana de Lisboa e do Porto da realidade horrenda do Holocausto. Não conhecemos estudos que tenham investigado a consciência colectiva no período da Segunda Guerra Mundial, mas existiam, sem dúvida, muitas possibilidades para obter informação sobre os campos de concentração e sobre o programa da *Solução final* (*Endlösung*), iniciado em Janeiro de 1942. A pergunta crucial é qual o grau do conhecimento dos transportes do *ouro nazi* (ou, em geral, do compromisso económico de Portugal

¹⁴ No site da *Yad Vashem Studies* aparece a quantia de 123,8 toneladas, recebidas entre 1 de Janeiro de 1939 e 31 de Outubro de 1944. Apesar da exigência dos aliados da devolução de 44 toneladas, só foram entregues cinco (António Louçã / Ansgar Schäfer).

¹⁵ Lembramos nomeadamente a colaboração nos movimentos juvenis, *Hitlerjugend* e *Mocidade Portuguesa*, e a presença do turismo nazi organizado *KdF* (*Kraft durch Freude*) em intercâmbio com a organização congénere portuguesa *FNAT*. Recentemente, surgiram vários estudos nesta área.

com a Alemanha hitleriana) e qual o grau de consciência do 'povo português' para identificar esta riqueza importada com o extermínio dos judeus: os corpos coisificados não só aumentam as reservas de ouro do *Deutsche Bank* mas também do Banco de Portugal. Extrapolando as teorias de Sánchez-Biosca e Cangí, podemos dizer que a eficiência e a linguagem administrativa do sistema de transportes, nomeadamente o funcionamento proverbialmente perfeito do sistema ferroviário alemão, bem como a eficiência do sistema monetário cooperam terrivelmente não só no extermínio sistemático dos judeus mas também no branqueamento da consciência.

Sob o horizonte vasto da discussão actual sobre a memória do Holocausto e sob o horizonte mais específico das revelações recentes sobre os caminhos ibéricos do *ouro nazi* roubado aos judeus, empreendemos – num terceiro capítulo – uma releitura de *Memórias duma Nota de Banco* (1962) de Joaquim Paço d'Arcos (1908-1979) como exemplo invulgar de um narrar sob os fumos do Holocausto. Recorde-se que este escritor popular, fiel ao regime salazarista, já em 1942 tematizou a perseguição dos judeus, concretizada na vivência de uma judia alemã emigrada nos Estados Unidos («O mundo perdido», em *Neve sobre o Mar. Novelas*).

III. *Memórias duma Nota de Banco*¹⁶, um romance publicado no ano anterior ao tribunal de Eichmann, constroem uma autobiografia fictícia invulgar, na tradição do romance picaresco e da literatura de diálogo humanista. Bem acolhido pelo público e traduzido para francês (1966; 1968²), inglês, espanhol (todos em 1968) e até romeno (1974), mas não para alemão, o romance é referido apenas de passagem na historiografia da literatura portuguesa. Óscar Lopes e António José Saraiva (p. 1081) cingem-se a indicar o modelo de *O Escritório Avarento* (1655) de D. Francisco Manuel de Melo. De facto, encontramos neste «Apólogo Dialogal Segundo» a conversa de quatro moedas de características e valor diversos¹⁷ que, de um modo comparável com *El Coloquio de los Perros* de Cervantes, empregam «estas breves horas em que, por ilusão ou prodígio, gozamos o soberano dom de voz e juízo humano» (p. 9) para o «exercício de memória autobiográfica» (Serra: p. X), próximo do romance picaresco. Numa segunda parte, que corresponde plenamente ao género dos diálogos renascentistas, as moedas indagam «sobre se será o dinheiro ou o modo como o homem o usa o responsável pelos males do mundo» (Serra: p. XVI).

Não obstante a presença nítida desta dimensão moralista do desengano do mundo em *Memórias duma Nota de Banco*, importa referir a transformação romântica dos modelos renascentistas e barrocos. A apresentação de uma *escrita* de autoria fictícia e até inverosímil (um animal, um objecto) é tipicamente romântica. Na literatura portuguesa, ela foi usada por Eça de Queirós¹⁸, por exemplo em «Memórias de uma Força», publicadas em Dezembro de 1867. Este texto encena precisamente no objecto paradoxalmente humanizado da força aquela testemunha-limite que – no caso da memória do Holocausto – se torna essencial. Já o jovem Eça transmite neste texto uma vivência violenta da morte em série que recebeu pouca atenção por parte da crítica. A força, forçosamente em «camaradagem com o carrasco» (p. 276), acaba por desejar a sua própria morte¹⁹ em vez de estar *automaticamente* obrigada a testemunhar a morte múltipla, até massificada, dos corpos humanos na corda, que a fazem soluçar

¹⁶ 1.ª ed., 1962; citado com a sigla MNB, conforme a reedição de 1998 (Venda Nova, Bertrand).

¹⁷ «Fazem a interlocução um Português fino, um Dobrão castelhano, um Cruzado moderno e um Vintém Navarro.» (p. 1).

¹⁸ Analisámos esta «propensão dialógica» na obra queirosiana em Grossegesse (1995) e, com especial atenção à figura do «escritor animal», em Grossegesse (1991).

¹⁹ «Pedí a Deus que me apodrecesse subitamente.» (p. 271).

sem fim. É uma situação que corresponde estruturalmente aos sobreviventes do Holocausto que recuperam – «como se a morte fosse (...) a gélida presença no corpo vivo» (Cangi: p. 161) – a conexão com a *paixão*.

Na nossa opinião, a escrita de *Memórias duma Nota de Banco* pressupõe este tipo de leitura anacrônica do texto queirosiano. A experiência de testemunha-limite é a base da estrutura narrativa, com um Eu que faz toda a sua narração autobiográfica na iminência da sua própria morte²⁰, tornando a perspectiva – no sentido bakhtiniano – duplamente excêntrica: ela parte não só do limiar da morte mas também de um objecto humanizado. Ambas as componentes ‘parodiam’ o corpo coisificado e a vida na morte que – conforme Lanzmann e Agamben – caracterizam a testemunha-limite do Holocausto. Esta analogia estrutural é completada pela imagem dominante do fumo, que une judeus e notas de banco. Esta imagem aparece nomeadamente nas sequências iniciais e finais do romance, concatenadas com o episódio extremo no meio da acção romanesca: no campo de concentração de Ravensbrück, a nota-testemunha chega ao *limiar* da câmara de gás mas sobrevive, enquanto a sua dona, Madame Koehler, se dissolve em fumo. Na descrição da vida em Ravensbrück, realizada a partir da perspectiva aparentemente ingênua da nota, realça-se o estado desapaixonado de carrascos e vítimas, o estado coisificado em massa (“floresta”), que corresponde plenamente à análise de Sánchez-Biosca (1997):

«O corpo de *madame* Koehler confundiu-se com os outros corpos: homens, mulheres, velhos, crianças, todos pareciam erguer os braços para o céu que já não os cobria. Só avistei uma floresta de braços sob a placa baixa de cimento que era o tecto daquela grande câmara mortuária. A porta fechou-se e um grito prolongado de desespero ficou a ecoar aos ouvidos indiferentes do S.S., que fora muito gentil. (...) A visão da floresta de troncos nus e de braços agitados deu lugar àquela imagem serena do fumo translúcido a volatilizar-se na atmosfera.» (MNB: p. 67).

A analogia intencional entre judeus e notas de banco, afirmada pela imagem reiterada do fumo, é ainda realçada pela inversão *paródica* da coisificação, precisamente nesta nota de banco humanizada, milagrosamente capacitada para escrever as suas memórias. Será pura coincidência que esta nota de 500 escudos, com a efigie de Damião de Góis, nasça em 29 de Setembro de 1942, portanto precisamente no ano em que ‘nasce’ a solução final?²¹ A existência física ou material acaba para ambos, os judeus e as notas de banco, no *forno*, transformados em fumo, «cinzento e suave» (MNB: p. 12) – uma analogia cínica se não fosse perspectivada a partir da ingenuidade perspícaz desta nota de banco, correspondendo nisto plenamente à literatura carnavalesca. Já nas páginas iniciais, a narradora invulgar alude a *todo o significado* do fumo, ainda silenciado, que conhecerá em Ravensbrück, no meio das suas andanças de dono em dono:

«Foi preciso que eu voltasse ao Banco Inglês, dezoito anos andados, vividos, gastos neste redemoinho de loucura que é, afinal, a vida duma nota de banco, foi necessário que eu (...) tornasse a contemplar o fio teimoso de fumo a

²⁰ Obedecendo ao modelo discursivo da “autonecrografia” (Grossegese, 1996) e inscrevendo-se na respectiva tradição textual.

²¹ Conforme Mendes (p. 67), esta nota só é emitida pela primeira vez em 7 de Setembro de 1943 (última emissão em 26 de Janeiro de 1995 e retirada em 31 de Maio de 1973). No romance, trata-se de uma antecipação significativa ou meramente accidental?

dissipar-se na tarde branda, para medir, de repente, todo o seu significado e compreender que a recordação remota da infância seria na velhice a derradeira visão, o anúncio do fim, dum fim sem recurso, avesso ao dos entes humanos, que ainda buscam, para além da morte, a eternidade. Mas quem concederia alma a uma nota de banco, à pura essência da matéria?» (MNB: p. 13).

A aparente ingenuidade da pergunta final encerra uma afirmação do carácter duplo da nota de banco: para além dos números de identificação, que a iguala aos prisioneiros nos campos de concentração (*vd.* MNB: p. 62), ela leva não só o signo do seu valor material, simbolizado na palavra “Ouro”, que torna o simples papel “essência da matéria”, mas também a efígie de Damião de Góis (1502-1574), representação pictórica de uma personalidade cujo valor espiritual esta nota de banco só aprecia ao fim das suas andanças, numa aula de liceu dada por um velho professor a quem nenhum dos alunos presta atenção. A partir deste momento, a nota de banco adquire plena consciência da sua *outra* ‘essência’. Implementa-se assim a *paixão* num universo coisificado que lembra o relacionamento entre “fragmentação da máquina assassina” e o sistema de Spinoza (Cangi: 2003). É o «olhar inquieto» (MNB: p. 14) de Damião de Góis que – através da sua efígie na nota humanizada – testemunha a realidade terrífica do século XX.

Como a força no texto queirosiano, a nota de banco acaba por desejar a sua morte, neste caso após a experiência-limite no campo de concentração de Ravensbrück. Na mudança do objecto que assume o papel de testemunha-limite reside a tese principal da nossa releitura de *Memórias duma Nota de Banco*: só uma consciência nítida, ao nível do autor abstracto, acerca da ligação entre a importação do ouro nazi e o extermínio dos judeus pode motivar a troca da testemunha-limite. A força é substituída por uma nota de banco com a inscrição “OURO”, e precisamente por uma nota do Banco de Portugal, na qual se resume toda a esperança da Madame Koehler. Tal espelho em miniatura de Portugal como *Porto de esperança* para tantos que conseguiram escapar é, contudo, uma nota de banco perversamente nutrida pelo fluxo do ouro nazi extraído dos corpos fragmentados, coisificados e nadificados.

As *Memórias duma Nota de Banco* narram, de um modo singular, a aprendizagem da consciência do *papel duplo* de Portugal, aparentemente só testemunha passiva da ‘tragédia’ do Holocausto. Contudo, esta consciência é claramente relativizada no espectáculo do mundo, como ilustra a vivência da morte iminente em Ravensbrück:

«(...) perguntava a mim própria que fazia eu ali, mensageira dum país distante e comedido, que se recusara a tomar parte no bailado trágico, que se negara à tentação enganosa do heroísmo – daquele heroísmo que se afundava em todas as covardias? Seria esse o meu destino também: a Câmara de Gás e o forno crematório?» (MNB: p. 63).

O romance não deixa o leitor, «querido companheiro de aventura» (MNB: p. 228), sem uma visão positiva, partindo precisamente da efígie de Damião de Góis. Invoca-se este intelectual humanista profundamente *dialógico*, que tinha procurado a reconciliação entre Lutero, Melanchthon e personalidades abertas da Igreja católica²², na mesma Alemanha que posteriormente a nota de banco percorrera «num vagão de gado, grudada ao peito de *madame* Koehler» (MNB: p. 225). É um humanista que, longe da pretensão megalómana de criar um mundo novo fundamentado em perfeição ou pureza, também morreu carbonizado, perseguido pela Inquisição: «Foi esse – o conhecimento do género

²² *Vd.* Beau (1941), que Paço d’Arcos terá consultado.

de morte que tivera Damião de Goes – o preparo mais consumado que poderia ter recebido para o meu próximo fim.» (MNB: p. 227). Daí o imperativo ético de re-humanizar o mundo através da recuperação do diálogo humanista que conclui este romance²³. Quinhentos anos após o nascimento de Damião de Góis, também vale a pena recordar e revalorizar o contributo desta efabulação livre, e com certeza imprecisa sob os fumos do Holocausto, que sobressai no modesto *infotainment* dos tempos da sociedade salazarista.

(todas as traduções de alemão para português são do autor)

²³ «Mas a sua memória permanecerá, a proclamar o direito da inteligência, do convívio frutuoso e da dúvida vivificadora no mundo onde os homens impõem os seus credos com violência primária e feroz. Que aprenderam eles, desde o tempo de Damião de Goes?» (MNB: p. 228).

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio
1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ARENDT, Hannah
1955 (1.^a ed., 1951), *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt.
- ARENDT, Hannah
1963, „Adolf Eichmann. Von der Banalität des Bösen“, in *Merkur*, n.º 186, Agosto; reimp.: *Merkur*, n.º 566, Maio de 1996, pp. 412-426.
- BEAU, Albin Eduard
1941, *As Relações Germânicas do Humanismo de Damião de Góis*, Coimbra.
- BLANCHOT, Maurice
1994, *L'instant de ma mort*, Montpellier, Fata Morgana.
- CAMPO, Ramón J.
2001, *El oro de Canfranc*, Zaragoza, Biblioteca Aragonesa de Cultura.
- CANGI, Adrián
2003, „Imagens do Horror. Paixões Tristes“, in *História, Memória, Literatura. O testemunho na Era das Catástrofes*, org. de Márcio Seligmann-Silva, Campinas, Unicamp, pp. 141-171.
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah
1996, *Hitler's Willing Executioners. Ordinary Germans and the Holocaust*, New York, Alfred A. Knopf; trad. alemã: *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust*, Berlin, Siedler 1996; trad. portuguesa: *Os Carrascos Voluntários de Hitler. O povo alemão e o Holocausto*, Lisboa, Ed. Notícias, 1999.
- GROSSEGESSE, Orlando
1991, „O animal filosófico e a escrita autobiográfica. De E. T. A. Hoffmann a Eça de Queiroz“, in *Runa. Revista portuguesa de estudos germanísticos*, 15-16, Coimbra, pp. 131-149.
- GROSSEGESSE, Orlando
1995, „A propensão dialógica na obra queirosiana“, in *Actas do IV.º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, coord. de Fátima Brauer-Figueiredo et al., Lisboa, Lidel, pp. 537-543.
- GROSSEGESSE, Orlando
1996, „Para uma teoria da autonecrografia“, in *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas*, org. de Margarida L. Losa, Ismênia de Sousa e Gonçalo Vilas-Boas, Porto, Ass. Portuguesa de Literatura Comparada, pp. 449-456.
- HACKL, Erich
2001, „Wirklichkeit als Erfindung, Geschichte als Konstrukt. «Vergangenheitsbewältigung» in der spanischen Literatur“, in *Merkur*, n.º 631, Novembro, pp. 1054-1058.
- HENNINGSEN, Manfred
2002, „Totalitarismus und politische Religion. Über die modernen Regime des Terrors“, in *Merkur*, n.º 637, Maio, pp. 383-392.

- HÖRISCH, Jochen
2001, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- LANZMANN, Claude
1997, „*Sboab* es un sol negro“ [entrevista Luciano Monteagudo], in *Página 12*, Buenos Aires.
- LOSHITZKY, Josefa (org.)
1997, *Spielberg's Holocaust: Critical perspectives on Schindler's list*, Bloomington, Indiana UP.
- LOUÇÃ, António
1997, *Negócios com os Nazis. Ouro e outras pilbagens: 1933-1945*, Lisboa, Fim de Século.
- LOUÇÃ, António
2000, *Hitler e Salazar. Comércio em tempos de guerra, 1940-1944*, Lisboa, Terranova.
- MELO, D. Francisco Manuel de
1998, «O escritório avarento», in *Apólogos Dialogais*, ed. de Pedro Serra, vol. II, Braga / Coimbra, Angelus Novus, pp. 1-37.
- MENDES, João Fragoso (org.)
2002, *Escudo: Factos & feitos*, revista da *Visão*, n.º 465, 31 de Janeiro.
- MUÑOZ MOLINA, António
2001, *Sefarad. Novela de novelas*, Madrid, Alfaguara; trad. portuguesa cit.: *Sefarad. Entre o nazismo e o comunismo. Um romance sobre o exílio*, Lisboa, Ed. Notícias 2003.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg
2002, „Vergangenheitsbewältigung à la española. Über die Konjunktur der neuen Memorialistik und die Problematik ihrer Bewältigung“, in *Tranvía*, n.º 64, Março, pp. 28-32.
- NOLTE, Ernst
1983, „Marxismus und Nationalsozialismus“, in *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, n.º 31, pp. 389-417.
- PICHLER, Georg
2002, „Geschichte für die Gegenwart. Holocaust und Drittes Reich in der spanischen Gegenwartsliteratur“, in *Tranvía*, n.º 65, Junho, pp. 23-29.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de
1867, «As Memórias de uma Forca», in *Prosas Bárbaras*, Lisboa, Livros do Brasil, pp. 271-279.
- ROSENBAUM, Ron
1998, *Explaining Hitler*, New York, Random.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V.
1997, *Funcionarios de la violencia*, Valencia, Episteme.
- SEBALD, W. G.
1999, *Luftkrieg und Literatur*, München, Hanser.
- SERRA, Pedro
1999, «Introdução», in MELO, D. Francisco Manuel de, *Apólogos Dialogais*, ed. de Pedro Serra, vol. II, Braga / Coimbra, Angelus Novus, pp. IX-XLIII.

SPIELBERG, Steven

1994, «Foi só por ser quem sou que fiz este filme» [entrevista Tom Tugend], *The Jerusalem Post*; versão portuguesa: *Público*, n.º 1458, 4 de Março de 1994, *Fim de Semana*, pp. 5-7.

STEINLEIN, Rüdiger

1993, „Das Furchtbare lächerlich? Komik und Lachen in Texten der deutschen Holocaust-Literatur“, in *Kunst und Literatur nach Auschwitz*, (org.) Manuel Köppen, Bielefeld, E. Schmidt, pp. 97-106.

VOEGELIN, Eric

1995, *Die spielerische Grausamkeit der Humanisten*, München, Fink.

WIPPERMANN, Wolfgang

1997, *Wessen Schuld? Vom Historikerstreit zur Goldbagen-Kontroverse*, Berlin, Elefant Press.

ŽIŽEK, Slavoj

2001, *Did Somebody Say Totalitarianism?* London, Verso.



DA LITERATURA ENQUANTO CONFIGURAÇÃO HISTÓRICA DO HUMANO

MANUEL GUSMÃO
(Univ. de Lisboa)

309

De entre muitas outras possíveis, trago à memória algumas versões daquilo que designo como “configuração ... do humano”.

Numa das suas primeiras artes poéticas, datada de 1919, Francis Ponge escreve:

«Divina necessidade da imperfeição, divina presença do imperfeito, do vício e da morte nos escritos, vinde também em meu auxílio. Que a *impropriedade* dos termos permita uma nova indução do humano» (Ponge: p. 146).

No mesmo ano de 1919, a coincidência cronológica e a distância formal e histórica entre os dois textos é aqui um dos factores que me leva a escolher a citação, Mikhail Bakhtin no fim de um curto e perturbante texto diz: «arte e vida não são uma mesma coisa, mas podem tornar-se unidas – na unidade da minha responsividade».

Num universo quase absolutamente estranho ao de Ponge, Maria Gabriela Llansol pode contudo escrever: «Poderá parecer estranho como esta trajectória por mundos não humanos resulta em novas harmónicas do humano» (Llansol: 1985, p. 141).

Jonathan Culler afirma, em 1982, que a literatura toma como seu assunto «toda a experiência humana»; analisa as relações entre os humanos – desde «as mais perturbantes manifestações do psiquismo [aos] efeitos das condições materiais sobre a experiência individual»; e «explora os limites da inteligibilidade» (Culler: pp. 10-11).

De Man, no fim de «Semiotics and Rhetoric», escreve: «A literatura tal como a crítica – sendo a diferença entre elas enganadora – está condenada a (ou tem o privilégio de) ser sempre a mais rigorosa e, conseqüentemente, a mais incerta linguagem nos termos da qual o homem se nomeia e transforma a si próprio» (de Man: 1979, p. 19). Para além da modalização céptica e da paradoxalidade características de de Man, há que ter cuidado com o sentido do verbo “transformar” tendo em conta a sua insistência em que não devemos confundir referência e intuição, assim como o seu argumento de que não é *a priori* certo nem que possa haver um acordo entre o funcionamento dos princípios da linguagem e os do mundo dos fenómenos, nem «que a literatura seja uma fonte fidedigna de informação acerca seja do que for senão da sua própria linguagem» (de Man: 1989, p. 31).

Barthes, no parágrafo final de *Leçon*, conta como uma releitura da *Montanha Mágica* de Thomas Mann o levou a aperceber-se «com espanto [...] que o [seu] próprio corpo era histórico» (Barthes: 1979, p. 41). A pequena narrativa autobiográfica encontra-se com a história da doença e do seu tratamento. Barthes reconhece que o seu corpo é mais velho que ele próprio, mas numa espécie de movimento nietzschiano, o autor descobre que para viver, deve esquecer o que aprendeu e «alimentar a ilusão de que é contemporâneo dos jovens corpos presentes» (Barthes: *ibid.*). Daqui retirarei a ideia de que a literatura tende a ser não apenas “história” ou coisa histórica, mas um operador de historicização do humano.

Quando chega ao fim da segunda quadra da «Autopsicografia» de Pessoa – «E os que lêem o que escreve,/ Na dor lida sentem bem,/ Não as duas que ele teve,/ Mas só a que eles não têm» – o leitor, que foi contando as dores, tomando à letra o texto e imaginando a partir daí, pode aperceber-se que o último verso implica, a coberto da ironia, que os leitores procedam a uma verificação do reportório de dores que conhecem até encontrarem aquela que, até aí desconhecida *na memória*, se lhes torna acessível *na imaginação*, através da dor que lêem.

Com estas citações, cujo número poderia obviamente crescer, não pretendo nem homogeneizar o heterogéneo nem abrigar-me sob a autoridade dos autores, porque é a heterogeneidade e a sua impureza que me interessam e qualquer deles, ao mesmo tempo que me sugere tópicos, coloca dificuldades ou obstáculos ao que pretendo propor.

(1) A ideia de que a literatura é tendencialmente e, em vários planos, uma construção antropológica aberta, ou seja, de que nela e através dela, construímos figuras mutáveis do humano que os tempos vão acumulando como hipóteses e experimentos disponíveis para nos imaginarmos.

(2) Essa configuração é radicalmente histórica, mesmo quando se pretende fora da história. A *abertura* a que me refiro significa, ao mesmo tempo, o carácter não fechado da diversidade dos modos e formas dessa configuração e a sua contingência histórica. Neste segundo sentido, a abertura é a propriedade que me permite evitar a essencialização quer da literatura quer de uma qualquer natureza humana e me desobriga de fixar tal natureza como se ela estivesse desde sempre e para sempre já dada. Uma tal abertura lógica e histórica da acção de configurar corresponde a, repercute ou reproduz o carácter aberto daquilo que é configurado, ou seja, o humano.

(3) Esta capacidade de figuração e reconfiguração do humano, que a literatura partilha com as outras artes, adquire a sua especificidade por radicar no haver linguagem, no papel que esta desempenha na antropogénese, e no facto de as línguas naturais que especificam a faculdade de linguagem constituírem exemplos de um sistema que faz um uso infinito de meios finitos¹.

*

A ideia de uma dimensão antropológica da *poiesis* pode ser remetida à *Poética* de Aristóteles², onde não só diz respeito aos “objectos” dos diferentes modos da mimese, mas surge também quando, referindo o filósofo a origem da poesia, apresenta a mimese como uma dupla disposição (que podemos designar como) antropológica:

¹ Não é preciso supor uma “competência literária” como equivalente da “competência linguística”, antes se acolhe a argumentação em contrário de Aguiar e Silva (1977). Assim como não se supõe que a literatura é “um subsistema”, mas antes “um supra-sistema do sistema da comunicação linguística” (Aguiar e Silva: 1984, p. 197). Supõe-se, sim, que ela participa da construção social do mundo da cultura e pode ser tomada como um “sistema modelizante secundário” (Lotman e Uspenskii: 1971).

² Comecei pela *Poética*, mas é claro que em Platão as acusações ético-políticas dos poetas e da poesia supõem uma eficácia perniciosa, no plano do conhecimento, da ética e da política e, logo, um horizonte antropológico.

«Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito aos homens (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.» (1448b, 4-8)

«Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres» (1448b, 9-20).

Curiosamente ao descrever este comprazimento, o texto aristotélico, por um lado, como que antecipa o que Freud dirá sobre as diferentes fontes de prazer ou sobre o ganho de prazer que em nós a arte literária provocaria; por outro lado, expõe esse efeito de sublimação ou de embelezamento do horrível que se tornará um motivo de inculpação, mesmo se minoritária, do estético³ (tal como a podemos encontrar em autores como Beckett ou Artaud). Mesmo se marginal ou conjuntural, este dissídio suscita um outro problema: o do modo de entender a autonomia da arte em relação às outras esferas da cultura e no jogo das faculdades. A autonomização kantiana do estético em relação à razão pura e à razão prática e que está ligada ao carácter autotélico da obra artística não tem que ser pensada como uma separação absoluta. Relativizada, o que aqui quer também dizer historicizada, essa autonomia não só não pode ser abandonada, como é precisamente a partir dela que se pode colocar a questão das determinações e dos efeitos quer cognitivos quer éticos da arte. Em suma e grosseiramente, direi que a literatura enquanto arte parece querer tudo ou jogar em todos os tabuleiros: assume-se como invenção de possíveis de linguagem, de vida e de mundo; pretende conhecer algo; reclama-se de uma responsividade que é também da ordem do ético, embora não possa ser contida por nenhum decálogo ou tutela transcendental e, ao mesmo tempo, recusa-se a aceitar a sua tribunalização⁴ pela razão, pela ética, pelo estado ou pelo mercado.

Podemos encontrar diferentes maneiras de construir a dimensão antropológica da arte em autores como Gilbert Durand (1960), García Berrio (1989, 1994) e Wolfgang Iser. Mas também já em Marx (1844, 1857), Nietzsche (1873) e Freud (1908).

Entretanto, é Wolfgang Iser um dos autores que relançou esta questão. No seu ensaio «Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions» (1990), parte da distinção entre ficção literária e mentira, especifica a ficcionalidade literária pelo facto de tornar manifesto o seu próprio carácter ficcional e de apresentar a estrutura do duplo sentido, tomado não como «o próprio sentido, mas [como] uma matriz para gerar sentido» (Iser: p. 945). Tendo observado que aquela estrutura se assemelha à dos sonhos, Iser concluirá entretanto que a diferença reside no facto de que, enquanto o sonhador está prisioneiro das suas próprias imagens, a ficcionalidade literária permite a cada um de nós ver-se como se fosse um outro, ou estar simultaneamente dentro e fora de si próprio; «se o disfarce habilita cada um a passar o limite do que cada um é, então ficcionalizar pode também habilitar-nos a tornarmo-nos naquilo que queremos ser. Assim, estar “fora de si próprio” converte-se na condição mínima para alguém se criar a si mesmo e ao próprio mundo em que se encontra a si» (Iser: p. 946).

³ Longamente, mesmo se de forma intermitente, descontínua e variante, no nosso espaço civilizacional, este e outros efeitos do estético têm sido argumentados. Segundo julgo, esta posição, naquilo mesmo contra o que se rebela, confirma entretanto a nossa hipótese de partida: tal acusação só faz sentido justamente a partir da admissão dos efeitos antropológicos da arte.

⁴ A aporia pode ser apenas aparente. Podemos utilizar neste sentido o trabalho de autores tão diferentes como Goodmann e Deleuze.

Iser aproxima então a ficcionalização na literatura de um outro padrão antropológico; a estrutura do duplo (*doppelgänger*): que consiste na ideia do humano como um ser geralmente inseparável de um papel social mas não definido por um qualquer papel particular⁵. Iser redescobrirá essa estrutura de uma dualidade humana (por ex., existência incontestável, mas ao mesmo tempo, inacessível), como se se tratasse de uma “deficiência” antropológica que impediria o fechamento do humano numa totalidade presente a si própria, e constituiria a oportunidade e «a mola real da ficcionalização» (Iser: p. 947).

A ficcionalidade desdobraria então a dualidade humana numa multiplicidade de papéis, e nesse sentido mostraria os humanos como aquilo que eles fazem de si mesmos e aquilo que eles próprios entendem ser. As ficções literárias, que se auto-manifestam no modo do “como se”, mostrariam, ao mesmo tempo, a plasticidade humana e a impossibilidade de reificar as diferentes formas em que somos capazes de nos transformar. A auto-formação seria «a resposta à nossa inacessibilidade a nós mesmos» (Iser: pp. 950-51). Criação encenada de possíveis e, poderíamos sugerir-lo, ilimitação da finitude da nossa condição, implicada pelo haver morte; a invenção de ficções criaria «uma última possibilidade através da qual o fim, mesmo se não pode ser ultrapassado, pode pelo menos ser ilusoriamente adiado» (Iser: p. 954). Iser não põe contudo o problema da história e ao insistir nas ficções e no ficcionalizar parece deixar de lado grande parte da poesia.

Uma outra forma deste problema (ou mais precisamente um outro problema, embora próximo) é construída por Fredric Jameson na conclusão de *The Political Unconscious* (Jameson: 1981, pp. 281-299)⁶. Na sua argumentação, este autor reformula o problema através da inversão de uma trágica formulação de W. Benjamin – «não há nenhum documento de cultura que não seja também e ao mesmo tempo um documento de barbárie» (na tese VII, das *Teses sobre a filosofia da história*, Benjamin). O problema será então colocado assim: «como é possível que um texto cultural que preenche uma função ideológica demonstrável, como obra hegemónica cujas categorias formais tanto quanto o seu conteúdo asseguram a legitimação desta ou daquela forma de domínio de classe – como é possível a esse texto incorporar um impulso propriamente utópico, ou fazer ressoar um valor universal inconsistente com os mais estreitos limites do privilégio de classe que marcam a sua mais imediata vocação ideológica?» (Jameson: p. 288). A resposta consiste, no fundamental (para o que aqui nos ocupa), em conceber uma unidade dialéctica ou *concreta* entre o ideológico e o utópico, pela qual «toda a ideologia em sentido forte [...] é utópica na sua própria natureza» (Jameson: p. 289); uma vez que exprime ou projecta “a unidade de uma comunidade”, e que essas comunidades são «elas próprias *figuras* para a concreta vida colectiva de uma conseguida sociedade utópica ou sem classes». Anotaremos que a referida unidade entre o ideoló-

⁵ «Aquele que desempenha o papel ou que suporta a figura social não é identificável a essa figura mas não pode ser concebido separadamente dela sem perder a sua humanidade» (H. Plessner, citado por Iser). Iser, que apoia a recusa de “qualquer estrutura do sujeito ontologicamente baseada” que pretenda contrastar uma humanidade essencial com formas da sua fenomenalidade, alienada ou especular, estrutura que, na sua opinião, estaria presente no marxismo e na psicanálise (Iser: pp. 946-47).

⁶ Tal dialéctica é elaborada no quadro de uma resposta à crítica segundo a qual o marxismo implicaria necessariamente “uma concepção funcional ou instrumental da cultura”. Jameson articula a sua resposta com a assunção do marxismo enquanto diagnose negativa (ou de “hermenéutica da suspeita”, que Marx partilharia aliás com Nietzsche e Freud), ao mesmo tempo que argumenta a possibilidade de nele se encontrar também a dimensão de uma “hermenéutica positiva” (aqui, por referência à concepção de uma natureza dual da hermenéutica – “disposição para suspeitar, disposição para ouvir”, em Ricœur). Por um lado, evoca a existência, no interior da tradição marxista, de uma série de equivalentes a uma tal hermenéutica positiva: em Ernst Bloch, Bakhtine, ou na “Escola de Frankfurt”.

gico e o utópico aparece em Jameson como uma construção do pensamento dialéctico, tomado como «a antecipação da lógica de uma comunidade ainda por vir» (Jameson: p. 286).

É duvidoso, entretanto, que valha a pena construir uma noção de utopia exterior à noção de ideologia, para depois conseguir uma superação desta por aquela. Embora se perceba a construção lógica de Jameson, julgo que o plano em que esses dois termos, “o ideológico” e o “utópico”, podem ser efectivamente unidos é o plano em que a relação literária pode ser entendida como acção e interacção históricas ou, precisamente, como configuração histórica do humano.

**

Antes de prosseguir, gostaria de recuar um pouco e recordar um outro universo discursivo e histórico, o de Wittgenstein, a quem irei buscar algumas sugestões e indicações na direcção em que vou. Interessa-me desde logo o vínculo que estabelece entre *jogo de linguagem*⁷ e *forma de vida* e a possibilidade de considerar um jogo de linguagem que inclui outros jogos de linguagem. Mas neste momento o que me importa é a rápida sugestão do que poderia ser uma história natural dos humanos.

«Às vezes diz-se: os animais não falam porque lhes falta a capacidade mental. O que significa: “não pensam, por isso não falam”. Mas de facto não falam. Ou melhor: se exceptuarmos as mais primitivas formas de linguagem, não fazem uso da linguagem. – Dar ordens, fazer perguntas, narrar, conversar pertencem tanto à nossa história natural como andar, comer, beber, brincar.» (Wittgenstein: pp. 191-92).

A ideia de uma história social entendida como história natural dos homens foi uma ideia esboçada por Marx. Nos *Manuscritos Económico-Filosóficos* (de 1844), numa secção recordada, entre outros por Jauss (Jauss: 1967, p. 63), Marx escreve: «a formação dos 5 sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até hoje». Há que a reler no contexto próximo em que surge.

«Por outro lado, apreendido subjectivamente: tal como só a música desperta o sentido musical do homem, tal como para o ouvido não musical a mais bela música não tem *nenhum* sentido, não é *nenhum* objecto, porque o meu objecto só pode ser a confirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim assim como a minha força essencial é para si como capacidade subjectiva, porque o sentido de um objecto para mim (só tem sentido para um sentido correspondente a ele) vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido, pelo que os *sentidos* do homem social são *outros* sentidos que não os do não-social; somente pela riqueza objectivamente desdobrada da essência humana é em parte produzida, em parte desenvolvida a riqueza da sensibilidade *humana* subjectiva – um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, somente em suma *sentidos* capazes de fruição humana, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*. Pois não só os 5 sentidos, mas também os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor, etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, apenas advém pela existência do *seu* objecto, pela Natureza *humanizada*.

A formação dos 5 sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até hoje.» (p. 98).

⁷ Noção que não é idêntica à de actos de fala e que ele usa com uma proveitosa informalidade.

O vocabulário e algumas das formulações ecoam outras de Feuerbach, no 1.º capítulo de *A Essência do Cristianismo*, e em certos casos vão ser sujeitas a reconfigurações, na sua obra posterior, mas aqui já Marx começou a formular a noção de *objectivação* das forças humanas e a noção correlata de *apropriação* (cf. R. Weimann: 1974, 1975 e 1992). A arte aparece então como uma dessas objectivações que participa no próprio processo de auto-formação dos sentidos humanos e, por aí, da humanidade histórica dos humanos. É referindo-se a esta passagem que Jauss escreve: «o efeito específico da forma artística não é definido unicamente pela mimese, mas sim, de um modo dialéctico, como meio que forma e modifica a percepção» (Jauss: 1967, p. 63). De facto, nem sequer se pode dizer que Marx trate aqui da mimese, tal como o efeito em questão não põe em jogo apenas a percepção, mas aquilo a que chama «os sentidos práticos (vontade, amor...)». Pode, aliás, observar-se que os usos de *sentido/sentidos* se vão desdobrando no texto que citei: o aparelho sensorial; os “chamados sentidos espirituais” a que ele chama “práticos”; e o sentido enquanto significação verbal, valor ou projecto. A intuição de Marx é aqui a de que arte suscitaria um movimento de extensão do nosso aparelho sensorial, perceptivo, intelectual e prático. Esse movimento, que consiste em produzir significações ou em *fazer sentido com* (Óscar Lopes), é pensado num momento em que a noção marxiana de trabalho está muito próxima da noção de *poiesis/poiein* enquanto fazer que produz e não simples actividade (*praxis/prattein*). E, nesta lógica (até ao Livro I de *O Capital*), essa *poiesis* é tendencialmente uma *auto-poiesis*. O que sempre me fascinou nesta passagem é que, se pudermos roubar a Nietzsche a injunção – «transforma-te naquilo que és», o que a palavra de Marx sugere é que também somos feitos de textos, de vultos e vozes num palco, de declinações e ritmos da luz num filme, tal como pelas técnicas do corpo como por exemplo a escultura ou a dança.

Um outro modo de descrever o processo pelo qual a objectivação entre sujeitos os forma enquanto humanos encontramos-lo num texto posterior do mesmo autor:

«O objecto de arte – tal como qualquer outro produto – cria um público capaz de compreender e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objecto para o sujeito, mas também um sujeito para o objecto. Logo, a produção gera o consumo: 1.º, fornecendo-lhe a sua matéria; 2.º, determinando o modo de consumo; 3.º, criando no consumidor a necessidade de produtos que começaram por ser simples objectos.» (Marx: 1857, p. 220).

Agora, o que é importante pensar é a passagem de “simples objectos” a “produtos”, que constitui aliás uma outra maneira de pensar a relação entre objectos e sentidos do texto anterior. Esta “passagem” decorre do modo como Marx reconstrói o conceito de produção e as relações entre esta e o consumo. Estas relações são descritas como envolvendo uma tripla identidade (ou a unidade do diferente) que implica a “criação” da alteridade. (1) A identidade é imediate: A produção é consumo (de meios e instrumentos, de matérias-primas e de energia do produtor), e o consumo é produção; (2) Produção e consumo são intermediários um do outro: «A produção cria a matéria do consumo enquanto objecto exterior; o consumo cria para a produção a necessidade enquanto objecto interno» [Marx diz também “objecto figurado”], enquanto finalidade; (3) entretanto, a identidade entre produção e consumo não é apenas imediate, nem intermediária ou mediate – «cada um [a produção e o consumo], ao realizar-se, cria o outro; cria-se sob a forma do outro».

Quando avança que «só no consumo o produto conhece a sua realização última», Marx está a descrever um processo muito próximo daquele que nos estudos literários

se formulará quando se insiste que um texto só se realiza na leitura e que enquanto não lido ele é apenas uma pura virtualidade; está também a dizer que só no ou pelo consumo se restitui ao objecto produzido a sua finalidade ou objectivo, que de outro modo só existe nele como possibilidade, ou dito de outra maneira, só no consumo o objecto adquire concretamente um objectivo e se realiza como satisfação de uma necessidade: «De igual modo o consumo engendra a *vocação* do produtor, solicitando-lhe a finalidade da produção sob a forma de uma necessidade determinante» [itálico do texto]. Tenderíamos a dizer que estes “objectos” se tornam, na interacção, produtos e agentes da objectivação histórica e transhistórica dos humanos, segundo processos de apropriação e auto-formação.

Chego ao meu último movimento que será desenvolvido, de maneira muito sumária, a partir de uma leitura em curso de Maria Gabriela Llansol.

O texto de Llansol é daqueles em que, de forma mais evidente, o projecto de mundo e a re-configuração do humano são mais directamente presentes, mais indissociáveis se mostram dos seus procedimentos textuais e poéticos, assim como da sua ostensiva visibilidade. Isto significa, justamente, que não se trata apenas de figurações, ou de distribuir papéis por personagens, mas também e, desde logo, de tornar *sensível* a linguagem, ou seja de a tornar susceptível de ser sentida. Posso dizê-lo através de um aforismo dos *Feuillets d'Hypnos* de Char: *La ligne de vol du poème. Elle devrait être sensible à chacun*. A desautomatização e o conseqüente estranhamento verbal, poético e cultural de um texto busca aqui a possibilidade de produzir conseqüências, de obter modificações na percepção do mundo.

Enquanto mundo, este texto é um espaço-tempo e uma população: jogos de linguagem e formas de vida. A textualidade llansoliana joga, ao mesmo tempo, na descontinuidade, na não-linearidade e naquilo que é em Blanchot, “a escuta do ininterrupto” (Blanchot: p. 31). No cruzamento destes dois procedimentos, o espaço-tempo textual toma a forma de uma constelação temporal que indica a descontinuidade dos diferentes presentes que entretanto coexistem no texto, segundo uma singular “ordem de ler”:

«[...] eu ia a dizer que, nesta ordem de ler, ler é nunca chegar ao fim de um livro respeitando-lhe a sequência coercitiva das frases. Uma frase, lida destacadamente, aproximada de outra que talvez já lhe correspondesse em silêncio, é *uma alma crescendo*. Eu não consigo abranger a infinitude do número e da harmonia das almas, nem o texto de um verdadeiro livro, nem a terra de um jardim que se mantém há gerações.» (Llansol: 2000b, p. 45).

Julgo que esta “ordem de ler” aqui definida ou descrita consiste numa infinitização ou ilimitação do finito. O finito é na ordem do livro e da leitura a sequência coercitiva das frases. Supõe-se que um texto começa por ser um número finito de frases numa determinada ordem. Sabemos que esta é uma definição pobre ou curta. Mas o que o texto nos diz toma o respeito por essa sequência como uma regra: a sequência deve ser seguida, tida em conta e guardada em memória. É certo que, depois, toda a leitura opera aproximações ou estabelece ligações entre frases que estão separadas na sequência de um dado texto. As regras tornam-se outras, mas o regresso àquela obriga a nossa imaginação, e é uma barreira que nos protege do que seria a nossa onnipotência de leitores.

Este mundo textual é habitado por uma população ou populações que podem ser caracterizadas em vários planos:

(1) Muitos dos habitantes, alguns com maior regularidade que outros, aparecem, desaparecem e regressam nos livros da autora, o que contribui para o efeito de mundo da textualidade Llansol.

(2) Trata-se de uma população que, formando *o vivo*, não é exclusivamente humana e que se distribui de tal forma pelos chamados “reinos da natureza”, que instabiliza as próprias fronteiras entre eles e tem como consequência fundamental a deslocação dos limites ou a abertura da figuração e re-configuração do humano. Alguns exemplos: *Prunus Triloba* é um arbusto, *Jade* é um cão que nasce por duas vezes, assim como morre e não morre. Mas ao vegetal que se presta a representar a caligrafia da paisagem-mundo e ao animal que é nómada, como as plantas não podem ser, pode acrescentar-se um artefacto, por exemplo, *a estatueta que ensina a ler*, que é a *figura*, em itálico ou a negrito, de «Ana ensinando a ler a Myriam», em *Um Beijo Dado Mais Tarde*.

Por outro lado, esta população é composta em grande medida pela *fulgorização* de personagens históricas, que entretanto se cruzam e convivem com outras que o leitor é levado a supor pertencerem à biografia e ao quotidiano doméstico de quem escreve. Enquanto personagens históricas, no estrito sentido que as reconhecemos no passado, são entretanto retiradas da história, para reaparecem no texto, como vindas do futuro.

«A escrita não imagina. A escrita é o que a figura vê, é o que fica depositado nos que a lêem – a nostalgia inexpugnável dos seres que estão por vir. É minha convicção que as figuras (que, no meu texto, são muitas vezes pessoas históricas do passado e, enquanto tais, culturalmente identificáveis) vêm do futuro.» (subl. meu) (Llansol: 2000a, p. 201).

Ou

«Mas o texto vem sempre depois,
é muito mais amplo do que o acontecido, muito mais ve-
loz do que a vida que descreve.

Só depois de escrito percebemos que tudo se passou no fu-
turo.» (Llansol: 2000a, p. 134).

Trata-se de uma experiência paradoxal do tempo, da qual nos podemos aproximar através da intempestividade e da necessidade do esquecimento em Nietzsche e de vários dos movimentos de Benjamin, na sua última obra, designadamente da ideia da constituição do “objecto histórico” em “mónada”. Essas aproximações, que aqui só posso sugerir, servem apenas como primeiros movimentos na procura da determinação da singularidade daquilo que o texto llansoniano faz.

Este movimento de saída da história e de entrada intermitente no presente descontinuo do texto gera formas de anacronismo, de espacialização e estratificação do tempo, mas instala sobretudo constelações transtemporais (com os seus *punti luminosi*), que abrem a simultaneidade à travessia dos tempos ou à transtemporalidade; assim como a sobreposição espacial dos tempos que caracteriza o palimpsesto.

Termino sobre três maneiras de praticar a historicidade intempestiva nesta obra. Duas delas passam pela constituição de linhagens tendencialmente heterogêneas ou pela referência a acontecimentos históricos, mais ou menos compósitos, ou quase

miniaturais, que a energia do texto configura como catástrofes do possível ou da esperança. Uma dessas linhagens implica as figuras que Llansol faz convergir para a batalha de Fankenhansen. É a linhagem dos místicos e que insistentemente será a das beguinhas, das quais Hadewijch é, no texto, a figura, porque além do mais escreve poemas ao divino. Esta é a linhagem, colocada sob a filiação em Ana de Peñalosa, que atrai outros místicos, Eckart e o também poeta João da Cruz, Thomas Münster, e que contará desde cedo com Copérnico ou com Nietzsche que figura, entre outros valores de sentido, a própria intempestividade desta configuração constelar. Esta linhagem constitui uma forma de vida interrompida. O correlato dessa forma de vida e do seu cancelamento, pelo regime unilear do “Asssim é” da história, é um mundo que o texto diz ter ficado “impedido” ou “barrado”.

Um outro acontecimento-catástrofe é aquele em que se põe em cena a oportunidade perdida, segundo MGLI, de unir “a liberdade de consciência e o dom poético” ou da qual resulta a “cisão entre o poético e o político”. Refere-se aqui o encontro e a posterior separação de Schelling, Hölderlin e Hegel. Julgo que é importante assinalar que se, no primeiro caso, a batalha é o lugar anacrónico do “encontro” das personagens históricas, neste segundo caso, a cronologia estrita confirma o encontro e separação desses três: enquanto estudantes de Teologia viveram de facto na mesma casa, em Tübingen e durante cerca de cinco anos, na penúltima década do séc. XVIII e antes pois da eclosão em Jena do que virá a ser o primeiro romantismo alemão. Para além disso, qualquer deles poderá ter sido o autor ou participado na redacção do documento conhecido como «O mais antigo programa de sistema do Idealismo Alemão», que cito na tradução de Carmo Ferreira (Ferreira: pp. 225-237)⁸.

A reunião em casa de Johan-Sebastian Bach e de Anna Magdalena, em que comparecem, Spinoza, Aossê e Infausta, que se esboça num primeiro texto, «O Encontro Inesperado do Diverso» e é depois ampliada e intensificada em *O Ensaio de Música*, é um outro modo de inventar que nos coloca, de forma talvez mais nítida, perante um audacioso gesto autoral. É que se o trazer ao texto as figuras barradas, sendo uma desocultação que revê o passado, é também, segundo julgo, um gesto de reparação, a constituição de uma genealogia e a sua manutenção em projecto; aqui, encontramos a espera activa de que o encontro do músico, do filósofo e do poeta com Anna Magdalena e Infausta possa de alguma forma transformá-los; consiga por exemplo moderar a razão geométrica de Spinoza.

Tornado figura, aquilo que já não seria uma personagem pode ser “corrigido”, alterado ou transfigurado, ou seja é de um gesto de emenda que se trata. Mas o jogo e a forma de vida em que isso acontece, sob o título *O Ensaio de Música*, é aqui claramente jubilatório.

Em qualquer dos casos, o texto llansoliano faz aquilo mesmo que o Anjo da História de Benjamin não pode fazer: acordar os mortos e reunir os vencidos.

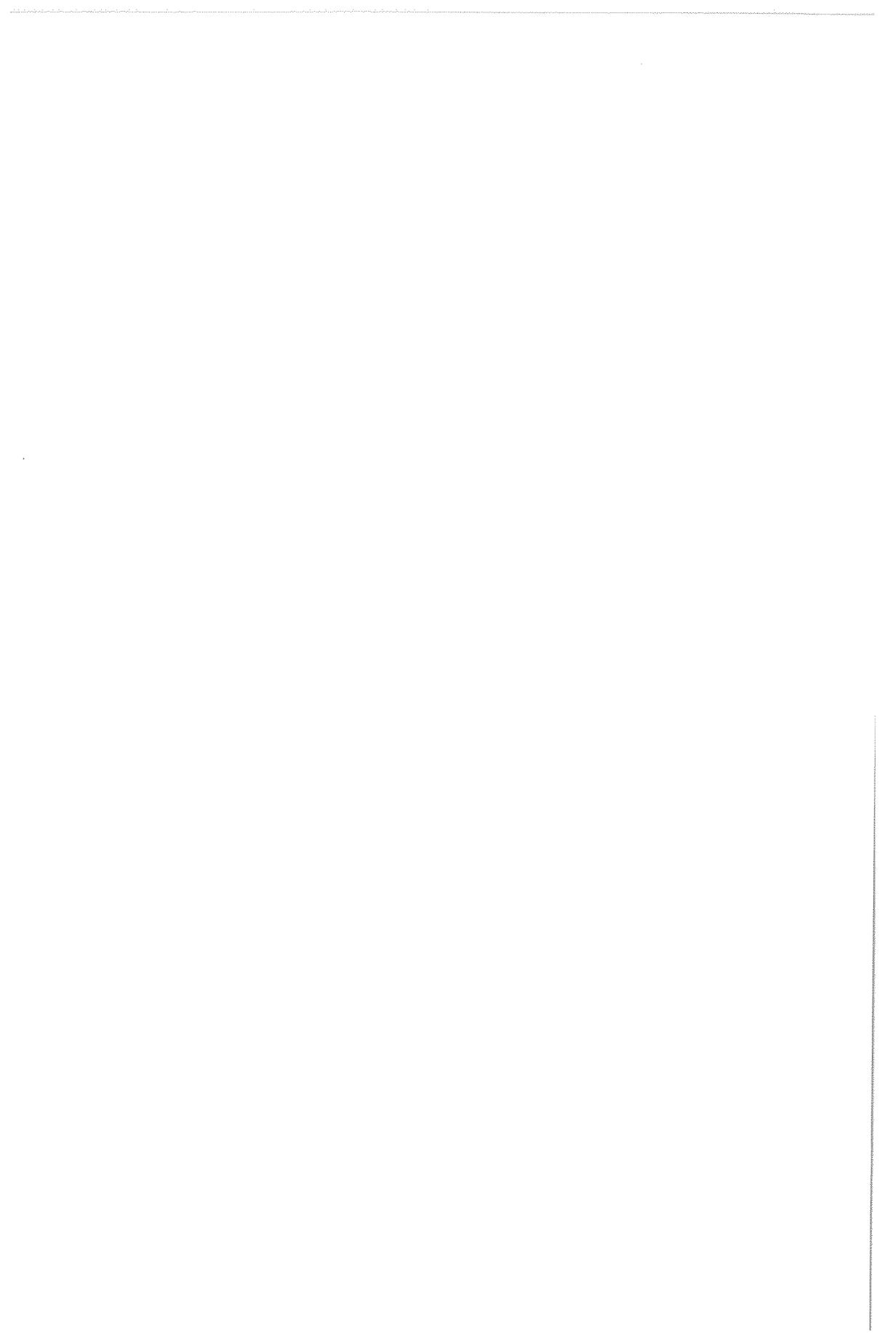
A reunião destes vários gestos – reparação e transformação figural –, neste mundo textual, revela então uma poética da história que mantém a presença ausente do futuro como forma do desejo e é simultaneamente uma escrita do auto-engendramento do humano, não só como uma *poiesis* antropológica e histórica, mas como uma reconfiguração do humano no seio do vivo de que ele é parte não exclusiva e parte que responde ou é responsável.

⁸ Carmo Ferreira ao comentar o documento, que ele próprio traduz, escreve a certa altura: «Tematicamente, este texto fascinante [...] preconiza um conceito inédito de razão, revestindo o *lógos* uma figura estética, totalizante e fecunda, ao mesmo tempo que confia à poética o magistério da existência histórica» (Ferreira: p. 227).

Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, V. M.
1977, *Competência Linguística e Competência Literária*, Coimbra, Almedina.
- BAKHTINE, M.
1970, «[Les études littéraires aujourd'hui]» e «Les carnets de 1970-1971», in *Esthétique de la création verbale* (1979), Paris, Gallimard, 1984, pp. 339-348 e 349-377.
- BARTHES, R.
1977, *Leçon*, Paris, Seuil; ed. ut.: *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1979.
- BENJAMIN, W.
1950, «Theses on the Philosophy of History», in ADAMS, H. e SEARLE, L. *Critical Theory since 1965*, Florida State U. P., 1989, pp. 679-685; trad. fr.: «Thèses sur la philosophie de l'histoire», in *Essais*, 2 (1935-1940), Paris, Denoël / Gonthier, 1983, pp. 195-207.
- BERRIO, G.
1989, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994 (2.^a ed., revista e aumentada), pp. 482-571 e 617-640.
- BLANCHOT, M.
1982, *La bête de Lascaux*, Paris, Fata Morgana.
- CULLER, J.
1982, «Preface», *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell U.P.
- DE MAN, Paul
1979, «Semiology and Rhetoric», in *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale U.P., pp. 3-19.
- DE MAN, Paul
1982, «The Resistance to Theory», in *The Resistance to Theory*, Minneapolis, Univ. of Minnesota P., 1986; ed. ut.: *A Resistência à Teoria*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- DURAND, G.
1960, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F.
- FERREIRA, Manuel J. do Carmo
1997, «O mais antigo programa de sistema do Idealismo Alemão», in *Philosophica*, 9: *Filosofia e literatura*, pp. 225-237.
- FREUD, S.
1908, «La création littéraire et le rêve éveillé», in *Essais de psychanalyse appliquée* (1933), Paris, Gallimard, 1971.
- ISER, W.
1990, «Fictionalizing: The Anthropological Dimension of Literary Fictions», in *New Literary History*, XI, pp. 939-955.
- JAMESON, F.
1981, «Conclusion: The Dialectic of Utopia and Ideology», in *The Political Unconscious*, London, Methuen & Company, 1983, pp. 281-299.
- JAUSS, H. R.
1967, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, ed. ut.: «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», in *La actual Ciencia literaria alemana*, Salamanca, Ed. Anaya, 1971, pp. 37-114.

- LLANSOL, Maria Gabriela
1985, *Um Falcão no Punho*, Lisboa, Rolim.
- LLANSOL, Maria Gabriela
1990, *Um Beijo Dado Mais Tarde*, Lisboa, Rolim.
- LLANSOL, Maria Gabriela
2000a, *Onde vais Drama-Poesia?*, Lisboa, Relógio d'Água.
- LLANSOL, Maria Gabriela
2000b, «Amar um cão» (1.ª ed.), in *Cantileno*, Lisboa, Relógio d'Água.
- LOTMAN, I. e USPENSKII, B.
1971, «Sobre o mecanismo semiótico da cultura», in LOTMAN, Iúri *et alii*, *Ensaio de Semiótica Soviética*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, pp. 37-65.
- MARX, K.
1844, *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, Lisboa, Ed. "Avante!", 1993.
- MARX, K.
1857, «Introdução à Crítica da Economia Política», in *Contribuição para a Crítica da Economia Política*, Lisboa, Ed. Estampa, 1971, pp. 209-241.
- NIETZSCHE, F.
1874, «De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie», in *Considérations Inactuelles I et II, Oeuvres Philosophiques Complètes*, II, Paris, Gallimard, 1990.
- PONGE, Francis
1948, «La promenade dans nos serres», in *Proèmes*, rep. in F. Ponge, *Tome Premier*, Paris, Gallimard, 1965.
- WEIMANN, R.
1974, «Past Significance and Present Meaning in Literary History», in *New Directions in Literary History*, ed. by Ralph Cohen, London, Routledge & Kegan Paul, pp. 43-61.
- WEIMANN, R.
1975, *Structure and Society in Literary History*, Charlottesville, U. P. of Virginia.
- WEIMANN, R.
1984, «Text, Author-Function and Society: Towards a Sociology of Representation and Appropriation in Modern Narrative», in COLLIER, P. and GEYER-RYAN, H. (ed.), *Literary Theory Today* (1990), Cambridge, Polity Press, 1992.
- WITTGENSTEIN, L.
1958, *Philosophical Investigations*, ed. ut.: *Tratado Lógico-Filosófico. Investigações filosóficas*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1987 (sobretudo §§ 1-27).



LITERATURA E COMEMORAÇÃO:

O descobrimento do Brasil em dois romances do século XIX

MARIA ISABEL JOÃO
(Univ. Aberta)

321

Nas últimas décadas do século XIX realizaram-se várias comemorações de centenários em Portugal. A ideia não era original e os portugueses limitaram-se a seguir uma moda que, na altura, se tinha instalado em vários países europeus, com destaque para a França. O tricentenário da morte de Camões, realizado em 1880, foi inspirado pelo duplo centenário de Voltaire e de Rousseau, celebrado em 1878. Depois dele o país *centenarizou* – para usar um termo inventado por Eça de Queirós, em 1898 – várias figuras da história nacional, como o Infante D. Henrique e Santo António, e os acontecimentos mais emblemáticos dos descobrimentos portugueses. Em 1897-1898, a Sociedade de Geografia de Lisboa empenhou-se na comemoração da viagem de Vasco de Gama e, dois anos mais tarde, foi a vez do descobrimento do Brasil. Mas a conjuntura difícil do Estado português, assoberbado pela crise política e financeira dos anos 90, e as relações tensas com a República brasileira não propiciaram as condições para grandes celebrações públicas, em 1900. As cerimónias decorreram de forma discreta, passando quase despercebidas da opinião pública.

Apesar disso, dois autores viram na viagem da armada comandada por Pedro Álvares Cabral e no desembarque em terras americanas os ingredientes dramáticos necessários para escreverem romances históricos. Trata-se de um género muito popular na época que consistia em recriar os factos históricos com a liberdade permitida pela ficção. Fazia-se, assim, um casamento entre a narrativa do que aconteceu – que era a preocupação central dos historiadores, no quadro da concepção “positivista” da história – e a visão romântica mais atenta ao drama humano. As fronteiras entre o romance e a história eram, naquela altura, bastante fluídas. Basta pensarmos no projecto das grandes biografias heróicas de Oliveira Martins, de que é um magnífico exemplo a obra sobre *Os Filhos de D. João I*, publicada em 1889-1890, na *Revista Portugal*, para percebermos que o historiador não desdenhava utilizar os recursos do romancista para poder ressuscitar as suas personagens históricas. O que se pretendia era que a história contada se tornasse mais viva, mais próxima dos leitores e impressionasse tanto a memória como a imaginação. Aliás, dificilmente se pode atingir uma sem a outra. Para se situar no passado é necessário fazer um esforço para imaginar e recriar os acontecimentos, os contextos, os ambientes. E, ao mesmo tempo, só desse modo é possível incorporá-lo na memória e fazer com que passe a fazer parte do nosso presente. Como muito bem viu Santo Agostinho, «o presente do passado é a memória»¹.

¹ Citado por Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, PUF, 1996, p. 25.

Ora, o objectivo deliberado da dramatização da história consistia em recordar o que se passou e contá-lo de tal forma que o povo, como então se dizia, pudesse tomar conhecimento das grandes gestas da história nacional. Os cultores deste género narrativo afastavam-se dos relatos secos, descarnados e impessoais que dominavam a escrita racional e positiva da história, para criar obras que, segundo Oliveira Martins, «tanto agradem ao sábio como ao ignorante, deliciando e educando quem tenha ouvidos para ouvir, olhos para ver e coração para sentir.» (Martins: pp. 7-8). A história reencontrava-se, assim, com uma certa tradição clássica e era vista como uma arte. Através dela procurava-se, afinal, formar a consciência histórica dos cidadãos e construir a memória colectiva da nação. Para melhor se atingir esse fim tanto se podia recorrer a uma história romanceada como a um romance histórico.

Os dois autores a que nos referimos são o portuense Alberto Pimentel (1849-1925) e Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931). Ambos se inserem nas correntes novi-românticas e historicistas que, no final do século, dominaram a literatura portuguesa e contribuíram para renovar o teatro e o romance históricos (Lopes: pp. 17 e 22). Foi uma época muito marcada pela aguda consciência da incapacidade do país para acompanhar o progresso da Europa, pelo menos daquela que contava aos olhos das elites nacionais, e que, talvez por isso, encontrou refrigério para o desalento na exaltação das glórias do passado. Os sucessivos centenários foram o palco ideal de uma retórica nacionalista e imperialista, fortemente anti-britânica, que se comprazia na narrativa dos grandes feitos da idade heróica da nação. A esperança de uma autêntica regeneração ou, como sonhavam os republicanos, de uma revivescência nacional, só podia estar nesse passado mitificado que era apresentado como garantia de um grande futuro. O presente era de “apagada e vil tristeza”, no dizer do poeta, mas Portugal tinha forças para se afirmar entre as nações modernas e construir um futuro à altura do esplendor do seu passado. Ao contrário de Alexandre Herculano, que vira com olhos muito críticos o período da expansão portuguesa, os autores finiseculares reviam-se nas grandes gestas dos descobrimentos, das conquistas do Oriente e da colonização do Brasil. Para tal contribuiu, decisivamente, o contexto imperialista da época e as múltiplas campanhas militares de ocupação efectiva das colónias africanas que eram narradas pela imprensa como uma nova epopeia nacional. Assim se compreende a recepção feita pelo país a Mouzinho de Albuquerque, o homem que tinha prendido o Leão de Gaza. Foi imediatamente comparado ao outro Albuquerque, que tinha sido o obreiro do Império do Oriente, e que Henrique Lopes de Mendonça recordara num drama histórico, publicado no ano do “Centenário da Índia”.

Na altura da publicação das obras que vamos analisar, ambos os autores eram homens maduros e com provas dadas nas lides literárias. Alberto Pimentel foi um funcionário público que se dedicou sempre à actividade jornalística e literária por vocação². Fez uma incursão na política, tendo sido eleito deputado em várias legislaturas. Mas a escrita mobilizou grande parte da sua energia, a avaliar pela vasta obra que deixou publicada. Henrique Lopes de Mendonça era um oficial da Marinha que honrava a tradição deste ramo das Forças Armadas dedicando-se aos estudos da história naval e dos descobrimentos. Chegou a ser professor de História na Escola de Belas-Artes³, em Lisboa, mas tornou-se mais conhecido pelas suas peças de teatro, pelos romances e pelas narrativas evocativas, publicadas em *O Comércio do Porto*, que reuniu nos oito volumes de *Cenas da Vida Heróica*. Em 1890, escreveu a letra d’*A Portuguesa* em tom

² Pimentel, (Alberto), in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XXXI; Lisboa / Rio de Janeiro, Editora Enciclopédia, Lda, s.d., pp. 664-665.

³ Lopes de Mendonça (Henrique), in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XV, p. 444.

belicoso, evocando logo na primeira estrofe os “heróis do mar”. A cultura histórica de ambos os escritores reflecte-se nos romances, onde é perceptível o conhecimento das fontes e dos estudos históricos disponíveis na altura da redacção das obras. Alberto Pimentel publicou o romance, justamente intitulado *O Descobrimento do Brasil*, pela primeira vez em 1895, e reeditou-o em 1900. Lopes de Mendonça editou *Terra de Santa Cruz* em 1899, já a pensar decerto no centenário.

O ponto de partida dos dois romances é o mesmo. Ambos se inspiram na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel. O relato da viagem e do primeiro contacto com os índios segue de perto o texto do escrivão. Além disso, os escritores transformaram o degredado Afonso Ribeiro, um criado de D. João Telo, segundo a informação de Pero Vaz, na sua personagem principal. A trama romanésca inicia-se em Lisboa, onde o infeliz Afonso Ribeiro é apanhado nas malhas de uma história amorosa e de uma rixa, em que a morte de um homem lhe molda o destino. Segundo as leis da época teria de ser enforcado, com pregão e barço, mas há quem interceda a seu favor de modo a conseguir a comutação da pena de morte para o degredo. Os pormenores desta tragédia inventada pelos romancistas são diferentes, naturalmente. Em seguida, relatam o dia do embarque e da partida da armada de Pedro Álvares Cabral, que são descritos de forma detalhada nas duas obras, com base nas crónicas da época. A mesma preocupação de fidelidade ao testemunho histórico se observa na narrativa da viagem e do encontro com os índios, que é somente temperada por alguma intriga romanésca que os autores vão introduzindo para manter o interesse dos leitores.

Na parte final, o enredo torna-se bastante diverso. Na novela de Alberto Pimentel, o fim da história acontece com a consumação da relação amorosa de Afonso Ribeiro com a índia Jatahî que, simbolicamente, anuncia o cruzamento das raças e a futura colonização do Brasil. Em terras brasileiras, o único elemento de intriga é dado pelo ciúme do índio Açú e pela sua mal sucedida tentativa de assassinar o português com uma seta envenenada. Pelo contrário, na obra Lopes de Mendonça, as maiores aventuras desenrolam-se na Terra de Santa Cruz. Os degredados começam por levar uma vida “fagueira e deliciosa”, mas cedo descobrem que estão a ser engordados para um “festim canibal”. Acabam por conseguir escapar desse triste fim e Afonso Ribeiro, por artes da espingarda e da pólvora, torna-se rei dos índios. Empreendem uma “odisseia sertaneja” para conhecer o interior; travam guerras com outras tribos de índios; salvam naufragos portugueses e informam-se das novidades da viagem de Cabral e da Pátria. Nesta intriga, Lopes de Mendonça inspira-se em histórias conhecidas como a de D. Diogo Álvares, o Caramuru, e evoca personagens ligadas à fase inicial do povoamento, como João Ramalho⁴. As histórias destas personagens são reconhecíveis nas peripécias inventadas por Lopes de Mendonça. Apesar das diferenças, tal como na novela anterior o final é uma antevisão de um Portugal novo do qual é o anjo anunciador o filho que a índia, Manacá, traz no ventre. Faz, por isso, todo o sentido que o título da novela de Alberto Pimentel se fique pelo descobrimento, enquanto que Lopes de Mendonça quis, com *Terra de Santa Cruz*, destacar a fase subsequente que constitui quase metade da novela.

A história ocupa nas duas novelas um lugar destacado. Não só a base da sua inspiração são fontes históricas, mas também é perceptível que os autores se documentaram para reconstituir com algum realismo os ambientes. Alberto Pimentel mantém

⁴ Natural de Vouzela, este homem estabeleceu-se na região de Piratininga e esteve na origem da fundação de São Paulo. Manteve uma relação marital com a filha de um cacique índio, da qual teve larga descendência. Dispôs de grande prestígio e autoridade junto dos índios. (Ver Ramalho, João, in *Dicionário de História dos Descobrimentos*, vol. II, Lisboa, Caminho, 1994, p. 931.)

a proximidade com as suas fontes que cita, no corpo do texto e em nota de rodapé, para demonstrar ao leitor que o seu relato não é fantasioso. A propósito das várias cenas intercala longas descrições de Lisboa, dos seus principais monumentos e de variados costumes e tradições populares, revelando o seu gosto pessoal pela etnografia e uma notável erudição. Nesse aspecto, a obra de Alberto Pimentel é mais informativa, mas menos bem conseguida como romance. Grande parte do texto serve para introduzir elementos de história e de etnografia que fazem perder o ritmo da novela. Já em Lopes de Mendonça há um fio condutor claro, que é dado pela trama romanesca e da qual o leitor não é distraído por divagações marginais. A narrativa de episódios da história de Portugal aparece, pontualmente, na fala dos personagens e há a preocupação de evocar certas figuras, como Bartolomeu Dias e Duarte Pacheco Pereira. Mas é na reconstituição dos ambientes, nos arcaísmos da linguagem e nas fontes de inspiração dramática que reside a componente histórica da novela. A história embebe a própria narrativa. Além disso, a intriga é mais rica e pontuada por notas de humor. O companheiro de infortúnio de Afonso Ribeiro é um tipo folgazão, com o nome muito apropriado de Paio, que acha que os índios andam «mais à moda do Paraíso do que a gente que se diz christã» (Mendonça: p. 153). Na sua opinião, oferecer-lhes panos para se cobrirem só vai estragar os “bons costumes da terra”.

Nas duas obras, temos um narrador omnisciente que domina o curso do tempo. Alberto Pimentel assume esse papel e inicia a sua obra convidando o leitor a acompanhá-lo por alguns tenebrosos meandros da antiga baixa da cidade de Lisboa. Lopes de Mendonça narra de forma impessoal, mas ambos se colocam no presente a relatar o passado. O tempo verbal dominante é o pretérito perfeito e imperfeito. Por várias vezes não resistem aos anacronismos, dando conta do que aconteceu depois ou servindo-se disso para avaliar a época do seu relato. Alberto Pimentel chega mesmo a pedir desculpa ao leitor por recorrer a um auto de Gil Vicente, de 1519, para falar da corrupção dos costumes e do adultério feminino, propiciados pela longas ausências dos homens no mar (Pimentel: p. 129). Uma das suas personagens é, aliás, inspirada numa figura feminina do pai do teatro português. Lopes de Mendonça confere, na sua história, um grande protagonismo a Duarte Pacheco Pereira, que foi considerado um dos precursores de Cabral no descobrimento do Brasil, e reporta-se à obra em que este narra as suas navegações, o *Esmeraldo de Situ Orbis*, provavelmente redigida entre 1505 e 1507-08. Não só a narrativa de Pacheco Pereira é posterior ao descobrimento do Brasil, mas também o papel destacado que Lopes de Mendonça lhe atribui, como conselheiro náutico do comandante da expedição, não está fundado em provas documentais. Uma liberdade permitida pela ficção que serve para demonstrar a ideia de que D. Manuel desprezou os verdadeiros navegadores e valorizou a nobreza, sempre que se tratou de atribuir o comando das armadas. Bartolomeu Dias é o outro homem a quem Lopes de Mendonça defende que deveria ter sido atribuído o comando da armada, pela sua experiência e pela inolvidável proeza de ter dobrado o Cabo das Tormentas. Deste modo, os narradores deixam perceber que contam o passado a partir do presente e projectam nele ideias e polémicas que são posteriores.

O tempo dos narradores é o presente e, paralelamente, situam-se no seu país e na sua cultura. O olhar sobre a terra americana e os índios é, naturalmente, o de europeus, no final do século XIX. O Brasil é visto como um terra edénica, um Paraíso ou um lugar bíblico. Desde o século XVI que essa visão se tornou corrente e justificou, aliás, a designação de Novo Mundo. Como refere Sérgio Buarque de Holanda, «Novo não só porque ignorado, até então, das gentes da Europa [...], mas porque parecia o mundo renovar-se ali e regenerar-se, vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e ao rigor das estações, como se estivesse verdadeiramente

restituído à glória dos dias da Criação» (Buarque: p. 204). Nos dois romances esta ideia está bem patente, mas a terra recém descoberta é também a promessa de uma grande obra de colonização dos portugueses e de um futuro Império. É a terra de uma promessa realizada que, então, se acreditava que poderia ser repetida em África. Por isso, a história narrada serve de proveito e exemplo para os portugueses descrentes, esquecidos das glórias de outrora e sem energia para enfrentar o futuro. Como rezava o *Hymno do Centenario da India*, de 1897: «O passado é lição, é modelo; / Cumpre tel-o vivaz na lembrança / Para dar-nos alentos de esperança, / E inspirar-nos palavras de fé!» (Costa: p. 12). Por isso, na figura arrojada e profética do velho marinheiro Tomé Gonçalves, Alberto Pimentel criou um oposto do Velho do Restelo que se insurge contra os que se lamentam na hora da partida da armada de Vasco da Gama por revelaram pouca fé (Pimentel: p. 58).

Os primitivos habitantes do Brasil merecem um lugar de destaque nos dois romances. Porém, como refere no prefácio da sua obra Alberto Pimentel, nada é mais complicado do que a etnografia das tribos brasílicas. As fontes quinhentistas são contraditórias e imprecisas, o que é tanto mais natural quanto os permanentes conflitos entre os ameríndios e a sua mobilidade tornam difícil atribuir-lhes uma localização no território. Alberto Pimentel pensa que os marinheiros da armada de Cabral entraram em contacto com os *aimorés*, também conhecidos por *botocudos*, do grupo mais vasto dos *tapuias*. Fundamenta a sua suposição em autores brasileiros, como Gonçalves Dias, e na semelhança que encontra entre a descrição dos costumes indígenas feita por Caminha e as notícias mais recentes da etnologia. Por sua vez, Lopes de Mendonça refere-se aos *tupiniquins*, da família *tupi*, aos quais também atribui a designação de botocudos, por causa do passador de osso (botoque) que traziam atravessado no beijo inferior (Pimentel: p. 236). Os dois coincidem, portanto, no termo botocudos, que é consistente com o relato de Caminha, mas divergem quanto à identificação das tribos. Ora, parece que os dois grupos disputaram a posse daquela região do litoral brasileiro (Couto: pp. 56-60), mas são realmente diferentes. Os *tapuias*, grupos de caçadores recolectores considerados inferiores pelos próprios povos *tupi*, mais bem organizados e apetrechados do ponto de vista técnico, povoaram a costa brasileira, mas foram expulsos pelos segundos para o sertão antes da chegada dos portugueses. É provável, assim, que os primeiros contactos tenham sido com os tupiniquins (“colaterais dos tupis”). Posteriormente, a escravatura e as doenças contribuíram para dizimar os amigáveis tupiniquins e os portugueses viram-se confrontados com os bravos e ferozes aimorés, que provocaram grandes estragos nas capitânias de Porto Seguro e de Ilhéus (Magalhães: p. 33).

Não é possível discutir as informações sobre a etnografia indígena constantes das duas obras. Contudo, a visão geral dos índios aparece associada a termos como “selvagens”, “barbárie”, “ignorância primitiva”, “indolência” e “sensualidade”, que são consistentes com os estereótipos comuns na época. A questão do canibalismo tem particular destaque em Lopes de Mendonça, uma vez que se cruza com a intriga do romance. Mas Alberto Pimentel também se refere aos banquetes «com o sangue e a carne das suas victimas humanas», como o expoente máximo da selvajaria (Pimentel: p. 249). Apesar disso, a mulher indígena possui todos os predicados do ideal feminino burguês: delicadeza, brandura, dedicação, amor. O que faria dela um instrumento fundamental da colonização do Brasil e um apoio inestimável dos portugueses. Na mulher índia viram os dois romancistas o elemento mais dúctil e favorável à civilização.

A mulher ocupa nestas novelas um lugar central, porque uma grande parte do seu público era certamente feminino. A mulher “inocente e pura”, que o homem

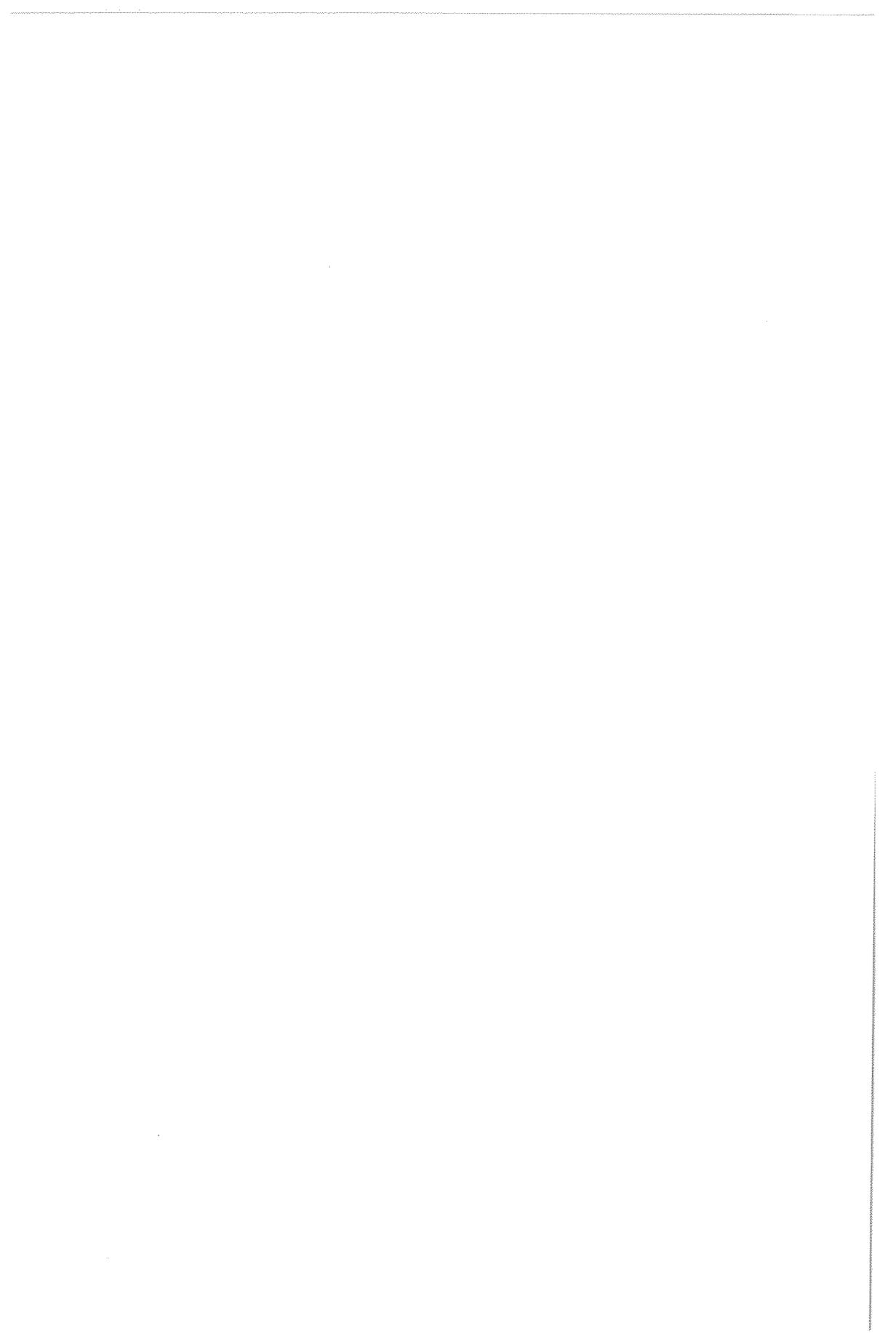
guarda na alma como «a imagem de uma santa na cortina de um altar», é o protótipo feminino enaltecido por Alberto Pimentel (p. 311). O seu contraponto brasileiro é a mulher dominada por uma «paixão selvagem, espontânea e ardente», capaz de uma total dedicação ao seu amado (p. 270). Mas há também o tipo da mulher interesseira e devassa, que ilude os homens e os maltrata. Em Lopes de Mendonça, a principal figura feminina, por causa da qual se desenrola boa parte do enredo, está ausente. Mas ela é a alegre e jovem doceira, que vende farténs⁵, e não hesita em entregar-se ao pecado carnal no segredo da sua alcova. É a mulher objecto de cobiça dos homens, causadora involuntária de desgraça. A mulher índia, por sua vez, aparece como a companheira fiel, dedicada e submissa, capaz de aceitar a condição de segunda esposa e de ser da mulher estrangeira, se o português quiser resgatar o seu antigo amor. Mas este decide dedicar-se à mulher e ao filho, que tem o dever de educar para edificar um Portugal novo, do outro lado do Atlântico. Ambas as histórias têm, deste modo, um final moralista. O herói age de acordo com os bons costumes e a moral burguesa. Ele é, afinal, o símbolo do colonizador que levou a civilização a uma terra edénica, mas habitada por “selvagens”.

As personagens destes romances não têm riqueza humana nem densidade psicológica. São *tipos* nos quais os autores quiseram projectar a sua visão de uma época passada, mas onde, no fim de contas, estão reflectidos valores e preconceitos do seu tempo. Os índios e as terras tropicais são um ingrediente fundamental destas novelas que vêm, deste modo, ao encontro do gosto pelo exotismo. As sociedades europeias oitocentistas cultivaram um interesse acentuado por tudo o que era diferente e estranho. Havia uma grande curiosidade em relação ao mundo e aos povos de continentes e regiões pouco conhecidas que se traduziu nas grandes viagens de exploração e numa abundante literatura de viagens e de aventuras. Amores romanescos, exotismo e história do período heróico da nação são os elementos com os quais se podia cozinhar um certo sucesso junto do público. Mas não são suficientes para construir obras literárias que perdurem para além das circunstâncias em que foram dadas à estampa. Nesse aspecto, ambas as novelas nos aparecem muito datadas e marcadas pelo seu carácter comemorativo. Contudo, a novela de Lopes de Mendonça tem maior poder de envolvimento do leitor do que o enredo frouxo alinhavado por Alberto Pimentel. Aquele, na medida em que se distancia do relato histórico e usa com maior mestria as técnicas do romance, consegue produzir uma narrativa mais convincente, que apela à imaginação e é mais facilmente retida pela memória. Por isso, pode concluir-se que as duas obras partiram da mesma ideia e misturaram os mesmos ingredientes, mas a mais conseguida é aquela em que o escritor se afasta mais da história para a recriar, a reinventar com a garra, a emoção e a inteligência próprias do romancista.

⁵ Farte, fartel ou fartem, nome de tipos de bolo; bolo de açúcar e amêndoas envolvido em farinha de trigo; bolos que contêm creme (*Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, vol. III, Lisboa, Confluência/Livros Horizonte, 1980, p. 23).

Referências bibliográficas

- COSTA, Fernandes
1897, *Hymno do Centenario da India*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- COUTO, Jorge
1995, *A Construção do Brasil*, Lisboa, Cosmos.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de
1992, *Visão do Paraíso: Os motivos edênticos no descobrimento e colonização do Brasil*, São Paulo, Ed. Brasiliense.
- LOPES, Óscar
1987, *Entre Fialbo e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MAGALHÃES, Joaquim Romero
1998, «A construção do espaço brasileiro», in Francisco Bethencourt e Kirti Chauduri (coord.), *História da Expansão Portuguesa*, vol. II, s. l., Círculo de Leitores.
- MARTINS, Oliveira
1973 (1.^a ed., 1889-90), *Os Filhos de D. João I*, Lisboa, Guimarães & C.^a Editores.
- MENDONÇA, Henrique Lopes de
1899, *Terras de Santa Cruz*, Lisboa, Bibliotheca Brasil Portugal.
- PIMENTEL, Alberto
1900 (1.^a ed., 1895), *O Descobrimento do Brasil*, Commemorativa do 4.^o Centenario do Descobrimento do Brasil, Lisboa.



CRUZANDO A LITERATURA E A HISTÓRIA EM TEIXEIRA DE PASCOAES

MARIA PAULA FERREIRA DA CUNHA LAMAS
(Univ. Aberta)

329

Tendo vivido entre 1877 e 1952, Teixeira de Pascoaes assiste ao conturbado ambiente histórico-cultural que caracteriza a sua época e que atinge Portugal e o Mundo. Muitos acontecimentos contribuem para esta instabilidade, tais como o regicídio e o fim da monarquia, a implantação da República, a ditadura militar e as duas guerras mundiais¹. O início do século XX é igualmente marcado pelas descobertas científicas e pelo progresso técnico. Paralelamente emergem doutrinas que preconizam a sua minimização, por considerarem que o homem se escraviza face às novas invenções: «A crença na civilização mecânica e industrial, que o avanço científico e tecnológico tinha permitido e permitia ainda desenvolver, não parecia satisfazer, pelo esvaziamento de conteúdo humano que implicava, as mais íntimas aspirações do Homem.» (Sá: p. 24). Perante esta crise de desalento e de falta de esperança no país, surge uma literatura nitidamente nacionalista, na qual se insere Teixeira de Pascoaes, que, ao ambicionar o ressurgimento de Portugal, vai utilizar a sua obra para difundir um ideal messiânico.

A fé num Salvador, que libertaria a Pátria, desenvolveu-se a partir do século XVI, com a divulgação das *Trovas* do Sapateiro de Trancoso, Gonçalo Anes, conhecido pelo Bandarra². Influenciado por leituras bíblicas, este profeta vaticinara a vinda de um Encoberto, que elevaria Portugal, tornando-o o cérebro de um Império, onde reinaria a serenidade e a justiça. As enigmáticas composições do Bandarra, repletas de messianismo, foram circulando pela generalidade da população, sendo, no entanto, os judeus, que se tornaram cristãos-novos, os seus principais admiradores e divulgadores, pois encontravam aí a resposta para as suas ambições³.

Apesar de o sapateiro de Trancoso ter falecido em 1545⁴, encontra-se já nas suas *Trovas* a referência à vinda de um Rei, de um Salvador, idêntico ao esperado e

¹ (Cf. Sá: p. 21).

² «Mito de raiz popular, crença na vinda dum Salvador capaz de resgatar o país e dar-lhe uma grandeza nova, o sebastianismo, como messianismo e mitologia portuguesa, gera-se antes mesmo do nascimento de D. Sebastião, com as trovas profético-messiânicas dum obscuro vate beirão, durante a primeira metade do século XVI, o sapateiro de Trancoso, Gonçalo Anes, por alcunha o Bandarra, cujas visões iriam constituir uma verdadeira Bíblia de fé sebastiânica.» (*História de Portugal*: p. 269).

³ «O acolhimento ao Bandarra e às suas trovas por parte da comunidade cristã-nova tinha a ver com todo o pensamento messiânico que se desenvolveria em Portugal, depois do baptismo forçado dos judeus portugueses. (...) / As trovas do Bandarra, eivadas de ideias messiânicas, mais não fizeram do que reflectir este sentimento, na forma como foram acolhidas e divulgadas pelos cristãos-novos. Se, por um lado, reflectiam o milenarismo cristão, ao referirem o amor universal, sob a égide de Cristo, por outro lado, demarcavam-se deste (...)» (*Ibidem*: p. 36).

⁴ (cf. *Dicionário de Literatura*: p. 1010).

ambicionado, depois da derrota de Alcácer Quibir, como comprovam os versos: *Este sonho que eu sonhei, / É verdade muito certa; / Que lá da ilha encoberta, / Há-de chegar este Rei...* (cf. Pascoaes: 1987, p. 127). O facto de D. Sebastião ter desaparecido, sem deixar descendência, contribuiu para que Filipe II de Espanha reclamasse e se apoderasse do trono português, em 1580. Desde então, Portugal esteve sob o domínio filipino, até 1 de Dezembro de 1640, época em que, finalmente, se conseguiu a restauração da independência. Foi em 1578, com a derrota do exército português, em Marrocos, e com o desaparecimento do rei, que o sebastianismo, propriamente dito, alastrou como esperança para a resolução do problema político-social do reino, apoiado na crença do regresso de D. Sebastião, numa manhã de nevoeiro, e na reposição da liberdade e da glória lusitanas.

As profecias do Bandarra persistiram ao longo dos séculos e, em épocas de crise, foi reaparecendo a fé na vinda de um Redentor da Pátria⁵. É dentro deste espírito que, em 1912, com a colaboração de outros intelectuais, tais como Leonardo Coimbra e Jaime Cortesão, Teixeira de Pascoaes funda uma sociedade cultural, designada por *Renascença Portuguesa*, tornando-se director da revista *A Águia*. Esta publicação apresenta como objectivo «(...) criar um novo Portugal, ou melhor, ressuscitar a Pátria Portuguesa, arrancá-la do túmulo onde a sepultaram alguns séculos de escuridade física e moral, em que os corpos definharam e as almas amorteceram.» (*A Águia*: p. 25).

Para Teixeira de Pascoaes a Pátria é «(...) *um ser espiritual, a quem devemos sacrificar a nossa vida animal e transitória.*» (Pascoaes: 1998, p. 24). O escritor considera que o nosso país foi livre enquanto foi genuinamente português, como aconteceu na gloriosa época dos Descobrimentos, espelho do espírito de aventura e de coragem dos lusitanos, devendo «(...) cada povo ser criador e não imitador; ou antes, só imitador do que ajuda à criação.» (cf. Patrício: p. 45). É com pesar que Teixeira de Pascoaes verifica a desnacionalização de Portugal, nos diversos domínios, religioso, cultural e político⁶, e diz que é imperioso renascer, através da criação de uma vida nova. Como a juventude é a esperança e o futuro de cada país, Pascoaes dedica-lhe a *Arte de Ser Português*, com o intuito de a moldar e a guiar, num sentido patriótico, fortalecendo-lhe o carácter.

Ao analisar a alma lusitana, Teixeira de Pascoaes admite que esta possui vários defeitos: a falta de persistência, a tristeza, a inveja, a vaidade, a intolerância e o espírito de imitação⁷. No entanto, estes defeitos poderão e deverão ser suplantados pelas grandes qualidades portuguesas: o génio de aventura, o espírito messiânico e o

⁵ «A nota optimista do escatologismo bandarriano e o vago significado colectivo das *Trovas*, que as torna aplicáveis a qualquer grave cataclismo religioso ou político-social, deu-lhes enorme retumbância nos tempos das perseguições aos Judeus, nas lutas da Reforma e da Contra-Reforma, bem como, e sobretudo, na grave crise dinástica durante a menoridade de D. Sebastião e catástrofe de Alcácer Quibir com a consecutiva perda da independência, ressuscitando noutras épocas de sobressalto (...).» (*Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*: p. 495).

⁶ **Religiosamente**, o domínio total da mentalidade nascida da contra-reforma, propulsionada pelos jesuítas e pela Inquisição, abafou definitivamente a pouca autonomia que a igreja portuguesa ainda possuía, embora desde sempre o alto clero se tenha mantido fiel a Roma; **culturalmente**, a sintonia de princípios filosóficos e teológicos entre a Universidade de Coimbra e a Sorbonne de Paris no seio de uma escolástica religiosa comum, depois do malogro da reforma humanista de D. João III, esmagou o espírito criador e aventureiro, saudoso e messiânico, que penetrava de lirismo peninsular as obras civilizacionais dos Descobrimentos; **politicamente**, depois do absolutismo, que pulverizou a autonomia regional e municipal, o constitucionalismo francês, apadrinhado pelos «altos políticos», desnacionalizou duradouramente (dois séculos, o XVIII e o XIX) as instituições democráticas e populares criadas de modo genuíno pelo povo português.» (Carvalho: p. 18).

⁷ (Pascoaes: 1998, pp. 99-104).

sentimento de independência e liberdade⁸. Entre as qualidades, Pascoaes destaca a esperança messiânica, através do renascimento do passado, e o espírito aventureiro, que se projecta no futuro⁹, completando o ciclo da vida. O escritor incentiva os portugueses a preservarem estas qualidades, que são genuínas do povo lusitano, e a não trocar «(...) a nossa figura pela máscara importada.» (Pascoaes: 1998, p. 12).

Ao pretender um ressurgimento nacional, Teixeira de Pascoaes cria uma doutrina que apresenta como fulcro a saudade¹⁰, pois considera-a o verdadeiro *sangue espiritual da Raça*. Não concordando com uma filosofia firmada nesse sentimento, António Sérgio recorre à ironia para criticar os saudosistas, ridicularizando o facto de tentarem definir a saudade como uma *forma de representação e de volição*: «O resultado é que estes definiram, não a saudade, não uma característica humana, quanto mais portuguesa, mas um rude facto geral de toda a animalidade. Exemplificando: / Um sujeito vê um dia um cão e bate-lhe. O cão foge, desmoralizado pelo inesperado do ataque. Decorridos dias, o nosso homem passa outra vez pelo cão, sem dar por ele. Ao cão vem-lhe um desejo naturalíssimo de sentir a carne do agressor comprimida entre os seus caninos (...). Que se passara na consciência do animal? Nada de extraordinário: uma velha lembrança gerando um novo desejo: a saudade (definição de Pascoaes).» (*A Águia*: p. 47).

Por seu turno, Teixeira de Pascoaes tenta justificar o seu ponto de vista, alegando: «Consideramos a saudade um sentimento-síntese, um sentimento-símbolo, resultante da fusão harmoniosa dos dois princípios do Universo e da vida que, desde a origem, se digladiam: espírito e matéria, desejo e lembrança, dor e alegria, treva e luz, vida e morte. / António Sérgio não quis compreender assim, e afirma erradamente que nós não definimos a saudade, mas um rude facto geral de toda a animalidade. E como prova apresenta uma chalaça canina que pode fazer arregar os dentes... só para rir, é claro.» (*A Águia*: p. 50).

António Sérgio contesta Teixeira de Pascoaes, que está convicto de que a Saudade é intraduzível e é própria da natureza lusitana¹¹, dizendo ironicamente: «O dogma do privilégio exclusivo da palavra é muito velho; o do privilégio exclusivo do sentimento, claro está, é novíssimo. Novíssimo e naturalíssimo. Como poderia um lusitano do século XX conceber que se pudesse ser estrangeiro e sentir saudades? Creio mesmo que somos demasiado generosos em conceber que se possa ser estrangeiro. (...) / Com efeito, muito ao contrário do que Pascoaes afirma, a palavra saudade é traduzível. Várias nações a representam por um termo especial (...)» (*Filosofia da Saudade*: pp. 60-61). O erro dos saudosistas, segundo António Sérgio, consistia «(...) na sua incapacidade de perspectivar a história de um modo contínuo e dinâmico, feita de momentos

⁸ (*Ibidem*: pp. 89-93).

⁹ «Duas grandes qualidades possui o povo português: o Génio Aventureiro e o Temperamento Messiânico», aventura criadora do futuro e esperança messiânica com cíclico ressurgimento do passado, passado e futuro unidos pela ponte emotiva da Saudade, ou por o que Pascoaes designa por «religião da Saudade» (...).» (Carvalho: p. 17).

¹⁰ Pascoaes definiu a saudade como sendo «(...) o amor carnal espiritualizado pela dor ou o amor espiritual materializado pelo desejo; é o casamento do beijo com a lágrima; é Vénus e a Virgem Maria numa só mulher. É a síntese do Céu e da Terra; o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam; o centro do Universo; a alma da natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da natureza. A saudade é a personalidade eterna da nossa raça; a fisionomia característica, o corpo original com que ela há-de aparecer entre os outros povos.» (*A Águia*: p. 31).

¹¹ «Não há grande Poeta português que não viva dramaticamente esta Saudade. É ela a dolorosa essência metafísica da nossa autêntica literatura, incluindo a Poesia popular. É a Saudade do céu, divina sede de perfeição e Redenção, o eterno Sebastianismo da alma portuguesa e a sua transcendente e poética atitude perante o Mistério infinito! / Eis a Saudade que é só nossa, que é intraduzível, que é da nossa Raça, porque é de origem colectiva, e encontra a sua mais alta expressão no Cancioneiro do Povo (...).» (*Filosofia da Saudade*: p. 67).

de avanço e momentos de estagnação e, assim, desejando dar voz a uma cultura de séculos, sintetizando-a numa só palavra, tomaram a saudade como sentimento não só comum a toda uma nação e a todos os seus diferenciados séculos de vida, como inclusivamente a definiram como sentimento genuíno e exclusivo dos portugueses.» (Carvalho: p. 35). António Sérgio considera também que os saudosistas contrariam o progresso, porque estão aprisionados ao passado, sublinhando: «O pensar do nosso tempo concebe essencialmente a vida como uma marcha para o novo, e mesmo, não raro, como uma carga de cavalaria. Ora a saudade é o contrário de tudo isso: imobilismo, inércia, contemplação do passado, amor de cristalizar ou mumificar o que já foi (...)» (cf. Carvalho: p. 37). Igualmente a contribuir para este obstáculo ao progresso, António Sérgio salienta o facto de Teixeira de Pascoaes viver no campo, o que o transforma numa vítima do isolamento, pois está afastado da civilização.

Novamente Teixeira de Pascoaes tenta defender-se destas acusações, respondendo: «Também erra, meu caro amigo, quando afirma que a Saudade é retrógrada e parálitica (...). / Sim: a Saudade é a grande criadora do Futuro, mas não tira o Futuro do Nada, não consegue um Futuro de geração espontânea ou caído miraculosamente das estrelas. / Ela constrói o Futuro com a matéria do Passado. (...) O Passado é indestrutível, nele murmura a fonte onde bebemos as novas energias. Ai de nós se não tivéssemos passado! Ai, da árvore, sem profunda terra onde mergulhar as raízes! Não pode frutificar.» (*Filosofia da Saudade*: p. 68). Relativamente ao isolamento de que António Sérgio o acusara, argumenta: «Para mim, a palavra Isolamento quer dizer: evitar o nosso espírito de contágios deletérios, que o adoeçam no seu carácter original: mas nunca, de maneira alguma, eu defendi a quebra de relações com o resto do mundo. Cada povo tem as suas qualidades especiais que mutuamente se estimulam e completam. E estas qualidades especiais é que é preciso conservá-las sempre acesas.» (*Filosofia da Saudade*: p. 106).

Inevitavelmente a polémica continuaria, pois Teixeira de Pascoaes e António Sérgio representavam «(...) dois campos opostos: do lado de Sérgio, o pedagogismo esclarecido, a valorização do aspecto económico, a crença no progresso técnico, o desejo de europeização do país, a defesa da “mente prática”; do lado de Pascoaes, a visão espiritualista e idealista do fim do século, mais próxima da tradição e dos valores nacionais, a feição ruralista, a exaltação da Alma, a fé messiânica, enfim, a revalorização do Sonho e a rejeição do “senso comum”. A contenda era suficiente para agitar o panorama intelectual português e fazer emergir um caudal de novas palavras, ideias, crenças, temas e motivações.» (Sá: p. 264). Amargamente esta polémica marcou Teixeira de Pascoaes que acabou por confessar: «*Há coisas cruéis neste mundo!* O meu caro António Sérgio desde longos meses me persegue de martelo em punho, encarvoada blusa de ferreiro, os grandes olhos negros faiscantes de metálicos brilhos, a face talhada em fumarentas expressões, todo num arremesso destruidor contra o meu pensamento saudosista, contra a frágil e trémula saudade, pobre e delicada Virgem, branca de pânico, sob a lança dos judeus!» (*Filosofia da Saudade*: p. 97). Por seu lado, António Sérgio sentiu-se na obrigação de redigir um esclarecimento público, para tentar desfazer o que designaria de “mal-entendido” (Sá: p. 266), justificando-se: «Com efeito, lá porque um dia levantei reparos a que se apresentasse como doutrina de todos nós (os membros da *Renascença*, colaboradores da *Águia*), um nacionalismo estético-psicológico-político que era apenas dele e de poucos mais, *criou-se essa lenda de eu ser adverso* a um eloquentíssimo poeta que sempre admirei e amei.» (cf. Sá: p. 266). No entanto, a publicação destas duas posições também foi proveitosa, pois possibilitou a Teixeira de Pascoaes o esclarecimento de certos aspectos obscuros, tornando mais elucidativa a teoria da saudade.

De facto, a polémica entre Pascoaes e Sérgio suscitaria opiniões bem diversas. Por exemplo, Clara Calafate apresenta uma atitude conciliadora, declarando: «António Sérgio tinha razão em muita coisa que dizia, mas não na posição tão extremista em relação à poesia de Pascoaes. Se havia ingenuidade neste por basear a redenção da Pátria num excesso de sonho, não havia menos em António Sérgio, pelo seu excessivo espírito prático. Bastaria um pouco de moderação para os aproximar, porque afinal um e outro representavam apenas facetas diferentes duma mesma realidade humana – o espírito e a matéria reclamavam os seus justos direitos» (cf. Sá: p. 271). Opondo-se a este parecer, Manuel Ferreira Patrício chega a conclusões muito diferentes, afirmando: «A meu ver, Sérgio e Pascoaes não podiam aproximar-se. Não havia moderação que chegasse para isso. Falavam de universos de pensamento e sentimento sem comunicação entre si. As respectivas lógicas não eram conjugáveis. Creio que foi por isso que a “polémica” acabou abruptamente: o diálogo era impossível; havia apenas dois monólogos.» (Patrício: p. 121).

Igualmente insatisfeito com o estado da cultura portuguesa, Fernando Pessoa utiliza a sua obra para divulgar pensamentos messiânicos, pretendendo um regresso às origens, através do ressurgimento da verdadeira essência nacional. Pessoa e Pascoaes apresentam certas afinidades¹², tais como a aversão a modelos importados, lamentando a desnacionalização da pátria, nas áreas da literatura e da política, e ambicionando um primordial lugar no Mundo para a Língua Portuguesa. E, tal como Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa também vai colaborar na revista *A Águia*, tentando acalantar o espírito colectivo e fazendo a apologia de semelhantes ideais: «Partilha, deste modo, o optimismo profético de Pascoaes; certo da existência dum nexó íntimo entre poesia e civilização, igualmente vaticina um espantoso renascimento em que o povo português criará «*novos moldes, novas ideias gerais* para a civilização europeia» (Coelho: p. 177). No entanto, estas convergências não são sinal de total identidade entre estes dois escritores, pois «(...) Pessoa, ao definir a filosofia portuguesa patente na “nova poesia” pelo “transcendentalismo panteísta”, nunca a relaciona, como faz Pascoaes, com a dupla face da Saudade, misto de lembrança e desejo, de cristianismo e de paganismo.» (Coelho: p. 179). Fernando Pessoa censura os saudosistas por recorrerem a *misticismos de pensamento e de expressão* e pensa que é imperioso *clarificá-los*¹³, apresentando, assim, duas atitudes distintas e aparentemente contraditórias, porque, por um lado, critica Pascoaes, por outro, «[p]arece admirá-lo como poeta e comungar, dum modo geral, no seu pensamento; o que procura é definir melhor esse pensamento, completá-lo, justificá-lo.» (Coelho: p. 177). Ambos os escritores denunciam idênticas preocupações ao reflectirem sobre os mesmos temas¹⁴, mas vislumbram a vida através de uma óptica

¹² «(...) Pessoa e Pascoaes – repudiam o catolicismo, do mesmo modo que combatem todas as ideias ou instituições importadas. Querem uma religião tão nacional como a filosofia e a literatura. Condenam o século XX por ter desnacionalizado o país na vida política, na literatura, nos costumes. Mantendo-se fiéis ao regime implantado em 1910, olham com desgosto ou náusea para a actualidade política: simplesmente, aspiram a soluções diversas. Não admira: foram modelados por meios e experiências diferentes; um gerou-se no campo, à vista do Marão, e desde a infância conviveu com gente do povo; o outro, transplantado aos sete anos para a África do Sul e regressado em 1905, a bem dizer da realidade portuguesa tangível só conhece Lisboa.» (Coelho: pp. 180-181).

¹³ «(...) Fernando Pessoa impõe-se o dever de demonstrar, friamente, “com raciocínios e cingentes análises”, a justeza das intuições proféticas de Pascoaes; vai pôr “em termos de compreensibilidade lógica o valor e a significação” do movimento saudosista “perante a sociologia”. Quer dizer: ao mesmo tempo que eleva, diminui Pascoaes, negando-lhe consciência crítica. (...) Propõe-se confirmar “matematicamente” aquilo que Pascoaes adivinhou pela “fé” e “intuição” dos “místicos”.» (*Ibidem*: p. 178).

¹⁴ «A nostalgia da infância é um dos grandes temas comuns aos dois poetas – em Pessoa muitas vezes como bem perdido, pois o tempo é irreversível, a infância que lembramos é uma infância imaginada, enquanto Pascoaes, igualmente saudoso (“Hei saudades de mim, doutro que fui, menino!” (...) / Outro tema comum, embora mais característico de Pessoa, e ligado às horas de solidão reflexiva, é o tema de estranheza que o nosso ser nos provoca: desconhecemo-nos, somos estrangeiros para nós próprios. (...) / Ambos poetas de inspiração metafísica, tanto em Pessoa como em Pascoaes comparecem os temas do Tempo e da Morte, embora, claro está, diversamente focados.» (*Ibidem*: pp. 193-195).

diferente. A *Mensagem* é um relevante testemunho sebastianista, em que o seu autor percorre simbolicamente todo o ciclo de vida da Pátria, desde o nascimento até à morte, a qual comporta uma esperança, através do ressurgimento para uma nova vida, tal como pretende Teixeira de Pascoaes. No entanto, ao contrário deste, Fernando Pessoa apresenta as suas ideias de uma forma distinta, ao «(...) expurgar toda a sensibilidade e todo o sentimentalismo (...) saudosistas, para nos mostrar o mito, despojado e reduzido ao essencial (...)» (Quadros: p. 111).

Por seu turno, Teixeira de Pascoaes é da opinião de que a verdadeira poesia tem de ser genuinamente *espontânea* e não maquinalmente *fingida*, afirmando relativamente a Pessoa: «Era “um grande talento”: como crítico e como ironista não houve ninguém que o igualasse. Simplesmente, não era poeta: (...), nem bom nem mau (...) Fernando Pessoa tentou intelectualizar a poesia e isso é a morte dela. (...) Em resumo, Fernando Pessoa não foi poeta porque foi dotado dum raciocínio matemático. Ora a matemática estiliza a poesia e a poesia não pode ser estilizada, porque a estilização mata.» (cf. Coelho: p. 189). Adoptando uma posição similar, Fernando Pessoa também aponta defeitos na poesia de Teixeira de Pascoaes, chegando a considerar que os saudosistas *não eram artistas...* (cf. Coelho: p. 188). Verifica-se, assim, que «[u]m poeta como Pessoa, cerebral, “fingidor”, e um vate como Pascoaes, paladino da “cegueira visionária”, dócil instrumento das suas intuições e da magia do Verbo, dificilmente podiam entender-se.» (Coelho: p. 183). Entre os diversos antagonismos¹⁵, «[a] diferença decisiva reside porventura no facto de Pascoaes se dar inteiro em cada momento, empenhando-se todo, ingenuamente, generosamente, em cada passo da sua aventura espiritual. Não se desdobra, como Pessoa, no homem intuitivo que adivinha e no homem lúcido que nega ou confirma; não se dissocia, não se distribui, não isola cada faceta da sua personalidade, cultivando em si o diverso. Em Pascoaes, afirmação e negação vão juntas, simultâneas, são termos complementares, fundem-se numa atitude ambivalente.» (Coelho: p. 191). Em Fernando Pessoa, por um lado, há um maior controlo de emoções e a intelectualização das sensações, por outro, a diversidade contraditória de sentimentos e de posições conduzem-no a uma despersonalização e, conseqüentemente, a uma simulação patente na criação de *máscaras*. Ao contrário do que sucede com Teixeira de Pascoaes, Fernando Pessoa alterna entre identidade e alteridade, tentando, através da fragmentação, alcançar o todo pela junção das partes.

Em contrapartida, em certos aspectos as respectivas obras convergem, pelo que se admite que a leitura de Teixeira de Pascoaes tenha realmente influenciado Fernando Pessoa. Através do seu heterónimo Alberto Caeiro, confirma-se que os dois escritores: «(...) encaram a Natureza *de um modo directamente metafísico e místico*, ambos encaram a Natureza como o que há de importante, excluindo, ou quase excluindo, o Homem e a Civilização, e ambos, finalmente, integram tudo o que cantam nesse seu sentimento naturalista.» (cf. Coelho: p. 188). Apreciando semelhantes prazeres, Caeiro e Pascoaes privilegiam a ruralidade, valorizando as múltiplas sensações, visuais e auditivas, proporcionadas, de uma maneira ímpar, pela vida campestre, pois consideram que a felicidade plena só poderá ter lugar na tranquilidade do campo, o

¹⁵ Entre várias divergências, é de destacar: «(...) enquanto o espírito de Pessoa se retrai, se encasula, dando-se a viajar no labirinto subjectivo, o de Pascoaes é centrífugo, expansivo, derrama-se pelo mundo da imaginação, por uma Natureza povoada de almas, pelo infinito do espaço e do tempo (...). Em Pessoa estão geralmente bem marcadas as fronteiras entre o eu e a circunstância; em Pascoaes essas fronteiras apagam-se: o mundo é projecção do eu, e, por sua vez, o eu dilui-se no mundo. Paralelamente, a expressão poética em Fernando Pessoa (ao menos em Ricardo Reis e nas obras ortónimas) é medida, calculada, ao mesmo tempo musical e rigorosa; em Pascoaes, muito mais indecisa e prolixa.» (*Ibidem*: pp. 191-192).

que vai ao encontro da *aurea mediocritas* de Horácio. As identidades entre os escritores ultrapassam o referido heterônimo, como testemunha Jorge de Sena, que detectou nos textos de Álvaro de Campos e de Teixeira de Pascoaes: «certo sopro de epopeia, certa largueza pantéista do tom, certa expansividade retórica e evocativa (...)» (cf. Coelho: p. 197). Ao comungar da mesma frustração face ao enigma da vida, Álvaro de Campos e Teixeira de Pascoaes recorrem ao jogo de ambiguidades, tentando ultrapassar o tédio que os invade no seu quotidiano.

Conscientes da absurda realidade da existência, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa recusam-se a aceitar a vida tal como ela é, refugiando-se nas memórias de uma infância que representa uma felicidade perdida, denunciando uma permanente inquietação metafísica e oscilando entre a esperança e a decepção, na busca incessante da concretização de um sonho colectivo. Igualmente intranquilos, transparecendo nas suas composições uma visão «(...) mais optimista em Pascoaes, mais deprimente em Pessoa, ambos, afinal, se submetem ao absurdo: tudo lhes parece ambíguo, instável, ao mesmo tempo falso e verdadeiro.» (Coelho: p. 198). Poder-se-á concluir que Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa revelam «(...) profundas afinidades que, sob a capa das diferenças e da mútua incompreensão, ficaram na sombra.» (Coelho: p. 175).

De acordo com as circunstâncias e as épocas, verifica-se que o messianismo, fruto do descontentamento sócio-cultural, foi surgindo metamorfoseado, gerando composições literárias e constituindo parte integrante e indissolúvel da alma lusitana.

Bibliografia

1989, *A Águia*, sel., pref., e notas de Marieta Dá Mesquita, Lisboa, Publicações Alfa.

CARVALHO, Joaquim

1998, *Elementos Constitutivos da Consciência Saudosa e Problemática da Saudade*, Lisboa, Lisboa Editora.

COELHO, Jacinto do Prado,

1977², *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes Editores.

COELHO, Jacinto do Prado (dir.)

1976³, *Dicionário de Literatura*, vol. II, Porto, Figueirinhas.

1965, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 3.^a vol., Lisboa, Editorial Verbo.

BOTELHO, Afonso e TEIXEIRA, António Braz (sel. e org.)

1986, *Filosofia da Saudade*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MEDINA, João (dir.)

1996, *História de Portugal*, vol. VI, Amadora, Clube Internacional do Livro.

PASCOAES, Teixeira de

1987, *Os Poetas Lusíadas*, Lisboa, Assírio e Alvim.

PASCOAES, Teixeira de

1998³, *Arte de Ser Português*, Lisboa, Assírio e Alvim.

PATRÍCIO, Manuel Ferreira

1996, *O Messianismo de Pascoaes e a Educação dos Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

QUADROS, António

2001, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, Lisboa, Guimarães Editores.

SÁ, Maria das Graças Moreira de

1992, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, ICLP.

LITERATURA E MEMÓRIA:

A alegorização da História em Raul Brandão

ÁLVARO MANUEL MACHADO
(Univ. Nova de Lisboa)

337

Um autor francês actual que prezo especialmente e cuja obra, insólita e divagante, entre a ficção, o diário e a reflexão filosófica, anda muito à volta da voragem da História, Pascal Guignard, diz o seguinte em *Les Ombres errantes* (Prémio Goncourt 2002), a propósito da relação entre a História e, em geral, qualquer forma de arte:

«Les arts n'ont pas pour destin, comme fait l'Histoire, d'organiser l'oubli. [...] Ni d'anéantir sur place l'Ailleurs du temps. Ni de proscrire les langages en amont de toutes les langues naturelles. Ni d'emmurer l'Ouvert.»¹.

E acrescenta, noutro passo do livro: «La fragmentation est l'âme de l'art.»².

Que sirvam estas reflexões gerais de intróito ao que me proponho fazer, retomando o fio à meada de alguns dos textos que até agora publiquei sobre Raul Brandão, sobretudo o ensaio *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo* (1.ª edição em 1984, com reedição revista e aumentada em 1999) e um estudo específico sobre as *Memórias* (inserido na colectânea *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*, de 2001). Ou seja (sem me repetir, espero...): retomar os complexos elementos duma arte caracteristicamente brandoniana de transição estético-cultural (mas também histórica) entre o final do século XIX e o início do século XX. Ou seja ainda: ver como esses elementos se enraízam numa alegorização da História igualmente de transição, levando a um extremo a tensão, por vezes trágica e, de certo modo, religiosa, entre a inesgotável força criadora da arte e uma visão apocalíptica (no sentido benjaminiano) da História, através da memória, quer individual quer colectiva.

Por outro lado, e para concluir, veremos como esses elementos foram a matriz duma modernidade e até duma pós-modernidade que se reflecte na novelística portuguesa contemporânea, de que darei muito esquematicamente (o tempo não permite mais) dois exemplos característicos do legado estético pós-romântico e simbolista-decadentista na visão da História que é o de Raul Brandão: os exemplos de Agustina Bessa-Luís e de Mário Cláudio.

¹ Pascal Guignard, *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, p. 117.

² Id., p. 62.

1. Da História como alegoria à fragmentação histórica da memória

Datado de “Cantareira, Foz do Douro – 1918”, o Prefácio ao primeiro volume das *Memórias* de Raul Brandão, só publicado em 1919 (ao mesmo tempo que a segunda edição de *El-Rei Junot*), coincide (talvez ainda não se tenha notado ou dado suficiente relevo a esse facto) com o ano do final da Primeira Guerra Mundial. Não, certamente, por acaso. Precedido pela publicação de *Húmus*, em 1917, esse primeiro volume das *Memórias* vem concretizar em fragmentação da memória histórica (prolongada nos dois volumes seguintes) aquilo que em *Húmus* fora abstracta e apocalíptica visão alegorizada da História, dada através duma fragmentação narrativa sem espaço nem tempo concretos. Por outras palavras: aquilo que antes, em *Húmus*, fora visão da História inserida num processo ficcional na aparência caótico, absolutamente novo em Portugal e só muito mais tarde reconhecido como “romance”, torna-se alegorização da História através duma memória referencial precisa, projectada em acontecimentos e pessoas reais.

Será interessante, creio, para lá da identificação de modelos literários estrangeiros, analisar especificamente essa teia de resíduos narrativos que passam de um texto para outro, de um género literário para outro, fazendo parte duma estratégia narrativa abrangente e difusa que sobrepõe a História às “histórias”. Ou antes: que torna a História uma monstruosa alegoria multiforme típica da modernidade, fantasmagoria das grandes cidades, no sentido em que Walter Benjamim a concebe, sobretudo a propósito de Baudelaire, no célebre texto «Paris, capitale du XIX^e siècle» (segunda versão, escrita em francês em 1939). E, note-se, aí temos, em termos comparativistas, um possível modelo literário estrangeiro para Raul Brandão, entre outros decadentistas-simbolistas, via Fialho de Almeida. Poderíamos, aliás, ir mais longe e ver aí a alegoria do homem, ser simultaneamente histórico e religioso, transformado em palhaço da História como elemento intertextual proveniente de Baudelaire, particularmente do Baudelaire de *Le spleen de Paris*, entre outras referências possíveis. Mas, antes de nos embrenharmos em conjecturas gerais, sistematizemos a análise específica dos textos, seguindo a ordem cronológica de publicação das três obras e situando ao centro da análise os três volumes de *Memórias*.

El-Rei Junot, não nos esqueçamos, surge dois anos depois da Revolução Republicana, à qual Raul Brandão esteve, de certo modo, ligado. E convirá também lembrar que a esta obra de género híbrido se segue, em 1914, *A Conspiração de 1817* (com segunda edição em 1917, sob o título de *1817 – A conspiração de Gomes Freire*) e, em 1915, *O Cerco do Porto, pelo coronel Owen* – prefácio e notas). Ou seja: há nitidamente, neste período da criação literária de Raul Brandão, a obsessão pela História. Ou melhor: pelo confronto obsessivo entre o passado e o presente históricos, a partir da herança do imaginário romântico. Mas qual o sentido último dessa obsessão? Logo na Introdução vemos que o escritor transpõe para uma evocação histórica, a das Invasões Francesas e a da figura de Junot, a mesma linguagem visionária de obras anteriores, sobretudo a *d’Os Pobres* (arquétipos temáticos como o Sonho e a Dor, alegorias como a da Árvore):

«A história é dor, a verdadeira história é a dos gritos. Eis a árvore: na árvore todo o trabalho obscuro se congrega para produzir a flor. Os homens debalde se agitam, desesperam, morrem [...]. Não passam de úteres: pensam que resolvem, são impelidos, e essa mescla, que um momento se atropela em cena, – gestos, bocas amargas, farrapos tolhidos de dor e impregnados de sonho, essa nuvem de espectros agitados, desfaz-se logo em pó [...]»³.

³ Raul Brandão, *El-Rei Junot*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 19.

Neste livro, a memória de acontecimentos históricos e de personagens reais está subordinada a uma memória ancestral, religiosa: «a verdadeira história é imaterial, é [...] a história da consciência humana que pouco a pouco se aproxima de Deus.»⁴

Se em *A Conspiração de 1817* Raul Brandão tenta cingir-se ao “meramente documental” («Nada de exageros: basta o impassível relato, as palavras necessárias, os secos factos...»⁵), ainda aí acaba por desencadear-se um processo alegorizante da História concentrado na figura trágica e “demasiadamente humana” (como dizia Nietzsche) de Gomes Freire.

Este processo amplia-se em termos ficcionais na obra que se segue, nessa obra-prima da modernidade em Portugal que é *Húmus*. Aí, a circularidade temporal altamente simbólica do romance, projecção da fragmentária voz narrativa num espaço fechado, de conotação social precisa, o da Vila (não *uma* vila mas *a* Vila), título do primeiro fragmento, não tem referências explícitas à História. Todavia, note-se que no último capítulo da primeira versão de *Húmus*, intitulado «Vêm aí os desgraçados...», depois suprimido, há uma visão apocalíptica da História que tem referências insistentes e precisas à Europa, onde se travava ainda a Primeira Guerra Mundial. Logo no início, há uma significativa referência a Chateaubriand para evocar o caos da guerra destruindo o património cultural das nações:

«Acabaram as literaturas, e os genios, reduzidos à imbecilidade, ruminam como o grande Chateaubriand, com um fio de baba:

*Les petits cochons mangent de..
Et nous mangeons les petits cochons.»⁶*

E, mais adiante, vem então a imagem precisa do terror da guerra que assola a Europa:

«Na França, na Italia, na Russia, o exercito bandeia-se com a plebe. Na barafunda da Europa ardem aqui e alli cidades inteiras. Um brazido e gritos... [...] Em Berlim saqueada, o exército cerca a cidade [...]. Ardem os asylos, os hospitaes e os quarteis, as casas de luxuria, as convenções, o bem e o bello, arde tudo, tudo regado a excelente petroleo flameja e crepita por essa Europa fóra.»⁷

Assim, a corrosão provocada pelo tempo em *Húmus* não é só a da vida individual, no seu quotidiano banal e mesquinho, é também a da colectividade e, por conseguinte, a da História, sempre presente, embora em surdina. De facto, se, como muito pertinazmente notou Maria João Reynaud, no seu magnífico estudo *Metamorfoses da Escrita*, os «aspectos sensoriais de seres e coisas são sublinhados para pôr em evidência a ideia de que o tempo é uma força cega e indefectível»⁸, esse tempo é simultaneamente o de uma vila fantasmagórica, o das pequenas histórias quotidianas de personagens grotescas quase inverosímeis e também o de um fatalismo da condição histórica contra o qual luta o ser humano, tentando em vão alcançar uma transcendência intemporal, a do impossível encontro com um Deus sempre abstracto e ausente.

Todos estes elementos do domínio ficcional são transpostos, em termos confessionais e de alegorização da História, através da memória, para os três volumes de

⁴ Id., p. 24.

⁵ Raul Brandão, *A Conspiração de 1817*, Porto, Companhia Portuguesa, 1914, p. 314.

⁶ Raul Brandão, *Húmus*, 1.ª ed. fac-similada. Edição crítica de Maria João Reynaud, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 311.

⁷ Id., pp. 313-319.

⁸ Maria João Reynaud, *Metamorfoses da Escrita*. *Húmus de Raul Brandão*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 239.

Memórias. Desde o prefácio ao primeiro volume, Raul Brandão cristaliza a sua memória nessa «Foz de há cinquenta anos, adormecida e doirada», contrapondo-a às ruínas da História em transição:

«A vida antiga tinha raízes, talvez a vida futura as venha a ter. A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, entre ruínas, à espera...»⁹.

Os três volumes das *Memórias* cobrem períodos históricos distintos: o primeiro evoca o derradeiro período da monarquia e o regicídio; o segundo, a implantação da República; e o terceiro, o período da Primeira República. Mas, de facto, esta cronologia é apenas aparente, ou, pelo menos, deixa-se contaminar pela ucronia: as evocações de todos esses períodos, figuras e acontecimentos históricos são envolvidos, ultrapassados, diria até anulados por uma memória errante que a si própria se interroga interrogando o sentido daquilo a que Raul Brandão chama “lixo da história”¹⁰, cujo significado último (e, talvez único) é o esquecimento, ou seja, a morte. O que nos leva a pensar (retomando o tópico comparatista das referências e modelos literários estrangeiros) no Chateaubriand de *Mémoires d'outre-tombe*, quando o escritor francês utiliza a imagem supremamente romântica do palimpsesto aplicado à História, relacionando memória e esquecimento: «Les événements effacent les événements; inscriptions gravées sur d'autres inscriptions, ils font des pages de l'histoire des palimpsestes.»¹¹.

2. De Raul Brandão a Agustina e Mário Cláudio: dos “gritos” aos “sussurros”

Passando agora, em conclusão inevitavelmente esquemática, para o legado da obra brandoniana, em geral, na ficção historiográfica portuguesa contemporânea, deparamos a cada passo com essa mesma tensão entre memória e esquecimento e, paralelamente, com essa alegorização da História em termos frequentemente apocalípticos, embora, obviamente, num outro registo de escrita.

Muitos exemplos poderia apresentar. Vou cingir-me a dois que me parecem particularmente significativos: os de Agustina Bessa-Luís e de Mário Cláudio. Estes exemplos parecem-me particularmente significativos sobretudo no sentido em que, de maneira modelar, Maria de Fátima Marinho, em *O Romance Histórico em Portugal*, define a passagem da modernidade para a pós-modernidade:

«O repensar irónico pós-moderno da História revela-se definitivamente não nostálgico, [...] na medida em que se toma plena consciência de que não há uma só verdade, facto que se poderá traduzir por uma grande instabilidade na focalização. [...] A par desta disparidade de focalizações, que depende estritamente dos pontos de vista das variadas personagens envolvidas na trama, encontramos ainda a marca ostensiva do narrador que se distancia do tempo narrado.»¹².

Ora, essa “instabilidade na focalização”, pelo próprio processo narrativo fragmentário e metaficcional, é bem, creio, um legado de Raul Brandão, apesar de ele nunca

⁹ Raul Brandão, *Memórias*, vol. I, Lisboa, Perspectivas & Realidades, s/d [1983], p. 13.

¹⁰ Id., p. 16.

¹¹ F.-R. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Livro I, cap. 4.

¹² Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, p. 41.

ter escrito aquilo a que se poderá chamar com precisão “romance histórico” ou sequer biografia romanceada. E é, por outro lado, uma característica da narrativa que, como a do autor de *Húmus*, relaciona intimamente literatura e memória, quer ela seja individual quer ela seja colectiva, no sentido em que Jacques le Goff a concebe, esclarecendo:

«De même que le passé n'est pas l'histoire mais son objet, de même la mémoire n'est pas l'histoire, mais à la fois un de ses objets et un niveau élémentaire d'élaboration historique.»¹³.

Assim sendo, no que diz respeito à obra de Agustina, seria longuíssimo analisar, ainda que superficialmente, os exemplos de ficção (ou metaficção) historiográfica. Já em *O Sermão do Fogo* (1962), Agustina, que aí evoca a Revolução Republicana de 1910, propunha uma visão alegorizante da História, nitidamente herdada de Raul Brandão: «[...] a História não se faz, ela resulta mais da memória das suas fatalidades do que da presença dos factos autênticos.»¹⁴. Todavia, só a partir de *As Pessoas Felizes* (1975) e sobretudo de *Crónica do Cruzado Osb.* (1976), com a desmontagem do movimento revolucionário do 25 de Abril, é que essa memória das “fatalidades”, impostas pela aceleração da História, se exprime plenamente, no seu pendor auto-reflexivo. Esse processo, que se prolonga até a obras recentíssimas e inclui biografias de personagens históricas, culmina n' *O Mosteiro* (1980). Aí, Belchior Teixeira, ou antes, Belche, cercado por mulheres, afundado numa sociedade de província, «viscosa de astúcias e confabulações», decide escrever «uma espécie de biografia monumental cujo assunto era o rei D. Sebastião e a sua época», acumulando vestígios dispersos da infância do rei que são, de facto, vestígios da sua própria infância, num sinuoso encadeamento da memória (a de Belche confrontada com a da História), entretecido, paradoxalmente, de medo e de prazer. Agustina transforma assim, na senda de Raul Brandão, as fanfarras da História (as do mito nacionalista de D. Sebastião) na surdina da memória duma personagem de romance, a da vida íntima de Belche, o qual, como diz Agustina, «mais do que a História, [...] amava os seus sussurros e a maneira ousada de os interpretar», cultivando o «génio da probabilidade»¹⁵.

“Gritos” (versão brandoniana) transformados em “sussurros” (versão agustiniana) na reconstrução alegorizante de acontecimentos históricos, indiciando o legado de Raul Brandão, também se poderão detectar na obra de ficção de Mário Cláudio. Sobretudo desde *A Quinta das Virtudes* (1990), romance-crónica sobre uma casa senhorial do Porto, entre 1757 e 1853, evocando um período fulcral da formação e plena expansão do romantismo português e mais propriamente portuense. Mas creio que, mais ainda do que neste romance, nitidamente neo-barroco, ou noutros mais recentes, a marca de Raul Brandão, quanto à relação entre literatura e memória projectada na alegorização apocalíptica da História, se encontra sobretudo em *As Batalhas do Caia* (1995).

Designada pelo próprio autor “psicobiografia”, na sequência, aliás, da *Trilogia da Mão* (*Amadeo, Guilhermina e Rosa* – reunidos em 1993), *As Batalhas do Caia* é uma obra híbrida e complexa, veiculando uma visão finissecular catastrofista, desencadeada pela evocação de um Eça próximo da morte e pelo seu abandonado projecto de criação dum romance sobre um Portugal moribundo invadido por Espanha. Para lá da ficcionalização de carácter biografista, o que me parece prevalecer, bem à maneira

¹³ Jacques le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 221.

¹⁴ Agustina Bessa-Luís, *O Sermão do Fogo*, Lisboa, Bertrand, 1962, p. 49.

¹⁵ Agustina Bessa-Luís, *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1980, p. 145.

do Raul Brandão de *El-Rei Junot* (mas também, num outro registo narrativo, de *Húmus* e das *Memórias*), é a visão alegorizante e decadentista duma História fantasmática num constante confronto com o fantasma da própria escrita do autor-narrador, projectando-se um elemento no outro. Essa projecção, de carácter marcadamente auto-reflexivo, pode ser considerada, quanto a mim, um elaborado processo de actualização dum género literário híbrido de que Raul Brandão, tentado pelas sombras fugitivas da História, foi genial precursor.

E assim, para terminar com Agustina, a propósito da figura de D. Sebastião, digamos que: «Às vezes, se não sempre, há um momento excêntrico na vida do ficcionista: é quando se interessa pela História. Momento de certa desilusão que confina com o comportamento utopista [...]»¹⁶. Eu acrescentaria que se trata de uma utopia ciclicamente renovada que é, afinal, a obsessão de contar o tempo que passa através daquele que passou, de o cristalizar na palavra que, ela própria, também passa.

¹⁶ Agustina Bessa-Luís, «D. Sebastião – O pícaro e o heróico», in *Contemplanção Carinhosa da Angústia*, Lisboa, Guimarães Editores, 2000, p. 229.

DE UMA POÉTICA LAFONTAINIANA DO JARDIM

A MONSIEUR LE JARDINIER:

Metáforas do Classicismo

343

CRISTINA A. M. DE MARINHO
(Univ. do Porto)

Les jardins parlent peu, si ce n'est dans mon livre.
La Fontaine, *L'ours et l'amateur de jardins*, v. 19¹

Como epílogo à fábula «Les souris et le chat-huant», La Fontaine manifesta a vontade de aproximar a voz da natureza com a sua “musa inocente”, enquanto o majestoso Louis doma a Europa, «Car tout parle dans l'univers;/ Il n'est rien qui n'ait son langage»². No balanço do tricentenário da morte de La Fontaine, que ocorreu em 1995, esboçou-se uma nova tendência de análise crítica do fabulista, no essencial irreduzível à tradição, e que procura definir uma espécie de “imaginário do lugar”. Este modelo de análise agora introduzido, e que se exprimiria no neologismo de *topocrítica*, incidiria nos lugares do jardim, epicuriano ou arcádico e no teatro, projecção do *theatrum mundi*. Jean-Charles Darmon, estudioso que contribui para o novíssimo fôlego da investigação em Literatura Francesa Clássica e autor da obra *Philosophie épicurienne et littérature au XVIII^e siècle* (Paris, PUF, 1998), relaciona, de entre toda uma constelação de motivos, os Jardins recorrentemente imaginados de La Fontaine com o já conhecido epicurismo do autor, actualmente definido no sentido de «toute une série d'expérimentations très fines sur l'idée de limite»³, quando se destruiu ou relativizou quase tudo em matéria moral. Contudo, o actual esforço de definição parece ser antes de mais a consciência da sua impossibilidade, porquanto, por um lado, o modelo seiscentista francês de epi-

¹ Jean de La Fontaine, *Oeuvres Complètes – Fables*, Paris, Gallimard, 1986, p. 131.

² Idem, *ibid.*, p. 111.

³ Vide Jean-Charles Darmon, «La Fontaine et le Plaisir», in *Le Fablier – Revue des amis de Jean de la Fontaine. Colloque du Tricentenaire La Fontaine 1695-1995*, Château-Thierry, 1996, p. 146. A presença de um epicurismo moral, ora difuso, ora explícito, na obra de Jean de La Fontaine, tem sido mais genericamente invocada e também estudada com alguma precisão desde Taine, culminando sobretudo em interrogações: que sentido e importância lhe conferir na poética do autor? Neste sentido, vide Taine, *Essai sur les Fables de La Fontaine*, reeditado por Jean-Pierre Collinet nos apêndices da sua edição das *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, p. 1015 e Georges Couton, «Le livre épicurien des Fables: Essai de lecture du livre VIII», in *Mélanges Pintard*, Paris, Klincksieck, 1975, pp. 283-290.

curismo é, ele próprio, múltiplo e oscilante e, por outro, a reflexão de La Fontaine sobre o prazer é indissociável da sua própria ondulação poética, a dos prazeres do texto e a da diversidade dos seus géneros. No que respeita ao primeiro aspecto, as fontes filosóficas da sabedoria do Jardim podem ser as mais eruditas e as suas variações poéticas, as mais ligeiras e, neste plano, conforme nota Darmon, de Epicuro a Lucrecio reinterpretados por Pierre de Gassendi, a Anacreonte é notável a diversidade.

No concreto da escrita lafontainiana, o grande mérito do «*Philosophe Scythe*» (XII, 20)⁴ parece ser o de ultrapassar o debate sobre o prazer contra os estóicos, no sentido de estabelecer uma propedêutica da descrição, como se o prazer do Jardim, em sendo uma evidência de ordem ética, se afigurasse imperceptível para quem a queira reproduzir sem “discrção”. O erro deste filósofo “né en Scythie” não consiste em virar as costas aos prazeres do Jardim, destacados pelo sábio virgiliano, mas de não ser capaz de ver esta arte dos limites, única recriadora da beleza, sendo esta uma fábula sobre a interpretação dos signos do prazer, mais do que uma reflexão sobre a legitimação do prazer e das paixões. Neste mesmo sentido, a *Epître à Niert* confirma o contraste entre uma visão grosseiramente quantitativa do prazer, numa coincidência satírica entre gosto régio e gosto burguês, no universo das *Fables*, precisamente nalguns prólogos, contrariado pelo círculo de amigos, apropriado à experiência do prazer delimitado, como pela solidão que permitiria o brilho mais intenso da volúpia. Nesta *Epître*, a que subjaz a ressentida nostalgia da descrição perfeita de Vaux-le-Vicomte, e a pretexto da paixão operática de Luís XIV, La Fontaine oferece uma fisiologia do gosto de inspiração epicurista, segundo a qual um excesso de representação prejudica a presença da sensação experimentada e a pureza do prazer proporcionado:

«Ce grand prince a voulu tout écouter, tout voir;
Mais il sait de nos sens jusqu’où va le pouvoir,
Et que, si notre esprit a trop peu de portée,
Leur puissance est encore beaucoup plus limitée;
(...)
Mais ne vaut-il pas mieux, dis-moi ce qu’il t’en semble,
Et que, pour en goûter les douceurs purement,
Il faille les avoir chacun séparément?»⁵.

Numa segunda figuração do Jardim, sem dúvida uma das mais célebres, «*Le Songe d’un habitant du Mogol*», a experiência do prazer está igualmente ligada a um imaginário do limite definido entre o exterior e o interior, entre o mundo e o recolhimento. À semelhança de «*Le Philosophe Scythe*», começa pela *prolepse* do prazer puro em que a aproximação dos termos “pur” e “infini” – «*Aux champs Elyséens possesseur d’un plaisir/ Aussi pur qu’infini, tant en prix qu’en durée*»⁶ – remetem para uma célebre máxima de Epicuro que Pierre de Gassendi comenta numa edição de

⁴ La Fontaine, *op. cit.*, p. 202: «Un philosophe austere, et né dans la Scythie./ Se proposant de suivre une plus douce vie/ Voyagea chez les Grecs et vit en certains lieux/ Un sage assez semblable au vieillard de Virgile./ Homme égalant les rois, homme approchant des dieux./ Et, comme ces derniers satisfait et tranquille./ Son bonheur consistait aux beautés d’un jardin.»

⁵ Idem, *ibid.*, *Epître à Niert*, p. 376. O contrário desta descrição seria uma “ideologia do prazer”, criticada por La Fontaine nesta *Epître*, que residiria na volúpia como conquista gloriosa, virtualmente ilimitada: «Grand en tout, il veut mettre en tout de la grandeur./ La guerre fait sa joie et sa plus forte ardeur./ Ses divertissements ressentent tous la guerre./ Ses concerts d’instruments ont le bruit du tonnerre./ Et ses concerts de voix ressemblent aux éclats/ Qu’en un jour de combat font les cris des soldats.»

⁶ Idem, *ibid.*, XI, 4, p. 617.

Seiscentos⁷, sendo também esta uma fábula sobre a interpretação do prazer, em que a morte se liga intimamente a ele e em que a compreensão do espaço da fruição é indissociável da morte, num sonho que parece engendrar um outro sonho, em movimento espiral, sendo o “eu”, ele próprio, um centro móbil, mais «Papillon du Parnasse, déjà en ses plaisirs»⁸, como nota Jean-Charles Darmon, dado que o sábio do Jardim e sobretudo a problemática do recolhimento no prazer está longe de ser estável.

A última fábula do Livro XII, «Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire», prossegue a experimentação sobre os limites dos dois Jardins precedentes, destacando-se pelo apagamento de uma teologia do pecado associável à parábola da água. Num certo sentido, a última das *Fables* poderia ser também interpretada como uma alegoria da leitura, pelo menos no respeitante à sua parábola central: o Jardim das Fábulas permitiria ao leitor imerso na agitação da vida e da corte passar do movimento do mundo para o recolhimento dos prazeres em repouso. Contudo, não se decidindo nunca esse leitor, que será o príncipe, o ministro ou o magistrado, pelo tal repouso, oferece-se a “expérience du seuil”⁹, entre acção e contemplação, improvável que é, no horizonte de expectativa dos leitores das *Fables*, uma leitura realmente sábia e epicuriana. Como no caso da segunda Fábula referida, tratar-se-á para o leitor sobretudo de um sonho de prazer puro incessantemente deferido, um horizonte que escapa, limite ideal, uma miragem esboçada no deserto. La Fontaine dirige-se a um leitor cujos prazeres serão sempre ou a menos ou a mais, porquanto ele não será nunca paradigmaticamente o Sábio do Jardim, inflectindo o primeiro no sentido do segundo só de modo transitório e descontínuo, regressando sempre o tal leitor padrão à esfera da *utilitas*, nuns versos curiosos de aparente *maladresse*:

«Ce n'est pas qu'un emploi ne doive être souffert.
Puisqu'on plaide, et qu'on meurt, et qu'on devient malades.
Il faut des médecins, il faut des avocats;
Ces honneurs et le gain, tout me le persuade.»

Da mesma forma que Psyché, em *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, não se limita a um modelo tranquilo de *jouissance* em recolhimento, proposto pelo velho filósofo, o leitor mundano não aderirá à filosofia da indolência que estrutura o “Juge-arbitre”, tal como o poeta que se entrega à instabilidade do prazer da sua escrita, a tal *felix culpa* de toda a Literatura, numa poética do movimento que teve nos valores do Jardim uma reiterada expressão dos seus próprios limites.

Patrick Dandrey levará muito longe a ideia do Jardim como metáfora do labor poético, a partir da relevância de uns versos das *Geórgicas* de Virgílio¹⁰, consagrados

⁷ Vide máxima XIX de Epicuro, comentada por Pierre de Gassendi, em *Animadversiones*, traduzido por R. Grenaille, éd. *Ethica*, Paris, Garnier, 1965, t. II, pp. 265-266: «À l'égard du plaisir, une vie infinie et une vie limitée ont la même valeur, quand on sait estimer la fin (la limite) du plaisir, mais il faut aussi un temps infini pour le procurer. Au contraire, la pensée, saisissant par la raison la limite et la fin de la chair, et délivrant de la crainte de l'infini, rend la vie parfaite et nous supprime ce besoin d'un temps infini.»

⁸ Jean-Charles Darmon, ed. cit., p. 153, onde o ensaísta conclui que «du reste, dans l'évocation de ces jouissances de poète, on notera un glissement progressif des plaisirs du texte que l'on se promet au Jardin, qui éloigne peu à peu le rêve d'écriture du registre lucrétien ici et là évoqué (...) délaissée au profit d'une poétique plus légère.»

⁹ Idem, *ibid.*, p. 302.

¹⁰ Virgile, *Geórgiques*, IV, traduction de H. Berthaut, Paris, Hatier, 1963, vv. 126-145. Destacáramos, para aproveitamento posterior, a seguinte passagem: «Là pourtant, au milieu des broussailles, il avait planté de place en place des légumes, que bordaient des lis blancs, des verveines et de grêles pivots. Avec ces richesses il s'égalait, en lui-même, aux rois; et quand, tard dans la nuit, il rentrait dans sa demeure, il garnissait sa table de mets qu'il n'avait pas achetés. Il était le premier à cueillir la rose au printemps et les fruits en automne; (...)».

à vida das abelhas, referência matricial até à época clássica do motivo do Jardim. Aqui a aridez transforma-se em fertilidade de flores e frutos, objectos de deleite estético e de proveito concreto. Tal jardim, espaço protegido, metamorfoseia o velho em sábio diligente, em ermita de moderado ascetismo capaz de se bastar a si próprio. O jardineiro domestica o meio natural, atenua a rigidez das estações num espaço delimitado e na medida do possível edénico, tal como o escritor se subtrai à natureza em que tenta inscrever-se à sua maneira, criando a sombra onde os apaixonados se recolhem, união do útil e do agradável¹¹. Precedendo a História, a Arcádia antiga constitui a utopia de um Jardim perfeito, mas La Fontaine confere-lhe a modernidade de a ameaçar com um mundo dissonante, como se as esperanças só se alimentassem para virem a ser desiludidas¹². Como o artista, o jardineiro disciplina o jorro espontâneo da natureza, revelando nela, assim, um esplendor maior, depurado ao ponto de parecer, tal como a arte clássica que corrige e embeleza pela imitação, fundindo idealmente aparência e essência. Hortésie, em «Le Songe de Vaux», explicita isso mesmo:

«Je sais parer Pomone et Flore.
Les vergers, les parcs, les jardins,
De mon savoir et de mes mains
Tiennent leurs grâces non pareilles.»¹³.

A evocação do jardim, sempre mais onírica do que documental e propriamente arquitectónica, em La Fontaine, designa a mesma esperança de posteridade visada pelo Classicismo e que, em «Le Songe de Vaux», Caliopée garante, submetendo Hortésie. De resto, a escrita poética deverá ser assimilada a uma horticultura verbal¹⁴, porquanto o criador das *Fables*, qual André Le Nôtre, transforma os caminhos em passeio encantatório, esboçando a paisagem interior que resulta da interiorização psicológica e moral do jardim. Civilizador, o jardim à francesa situa-se entre o salão galante¹⁵ e a pradaria pastoral, no seio de um mundo incerto, vestígio reabilitador da civilidade natural de um *Cortegiano*, procura constituir-se em microcosmos nas alusões até esotéricas da sua decoração, por exemplo da sua estatuária, quase sempre inacabada, sonho constantemente sobreposto à realidade.

Dos jardins reais do século XVII francês construídos por Le Nôtre, o de Versalhes, espaço preponderante na narrativa de *Monsieur le Jardinier* de Frédéric Richaud, é normalmente considerado a obra-prima deste arquitecto de Luís XIV e erradamente.

¹¹ Patrick Dandrey, «Les Féeries d'Hortésie – Ethique, esthétique et poétique du jardin dans l'œuvre de La Fontaine», in *Le Fablier – Colloque du Tricentenaire*, ed. cit., p. 170: «L'éthique et l'esthétique de l'harmonie que l'œuvre de La Fontaine esquisse en filigrane de son évocation des jardins désignent à plusieurs pour leur source le passage des *Géorgiques* où Virgile esquisse la figure emblématique du vieillard de Tarente.»

¹² Vide Idem, «La Fontaine poète arcadien», in *Actes du Colloque de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, «Et in Arcadia ego»*, Univ. de Montréal.

¹³ La Fontaine, *op. cit.*, «Le Songe de Vaux», fragment II, vv. 62 e 65-67, p. 101. Contrariando o que Saint-Simon notou, nas suas *Mémoires*, a propósito de Versalhes, quanto ao princípio orientador que seria o de forçar a natureza, ou de a tiranizar, no sentido inverso ao do jardim inglês do século XVIII que exprime a tautologia de transformar em campo um jardim que se parece com ele. Também Allen Weiss, autor de *Miroirs de l'infini – Le jardin à la française et la métaphysique du XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992, se define na linha de Saint-Simon, em «Réflexions baroques, inflexions classiques», p. 41: «Le jardin à la française du XVII^e siècle était construit contre la nature; qui plus est l'utilisation du jardin comme scène sociale, politique et théâtrale ne pouvait qu'exacerber les sentiments antinaturalistes dans ce domaine.»

¹⁴ Vide a implicação de «les plus beaux vergers du Parnasse» em La Fontaine, *op. cit.*, «Dédicace d'Adonis à Mr. Fouquet», pp. 791-792.

¹⁵ Neste sentido, vide as obras de Marc Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann Éditeurs, 1994, e *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 110-210.

Com efeito, Allen Weiss considera que Versalhes constitui «la trahison de Vaux», a sua *hybris*, depois da perfeição dos jardins de Vaux-le-Vicomte que conheceram o seu apogeu a 17 de Agosto de 1661, às seis horas da tarde, no momento em que o Rei Sol chega para a soberba festa que Fouquet lhe oferece, oferecendo-lhe este igualmente o seu castelo e os seus jardins, ao fim do dia, num gesto magnífico que Luís XIV recusará, pouco antes de o mandar prender para sempre, no fundo pelo crime maior de lesa-esplendor. Daí que o autor de *Miroirs de l'infini* considere que «les jardins de Versailles semblent n'être qu'une mauvaise imitation, hyperbolique et sans juste mesure de Vaux-le-Vicomte», essencialmente uma obra de inveja e de ressentimento¹⁶.

Seguindo, em geral, o traçado de Vaux-le-Vicomte, os de Luís XIV são mais vastos, mais recheados de estátuas, de caminhos, de fontes, flores, ilusões ópticas. Porém, nas perspectivas diferem importantemente, porquanto os jardins de Versalhes não impõem um passeio particular, apesar de proporem uma linha central, mas oferecendo infundáveis caminhos e um leque rico de diversões. Consciente destas possibilidades, o Rei Sol escreve a sua *Manière de montrer les jardins de Versailles*, descrevendo o célebre itinerário do rei (1.ª versão escrita em 1689 e a versão definitiva em 1705) que demorava um dia, se incluísse a visita ao Trianon¹⁷, sendo arbitrário, se comparado com a visibilidade racional dos jardins de Vaux-le-Vicomte. Esta falta de coerência formal supre qualquer lógica visual, constituindo uma espécie de irrisão de um mesmo estetismo, à partida, da vaidade. Sabemos que André Le Nôtre sempre preferiu os jardins de Vaux-le-Vicomte (e os de Chantilly), enquanto que os de Versalhes representaram para o Rei Sol a sua superação, palco de um absolutismo em parte erigido sobre a desgraça de Fouquet¹⁸. Os despojos da propriedade do intendente são transferidos para Versalhes: artistas como Le Nôtre, Le Vau, Le Brun e 1200 árvores. Singularmente, aqui, à medida que o observador se afasta do castelo em direcção ao infinito, pelo canal oeste, o castelo torna-se insignificante, desaparecendo até num ponto indeterminado, como que denunciando a sua essencial futilidade até pelo efeito de espelho barroco, privilegiado em Versalhes, expressão por excelência da fissura entre o ser e o parecer, no teatro mais espectacular em que o mínimo gesto ou olhar vem a tomar um significado perfeitamente codificado. Contudo, a estátua dourada, “l'Encelade”, de 1676, que se encontra num canto de Versalhes, contém uma poderosa falha simbólica deste Jardim, conforme sugere Allen Weiss, dado que o gigante punido por ter querido atingir o céu, na subtil evocação dos ambiciosos Nicolas Fouquet ou Prince de Condé, deixa entrever a própria fraqueza louisquatorziana, autêntica falência do infinito dentro do finito, corpo precívél do divino rei¹⁹. Ora, o romance histórico que Frédéric Richaud edita na Grasset de Paris, em 1999, e que é meticulosamente

¹⁶ Allen Weiss, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁷ Vide Jean-Christian Petitfils, *Fouquet*, Paris, Perrin, 1998/1999, chapitre XX, «La Chute d'Icare», pp. 370-381 e 526: «On n'aurait garde d'oublier la jalousie de l'homme face au luxe déployé par l'un de ses sujets. Louis XIV n'avait pas encore conçu le grand Versailles, son rêve de pierres et sa société de cour, mais il avait compris que le salon littéraire de Sain-Mandé et le décor raffiné de Vaux, en aimantant tous les beaux esprits du royaume, s'opposaient à un système ordonné autour de sa personne. Le carrousel de 1662 et la fête des *Plaisirs enchantés* de 1664 seront les répliques à la trop étincelante soirée de Vaux et une manière pour lui d'embrigader la noblesse de cour, qui avait largement émarginé aux caisses du surintendant.»

¹⁸ Idem, *ibid.*, chapitre XXIV, pp. 441-456. Aqui se refere a curiosa fábula que La Fontaine, poeta acarinhado pelo mecenato de Fouquet, havia escrito no sentido de uma reviravolta na sorte do ministro de Luís XIV e que seria «Le Renard et l'Ecureuil», composição que por prudência o fabulista não insere nas suas antologias impressas.

¹⁹ Allen Weiss, *op. cit.*, p. 65. Aqui se salienta que «ce qui est sûr, c'est que Le Nôtre avait toujours su que la vérité de ses jardins reposait sur l'apparence, alors que Louis XIV était persuadé que leur apparence était fondée sur la vérité.»

traduzido por Isabel St. Aubyn, em 1.^a edição na *Temas e Debates* em 2001, exprime a poética e a filosofia do jardim à francesa, sob diversos pontos de vista, podendo até superá-las, num certo sentido. Inscrito numa periodologia de campanhas militares de Luís XIV, aqui se explicita a arte da perfeição que é a jardinagem, na exigência do monarca, guerreiro que é também o jardineiro na batalha árdua contra as intempéries (e não conseguirá o jardineiro de Luís XIV ervilhas durante todo o Inverno, em Versalhes?), Hortésie fundindo-se em Calyopée, no trabalho solitário e artesanal do cultivo que Richaud ambigualmente privilegia com um título aparentemente incoerente, porquanto se concentra no horticultor do rei, Jean-Baptiste de la Quintanie, e não André Le Nôtre, propriamente o seu jardineiro, diríamos hoje arquitecto paisagista, todos arrastados, não sem recalçamento, da glória de Vaux-le-Vicomte para o “esplendor de Versalhes”²⁰. Na verdade, La Quintanie corresponde, neste romance, ao figurino virgiliano do lavrador filósofo, de aparente rudeza, conforme se nota, desprovido da etiqueta da corte que despreza e com que se incompatibiliza, homem arcadiano que se subtrai ao tempo buliçoso de Paris e à corte invejosa e intriguista do palácio vizinho. Frédéric Richaud pinta-o nas cores intensas do suposto libertino (a libertinagem deveria ser na época uma suposição...), leitor de Vanini, propriamente materialista, portanto, amante de nenhuma mulher (na expressão mais pura e paradoxal da libertinagem), mas das árvores, amigo e correspondente (e sabemos como o neo-epicurismo valoriza a amizade) de Neuville, jornalista e panfletário que, no romance, denuncia clandestinamente as injustiças sob a forma epistolar, hoje tão valorizada pela actual investigação da literatura clandestina do *Grand Siècle*.

«O Rei não aprecia o que faz barulho. Mas ouvi-lo-á, posso garantir-lhe. Pois somos muitos, em França, e não só, os que condenam a repressão do espírito.»²¹

Deste modo, a “tal sabedoria simples” do rei dos jardins, imagem recorrente, neste romance, é tornada complexa por esse *understream* de erudição libertina, eventual subversão com que as mais actuais linhas de investigação na área enriquecem o até agora tranquilo e estático século XVII francês. Não falta na perfeita construção do protagonista até o sentido também libertino da *retraite* que o leva a abandonar o baile de máscaras real em Paris, onde veste o grotesco traje de Arlequim, para simplesmente fugir do artifício para a natureza, em que botânica e astronomia se fundem em harmonia cósmica, independente, de resto, da tal «bíblia em pedra», na expressão de Neuville, que constitui a opulenta estatuária de Versalhes²². Atento às «obras-primas da natureza que nenhum arquitecto, fosse ele quem fosse, alguma vez igualaria», La Quintanie semeia a osmose de uma metamorfose recíproca – «Lentamente, a terra modificava-se, e o homem com ela» – em que a aparente solidão é o conhecimento de si – «o jardim

²⁰ Considerando que esta comunicação é apresentada a um Colóquio não específico de Estudos Franceses e que a tradução é de muito boa qualidade, optámos por citar o romance na sua versão traduzida, até como convite à divulgação da sua leitura.

Vide Frédéric Richaud, *O Jardineiro do Rei*, Porto, Temas e Debates, 1999, passim, destacando:

– Sabe o que espero dos artistas que trabalham para mim, senhor de La Quintanie?

– Ignoro, Sire.

– A perfeição, senhor de La Quintanie, a perfeição. E o senhor é um artista, La Quintanie.» (p. 10).

²¹ Idem, *ibid.*, p. 89. Salientamos a importante publicação dos volumes *Libertinage et Philosophie*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1996, 1997, que dão conta das contribuições recentes, nesta nova perspectiva de investigação.

²² Idem, *ibid.*, p. 40, Neuville dirá a La Quintanie: – Tem à sua frente um mundo de símbolos! Uma bíblia em pedra! Um mundo fascinante! Veja! – Dir-se-ia que o próprio panfletário participara na grande construção..

reencontrava-se nele»²³ – e em que a morte se inscreve no ciclo essencial de uma nova vida, como os anónimos soldados hão-de estrumar a terra – «E pensava no pequeno Courtal, que doravante viveria de seiva e húmus, subiria ao céu sob a forma de caule, abriria as pétalas para as aquecer com o doce calor de um novo dia»²⁴, numa antecipação clara do seu modo quase vegetal de morrer. É evidente, ainda, o esquema lafontainiano do espaço protegido e sempre ameaçado em que o lavrador, na mesma herança virgiliana, subsiste do que não compra²⁵, numa placidez que vai sendo gradualmente agitada (e não é esta também uma poética de La Fontaine?) na narrativa de uma incompatibilidade crescente com o luxo, o posٹیço e o sentimento social que os capítulos 9 e 10 incrustam poderosamente no romance, correspondendo, de resto e não certamente por acaso, ao centro arquitectural de *Monsieur le Jardinier*²⁶. Tal agitação afigura-se indissociável dos avanços científicos de que o romance dá conta (Romer consegue calcular a velocidade da luz, observando os satélites de Júpiter), ainda em perfeito pressuposto libertino, e logo articula, no capítulo seguinte, com a sua inconsequência histórica, num juízo que a tradição crítica podia ajuizar de anacrónica:

«Marcam-se os homens a ferros; estes defendem-se momentaneamente, mas o tempo passa depressa, e muitos poucos parecem guardar a memória da dor.»

«Acredita, então, que os camponeses que rodeiam o meu jardim não sonham com uma vida melhor?»

«E o povo de França regozijava-se por ter à sua frente um Monarca que o mundo inteiro admirava, tremendo de medo.»

Simbolicamente, La Quintanie procura proteger-se nos altos muros de Versalhes que Neuville sonharia destruir para engrandecer o mundo, divergente dessa Idade de Ouro que o horticultor persiste em cultivar, ainda assim não cegamente, «um recanto que escapa a esta imensa mascarada», não isenta de envenenamentos, numa concepção

²³ Idem, *ibid.*, p. 42, onde se lê: «La Quintanie nunca se sentia só: o jardim reencontrava-se nele, solicitava cada um dos seus gestos e olhares, cada um dos seus pensamentos. O mínimo acto podia ter consequências felizes ou desastrosas. Tinha de estar constantemente presente, atento aos caprichos da natureza exigente, a terra modificava-se, e o homem com ela.»

²⁴ Idem, *ibid.*, p. 44. Este juízo relaciona-se, p. 43, com o desprezo pela estatuária heróica, por parte do horticultor do rei: «Considerava ridículo aquele monte de pedra que encerrava o homem na sua própria podridão. «Turenne», pensava ele muitas vezes, «nunca construiu o mundo; limitou-se a alargar ou a defender fronteiras imaginadas pelos homens.»»

²⁵ Idem, *ibid.*, p. 48:

«(...) La Quintanie tivera de aprender a contentar-se com os meios postos à sua disposição.

E, enquanto se debruçava sobre a superfície escura das cisternas, o jardineiro dava muitas vezes consigo a imaginar o périplo da água, que nascia no céu e atingia profundas cavernas (...) «As coisas mais importantes são-nos dadas. O resto, o que se compra, não tem nenhum valor.»

²⁶ Idem, *ibid.*, cap. 9 e 10, pp. 51-57. Nestes capítulos, destacam-se os panfletos anónimos e o procedimento clandestino dos panfletários, o ambiente de repressão e a prisão, globalmente ilustrados pela curiosíssima personagem Neuville, correspondente de La Quintanie, veiculador de avançada reflexão político-social, como na página 57: «Marcam-se os homens a ferros; estes defendem-se momentaneamente, mas o tempo passa depressa, e muitos poucos parecem guardar a memória da dor. A amnésia governaria o mundo? Mas então? Que espera toda esta gente? A sua vida transformar-se-á por pertencer a um dos países mais temidos da Europa? Afigura-se-me que não fixamos nada do que aprendemos, e é o que, hoje, me incomoda e me assusta.»

O outro lado do século XVII francês tem sido aprofundado em séria investigação universitária nas publicações *La Lettre Clandestine*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, onde nós procuraremos incluir em breve Portugal no roteiro clandestino internacional, com contribuições regulares. Esta perspectiva de investigação alargará os horizontes do século XVIII literário português, tradicionalmente sacrificado a uma visão nacionalista da literatura nacional, normalmente associada a um desconhecimento das literaturas estrangeiras, para já não falar das suas literaturas clandestinas.

estática de Jardim (um jardim imutável, vencidas as estações). Pelo contrário, Neuville que escreve, neste romance, a palavra liberdade, não deixará de propor uma concepção inglesa de jardim *avant la lettre*, sublinhando mais uma faceta libertina dos que, como Saint Evremond, hão-de encontrar exílio em Inglaterra:

«Mas por quê torturar as árvores, como o Senhor Le Nôtre maltrata os jardins?»²⁷

Crescem as punições a chicote, as mortes nas batalhas e sob os gigantescos andaimes, à ordem do «Rei dos bordéis», assim chamará a Luís XIV uma mãe enlutada, são as más colheitas, a França parece-se cada vez mais com o Tartuffe de Molière, teme-se o Apocalipse e La Quintanie isola-se na consciência do absurdo de um mundo em «corrida vã para consolidar a grandeza de um Rei ou de um Deus». Crítico quanto às superstições dos que se esquecem de viver no temor constante da morte, observador amargo da perseguição dos huguenotes que Luís XIV relançará com a revogação do Édito de Nantes, desprezando os oráculos e a religião em que o próprio monarca se havia convertido num distanciamento gradual que não deixou de passar pelo confronto corajoso entre a lucidez e a autoridade, Jean-Baptiste interroga o rei que castiga os ladrões de fruta e que afoga a sua justiça nos sinuosos labirintos de Versalhes em que se passeia:

«— Qual a razão de tanta violência, Majestade, porquê tamanha desproporção entre a falta cometida por estes homens e a punição infligida?»²⁸.

Ávido de autêntica transformação, *Monsieur l'horticulteur* desenvolve a tensão latente da escrita lafontainiana no sentido da vontade de progresso em cuja impossibilidade residirá o seu quase suicídio, tão delicadamente sugerido por Frédéric Richaud na negação paradoxal dele, esboçando o perfil de um corajoso, qual *caniço pensante* de Pascal, vacilando sob a tempestade, mas aguardando a derradeira hora, no cumprimento da palavra de Eclesiastes.

Clássico, este romance é ainda uma tocante lição de Literatura Francesa Clássica, no modo sensível com que dá voz aos sussurros do *Grand Siècle* e com eles às suas mais recentes linhas de investigação.

²⁷ Idem, *ibid.*, p. 81, onde Neuville questiona La Quintanie: «Mas para quê torturar as árvores, como o senhor Le Nôtre maltrata os jardins? As antigas árvores fruteiras não produziam em abundância, quando as deixava em liberdade? O mundo não é bonito em si, sem que tenhamos necessidade de intervir tão violentamente? Aceito que seja dever do homem ajudar o mundo a reproduzir-se, mas não dominando-o, limitando-o, como o senhor diz e mostra fazer. Considero que as árvores alinhadas, podadas em ponta, morrem. Só persiste o que cresce ao sabor do acaso.».

No mesmo sentido, Allen Weiss, na obra supracitada, conclui: «Le jardin à la française du XVII^e siècle était construit contre la nature; qui plus est, l'utilisation du jardin comme scène sociale, politique et théâtrale ne pouvait qu'exacerber les sentiments antinaturalistes dans ce domaine. La nature était transformée en signe, en symbole et en scène.» (p. 141).

²⁸ Idem, *ibid.*, p. 67, onde se clarifica a insistência de La Quintanie e o silêncio autoritário e incrédulo do monarca. No capítulo 13 da obra, o Jardineiro conclui num equilíbrio curioso que justifica o abandono do estilo reivindicativo: «Não devemos bater-nos contra coisas inelutáveis, mas sim do lado delas contra as coisas que podem e devem mudar. Aí reside a nossa força. É com certeza por este caminho que conquistaremos a liberdade.».

Neste sentido, na magistral obra de Marc Fumaroli, *Le Poète et le Roi*, Paris, Fallois, 1997, na p. 253, se nota que «La "France profonde", insensible aux révolutions parisiennes, se prête déjà au "cultivons notre jardin" de Voltaire», para além de aqui se desenvolver a distância de La Fontaine em relação a Versalhes e à figura «leonina» do monarca.

Uma perspectiva libertina de leitura das *Fables* é, ainda, oferecida por Olivier Leplatre, em *Le pouvoir et la parole dans les "Fables" de La Fontaine*, Presses Universitaires de Lyon, 2002.

O DISCURSO DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO:

Modificação e permanência

MARIA DE FÁTIMA MARINHO
(Univ. do Porto)

351

Thomas Mann, no início de *Joseph und Seine Bruder*, chama a atenção para a inacessibilidade do passado e, simultaneamente, para a necessidade que o homem sente de tentar descodificar esse tempo que lhe escapa mas que ele sabe imprescindível para a consolidação da sua existência presente, como escreve Elisabeth Wesseling em *Writing History as a Prophet*¹. Ao lermos que «Após cada descoberta, ele [o homem] avista inesperadamente, por trás de um promontório outro promontório, e assim se vê forçado a cobrir novas distâncias»², percebemos a inevitabilidade da procura e a angústia que se pode gerar na tomada de consciência da inutilidade da mesma. Se, como defende David Carr, o passado pode ter variadas interpretações mas não pode ser modificado³, a verdade é que a explicação que dele for dada estará sempre condicionada pela construção ficcional da cultura de uma determinada época⁴, tornando-se a história interpretação⁵, com toda a carga subjectiva que o termo indicia. Esta constatação levou aos pressupostos teóricos fundadores da nova história, assente no relativismo que procede da ideia de que a realidade é social e culturalmente construída⁶, acabando por se transformar numa reprodução da ideologia do poder⁷, através de ficções verbais⁸.

¹ Cf. Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing Company, 1991, p.121: «(...) historiography responds to human desires (...) the retrieval of the past satisfies personal needs.»

² Thomas Mann, *José e Seus Irmãos*, trad. de Elisa Lopes Ribeiro, Lisboa, Edição Livros do Brasil, 1.ª vol., s/d, pp. 13-14 (1.ª ed., 1933-1944).

³ Cf. David Carr, *Time, Narrative and History*; Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 171: «the past may be variously interpreted but it cannot be wished away or forcibly altered by an inventive narrative imagination.»

⁴ Cf. Wenche Ommundsen, *Metafiction?*, Melbourne, Melbourne University Press, 1993, p. 51: «The validity of a historical narrative does not (...) reside in its factual accuracy, but in its ability to present the past as meaningful, to explain the past in ways that can be perceived as satisfactory to a culture's fictional construction of itself.»

⁵ Cf. *idem*, p. 53: «history is interpretation, the past and the present are ideologically constructed according to the interests of particular individuals or groups.»

⁶ Cf. Peter Burke, «Overture. The New History: Its Past and its Future», in Peter Burke (ed. de), *New Perspectives on Historical Writing*, 2.ª ed., Cambridge, Polity Press, 2001, p. 3: «The cultural relativism implicit here deserves to be emphasized. The philosophical foundation of the new history is the idea that reality is socially or culturally constructed.»

⁷ Cf. *idem*, p. 4.

⁸ Cf. Hayden White, *Tropics of Discourse – Essays in Cultural Criticism*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1985, p. 82: «But in general there has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are as much *invented as found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences.»

A consciência desta dificuldade intrínseca em reconstruir os tempos idos tem sofrido diferentes avatares desde o momento em que o homem se predispôs a evocar raízes que considerava essenciais para o estabelecimento de uma identidade, frequentemente periclitante e complexa. Na Idade Média, o fascínio do passado não era equacionado de molde a poder presentificá-lo convenientemente. Alexandre Herculano, a propósito de *Amadis de Gaula*, escreve que «A época escolhida pelos romancistas de cavalaria para nela colocarem os seus heróis fabulosos é indeterminada em todas as novelas»⁹, o que nos transporta para as considerações de Peter Burke, no seu valioso estudo, *The Renaissance Sense of the Past*¹⁰, onde alerta para o facto de o homem medieval não perceber o passado como diferente do presente¹¹, faltando-lhe o sentido do anacronismo, a atitude crítica e a noção de causalidade. Esta ausência de perspectiva, fazendo com que o passado fosse percebido em termos de presente, numa projecção constante deste naquele¹², leva a que a diferença seja compreendida através da divinização e da mitificação do desconhecido. Assim, não será difícil de perceber que aos homens do passado sejam atribuídas características sobrenaturais, divinas ou demoníacas¹³, e que, na falta da correcta dimensão temporal, se invista na distinção espacial¹⁴. Será interessante verificar como este desvio para o factor espacial poderá ser aproveitado, embora em moldes diferentes e com propósitos voluntariamente transgressivos, por escritores da actualidade, como teremos ocasião de demonstrar. A partir da influência de Petrarca há uma mudança no modo como o passado é visionado, aparecendo pela primeira vez a consciência da diversidade existente entre este e o momento da tentativa da sua reconstrução. Em pinturas do século XV, nomeadamente na obra de Piero della Francesca, começa a notar-se algum senso da diferença do vestuário¹⁵ entre as diversas épocas. No entanto, os textos literários do século XVI ainda não têm, e apesar da percepção cada vez mais aguçada da mudança¹⁶, a preocupação de descreverem grandes painéis de História. Em obras como *Crónica do Imperador Clarimundo* de João de Barros (1522) tenta-se apresentar uma versão épica da formação de Portugal, desenvolvendo uma teoria sobre a ascendência húngara do Conde D. Henrique. A verdade histórica confunde-se com a mítica. Em *Os Lusíadas* (1572), Camões limita-se a enumerar os feitos dos monarcas portugueses e de figuras heróicas, não havendo qualquer tentativa de reconstituição de ambientes ou mentalidades. E, tal como na obra anteriormente citada, o maravilhoso e o mítico misturam-se sem qualquer critério que não seja o estético. Fazia, aliás, parte da concepção de história corrente na época a convicção de que só os feitos heróicos eram dignos de tratamento textual, estando tudo o resto abaixo da dignidade da história¹⁷. A sua intromissão vai-se assim saldando por uma sucessão de acontecimentos sem a mínima intenção de os problematizar ou, até, de os dar a conhecer de uma forma mais ou menos objectiva. Até ao século XVIII, a situação mantém-se sem grandes alterações,

⁹ Alexandre Herculano, «Novelas de Cavalaria Portuguesas – 1830-1840», in *Opúsculos V*, org., intr. e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa, Presença, 1986, p. 53.

¹⁰ Londres, Edward Arnold, 1969.

¹¹ Cf. *idem*, p. 1: «Medieval men lacked a sense of the past being different in quality from the present.»

¹² Cf. *idem*, p. 6: «Medieval men lacked a sense of the “differentness” of the past; they projected themselves back on the men of the past.»

¹³ Cf. *idem*, *ib.*: «A second possibility was to see the men of the past as not quite human, whether gods or devils.»

¹⁴ Cf. *idem*, *ib.*: «One might say that the sense of space was being used as a substitute for the sense of time.»

¹⁵ Cf. *idem*, p. 27.

¹⁶ Cf. *idem*, p. 39: «During the Renaissance men became more and more conscious that all sorts of things – buildings, clothes, words, laws – changed over time.»

¹⁷ Cf. *idem*, p. 105: «A history should also deal with heroic actions; anything less was beneath the “dignity of history”».

começando a sentir-se uma mudança, embora ténue, a partir do aparecimento da história social que se debruça sobre temas como as leis, a literatura, a moral ou a música¹⁸. É então que surge no romance setecentista o desejo de evasão, bem visível em textos como *Viagens de Altina* (1790), onde a descrição de ambientes utópicos e exóticos esconde recados perceptíveis para o presente intolerante e sem interesse. Antes de nos debruçarmos sobre exemplos portugueses de textos dos séculos XVII e XVIII, convém apenas referir algumas das características presentes em obras que irão pouco a pouco modificando as relações entre História e literatura. Françoise Bargauiet, depois de enumerar alguns títulos de textos dos finais do século XVII, inícios do XVIII, conclui que as peripécias apresentadas são prioritariamente do domínio do factual (duelos, envenenamentos, surpresas, etc.) e nunca um aprofundamento do estudo da época em causa¹⁹ e, mesmo se há «un parfum de vérité»,²⁰ ele fica-se quase sempre pela descrição de um fundo histórico muito pouco respeitoso da verdade dos factos²¹. É, porém, a partir desta altura que se instaura algum cepticismo na leitura dos documentos, o que proporciona um estudo rigoroso e metódico que irá dar os seus frutos no século seguinte²². A noção da diferença entre aparência e realidade²³ pressupõe já um distanciamento e uma atitude crítica, mesmo se ainda incipiente. Como diz Peter Burke a perspectiva histórica é impossível numa sociedade que esqueceu o passado, mas é-o igualmente numa que se identifica com ele; é num entre que o sentido de perspectiva histórica se poderá situar, entre que favorece a atitude objectiva e pretensamente científica²⁴.

Um pequeno excursus por alguns textos do século XVII portugueses demonstra cabalmente a ausência de reconstituição histórica condigna. Francisco Soares Toscano, por exemplo, em *Paralelos de Príncipes e Varões Ilustres, amigos a que muitos da Nação Portuguesa se assemelharam em suas obras, ditos e feitos; com a origem das armas de algumas famílias deste Reino*, de 1623, limita-se a enunciar feitos dos ditos varões²⁵ e Francisco Saraiva de Sousa, em *Báculo Pastoral de Flores e Exemplos Divinos Colhidos de vária e autêntica história espiritual sobre a doutrina cristã, utilíssimo não só para pregadores e pastores de almas, mas para todo o cristão que procura salvar-se e instruir seus filhos com bons exemplos* (1624), serve-se de acontecimentos do passado como **exempla** para o presente²⁶. O mesmo se passa ainda com Pedro José Supico de Morais com a *Colecção Política de Vários Apotegmas* (1718)²⁷, conjunto de *faits-divers*, e com outros autores semelhantes.

¹⁸ Cf. *idem*, p. 142.

¹⁹ Cf. Françoise Bargauiet, *Le Roman au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 42: «Surprise et émotion sont donc les deux ressorts de ces romans-là; les caractères y sont simplifiés à l'extrême au profit de situations toujours identiques: duels, empoisonnements, batailles, conversations ou correspondances surprises par le plus cruel hasard, retrouvailles miraculeuses; le titre "histoire secrète" nous annonce quelques intrigues d'antichambre, plutôt qu'une interprétation en profondeur de l'Histoire».

²⁰ *Idem*, p. 44.

²¹ Cf. *idem*, p. 56: «(...) une toile de fond historique assez peu respectueuse de la vérité des faits.»

²² Cf. o verbete «Histoire», in Jean M. Goulemont, Didier Masseur e Jean-Jacques Tatin-Gourier, *Vocabulaire de la littérature du XVII^e siècle*, Paris, Minerve, 1996, pp. 95-98.

²³ Cf. Peter Burke, *The Renaissance Sense of the Past*, p. 92: «(...) the importance of hidden causes and feigned motives (...), the difference between appearance and reality in history.»

²⁴ Cf. *idem*, p. 149: «More generally, I should like to suggest that a sense of historical perspective is impossible in a society where men forget the past; it is impossible in a society where men identify with the past; it is only possible somewhere in between.»

²⁵ Cf. João Palma-Ferreira (sel. de), *Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, pp. 82-85.

²⁶ *Idem*, pp. 91-105.

²⁷ *Idem*, pp. 281-293.

Esta atitude, assumidamente moralista, não se interessa pela reconstrução ou conhecimento de outras épocas, mas tenta ensinar e exaltar pretensas virtudes dos antepassados. Em França, contudo, em 1678, ao publicar *La Princesse de Clèves*, Madame de Lafayette já se situa numa linha diferente, apesar de estar mais interessada na intriga propriamente dita do que nos acontecimentos verídicos. Logo no início do romance há uma resenha do ambiente histórico em que decorre a acção e, no final, a descrição da morte accidental do rei num torneio. No entanto, o herói e a heroína são inventados, facto aliás comum ao futuro romance histórico oitocentista.

Em Portugal, o panorama no século XVIII ainda não traz grandes novidades, embora já prepare, mesmo se de um modo ainda primário, a consciência histórica do século seguinte. Alguns exemplos bastarão para percebermos como o discurso da História se intromete na literatura e como legítima, apesar de tudo, uma visão menos mitificada e já mais próxima da veracidade. Nuno Marques Pereira, em *Peregrino da América* (1728), no capítulo VI, fornece a um interlocutor (o sacristão) um catálogo com o nome dos Bispos e Arcebispos da Cidade da Baía, o que merece o seguinte comentário do mesmo: «Senhor, (me disse o Sacristão) grande gosto me destes com a relação, que fizestes tão individualmente desses Prelados, que tem havido neste Estado: e é sem dúvida, que se não houvera algum curioso, que os tivesse escrito, ficariam no lethargo do esquecimento»²⁸. Todavia, é ainda uma explicação mítica, baseada na Bíblia, que é dada para a origem dos gentios, não havendo qualquer preocupação de verosimilhança científica.

É um pouco semelhante o que se passa em *Caramurú – Poema Epico do Descobrimento da Bahia* (1781), da autoria de Fr. José de Santa Rita Durão, onde as diferenças são, sobretudo, as espaciais ou culturais, dando um especial relevo à antropofagia, pelo que ela tinha de diferente e insólito:

·Já estava em terra o infausto naufragante,
Rodeado da turba Americana;
Vem-se com pasmo ao pôrem-se diante,
E huns aos outros não crem da especie humana;
Os cabellos, a cõr, a barba, e semblante
Faziam crer aquelle Gente insana,
Que alguma especie de animal seria
Desses, que no seu seio o mar trazia.
(...)
Correm depois de crello [que é morte] ao pasto horrendo;
E retalhando o corpo em mil pedaços,
Vai cada hum famelico trazendo,
Qual um pé, qual a mão, qual outro os braços;
Outros da crua carne hião comendo;
Tanto na infame gulla erão devassos:
Taes há, que as assão nos ardentes fossos,
Alguns torrando estão na chamma os ossos»²⁹.

²⁸ Nuno Marques Pereira, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, 6.^a ed., completada com a 2.^a Parte, até agora inédita, acompanhada de notas e estudos de Varnhagen, Leite de Vasconcelos, Afrânio Peixoto, Rodolfo Garcia e Pedro Calmon, Rio de Janeiro, Publicações da Academia Brasileira, 1939, vol. I, p. 76.

²⁹ Fr. José de Santa Rita Durão, *Caramurú – Poema Epico do Descobrimento da Bahia*, Lisboa, na Regia Officina Typografica, 1781, pp. 13 e 14.

Os paralelismos que, eventualmente, se poderão estabelecer com *Os Lusíadas* só servem para corroborar a falta de completa noção da diversidade histórica que se salda pela enumeração de eventos sem análise de qualquer tipo.

Em *Desafio dos Doze de Inglaterra, que na Corte de Londres se combateram em Desagravo das Damas Inglesas*, Inácio Rodrigues V'Edouro (1732) retoma o que Camões já celebrara em *Os Lusíadas* (Canto VI, estrofes 42-69), dando alguma atenção a factos históricos, como o desastre de Tânger ou de Alfarrobeira. Contudo, a ausência de análises, mesmo se incipientes, de comportamentos ou emoções acaba por reduzir o texto a uma enumeração de feitos que o afastam irremediavelmente de um romance histórico tal como o século XIX o concebeu.

O dramaturgo Manuel de Figueiredo revela já alguma modernidade, sobretudo nos preâmbulos que antecedem as peças. No caso de *Viriato* (1757), é interessante notar que ele afirma preferir a verdade conhecida da História do que a subordinação aos ditames de Aristóteles: «He tão sabido o caso entre os Portuguezes, para quem unicamente escrevo, que me pareceo imprudencia alterallo notavelmente, pelo interesse de enriquecer a minha fabula com aquellas circunstancias, que judiciosamente Aristoteles acha mais proprias para excitar o terror e a compaixão»³⁰. Esta preocupação é também visível em *Ignez* (1774), onde assistimos a ligeiras modificações na intriga que normalmente é apresentada na literatura, havendo uma discussão entre Pedro e Inês sobre a pertinência do casamento de ambos, um grande protagonismo dos Castro, a afirmação de que Constança era amada pelo povo e outros episódios menos gloriosos. O tom é assim mais próximo da realidade, chegando o autor a escrever a seguinte frase, que parece já antecipar os dizeres de Garrett: «Sugeita-se a Historia á Fabula: tanta he a liberdade do Poeta, quanta a escravidão do Historiador.»³¹.

O caso, talvez, mais interessante é o de *O Feliz Independente* (1779) do Padre Teodoro de Almeida, onde já se pode vislumbrar, embora ainda estejamos longe da consenciente e algo ingénua reconstrução romântica, ténues laivos de inserção da narrativa no passado, mesmo se deliberadamente o modifica. Zulmira Santos, na introdução que faz à edição por si preparada, chama a atenção para a possível leitura analógica que se poderia fazer entre o tempo evocado e o presente da publicação³². No prólogo, é bem visível a intenção didáctica, intenção que perdurará no século XIX, mesmo se com outras características. Ainda no prólogo, o autor justifica a escolha daquela personagem, Vladislau rei da Polónia (século XIII), e descreve a conjuntura sócio-política da época, não se esquecendo de anotar as alterações que fez à História: «A esta princesa, pois, suponho desgostosa da corte numa casa de campo sobre o *Niester*; onde é o encontro do herói. Dei-lhe por meio-irmão o conde da Morávia, para que a estreiteza do parentesco fizesse decente toda a familiaridade que me era indispensável (...)»³³. Esta consenciente alteração de dados advém já de um conhecimento nítido da verosimilhança histórica (como aliás o denota a nota 5 do Livro XVII do Tomo II, onde se pode ler: «Não se apontam aqui as Américas, porque no princípio do século XIII, em que se supõe esta conversação, ainda se não tinham descoberto, pois só o foram por Cristóvão Colombo, em 1492»³⁴), como o demonstram as anotações que são feitas aos desvios ou as referências a acontecimentos como o triunfo da Silésia sobre o Imperador da Alemanha, Henrique, ou as lutas intestinas nos reinos da

³⁰ Manuel Figueiredo, *Viriato*, in *Theatro*, Lisboa, Imprensa / Imprensa Régia, 1804-1815, tomo XIII, p. 183.

³¹ *Idem*, *Ignez*, tomo IV, «Discurso», sem indicação do número de página.

³² Cf. Zulmira Santos, «Introdução», in Padre Teodoro de Almeida, *O Feliz Independente*, edição de Zulmira C. Santos, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 22.

³³ Padre Teodoro de Almeida, *op. cit.*, p. 38.

³⁴ *Idem*, p. 333.

Europa de leste. No entanto, e apesar da veracidade de alguns destes dados, só o facto de colocar a acção em lugares tão remotos para o leitor português comum, acaba por funcionar em moldes diferentes dos pretendidos por romancistas como Herculano. É que, na verdade, a distância espacial, aliada à temporal, acaba por relativizar a reconstituição, dando relevo à filosofia de vida que o autor quer transmitir, residindo a intenção didáctica nos preceitos de conduta e não na aprendizagem de um passado edificante.

De acordo com a tese defendida por Célia Fernández, facilmente verificável na análise dos textos da época, o grande dilema do século XVIII é a tentativa de conciliação entre o respeito à verdade e a exigência de moralidade³⁵, que se salda afinal por uma diferente concepção da construção do mundo ficcional, que então não pretendia ser reconhecido pelos leitores como reprodução fiel do passado³⁶. Já Lukacs, pioneiro dos estudos modernos sobre o romance histórico, alertara para a ausência total de preocupações desse género, ao referir a inexistência de consciência da mudança³⁷. Apesar das afirmações de Lukacs, a verdade é que mesmo no Romantismo, nem sempre se assiste a uma reconstituição fidedigna, sobretudo se tivermos em conta a actuação e psicologia das personagens. Pierre Barbéris marca a diferença de discurso que preside a uma obra como *La Princesse de Clèves* e a outra como *Ivanhoe*³⁸, esquecendo que não podemos reduzir toda a produção oitocentista aos romances de Scott. Em Portugal, o romance histórico do século XIX está longe de poder corresponder à distinção feita por Barbara Foley, quando ela equaciona a diferença entre os textos setecentistas, que seriam sempre pseudofactuais, e os do século XIX, que desenhariam retratos dos movimentos históricos³⁹.

No prefácio à 3.ª edição de *Catão*, de 1839 (a primeira é de 1822), Garrett reitera a sua declaração do prefácio do poema *Camões* (1825), «não sou clássico nem romântico»⁴⁰, acrescentando que tentou dar-lhe «aquele sabor antigo romano»⁴¹ e que, ao escrever a peça, «fui a Roma; fui, e fiz-me romano quanto pude, segundo o ditado manda»⁴². Estas

³⁵ Cf. Célia Fernández Prieto, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra, 1998, p.67: «El dilema que se plantea en estos siglos y más abiertamente en el XVIII es el conjugar el respeto a la verdad (la verosimilitud histórica) con la exigencia de moralidad y defensa del decoro.»

³⁶ Cf. *idem*, p. 45: «El anacronismo consiste en pretender que ciertos rasgos pertinentes en el análisis moderno de la novela histórica desde el Romanticismo tuvieron entonces la misma pertinencia en la construcción del mundo ficcional y en el tipo de comunicación con el lector. El decorado más o menos histórico de algunas de estas novelas, y los personajes históricos que aparecen no son más que recursos de verosimilitud de las aventuras amorosas de la trama, y en absoluto están al servicio de la construcción de un mundo ficcional que quiere ser reconocido por sus lectores como la representación de su propio pasado histórico.»

³⁷ Cf. Georges Lukacs, *Le roman historique*, Paris Payot, 1965, p. 17: «Les prétendus romans historiques du XVII^e siècle (Scudéry, Calprenède, etc.) ne sont historiques que par leur choix purement extérieur de thèmes et de costumes. Non seulement la psychologie des personnages, mais aussi les mœurs dépeintes sont entièrement celles du temps de l'écrivain.»

³⁸ Cf. Pierre Barbéris, *Prélude à l'utopie*, Paris, PUF, 1991, p. 106: «[dans la *Princesse de Clèves*], l'HISTOIRE, massivement présente et largement alléguée aux premières pages, disparaît à la fin, abandonnant l'espace à l'individu souffrant et à la vie privée. (...) L'autre forme est inverse. Elle commence par l'individu (ou par le groupe individu), et elle se termine sur le triomphe de l'HISTOIRE. Exemple: *Ivanhoe*.»

³⁹ Cf. Barbara Foley, *Telling the Truth – The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca e Londres, Cornell University Press, 1986, p. 150: «Unlike the documentary materials in the pseudofactual novels, which testify to the text's authenticity but not necessarily to its truth, these documentary materials establish the verifiability of the text's generalized portaiture of customs and historical movements.»

⁴⁰ Almeida Garrett, Prefácio à 3.ª edição de *Catão*, in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão, 1966, vol. 2, p. 1619 e Prefácio a *Camões*, *idem*, p. 293.

⁴¹ *Idem*, *Catão*, p. 1618.

⁴² *Idem*, p. 1619.

últimas afirmações já parecem inflectir numa certa preocupação de cor local, preocupação que é reforçada pelas notas de grande precisão histórica que são apostas no final. É claro que não bastam declarações teóricas se no próprio texto não têm correspondência e se continuamos a assistir a convencionais tiradas, rigorosamente passíveis de pertencerem a qualquer época. Se sentimos esta espécie de anacronismo em *Catão*, a verdade é que o detectaremos nas restantes obras em que Garrett faz uso do material histórico e quase poderíamos alargar esta consideração a todo o romance ou drama histórico de oitocentos.

Embora escrevendo sobre assuntos onde se pode vislumbrar um cenário histórico verídico e verosímil, a verdade é que o fulcro das suas peças das décadas de 30 e 40 nunca é esse desenrolar de momentos essenciais para a vida do país, mas a apresentação de enredos românticos e, frequentemente, só com ténue relação com a realidade extra-literária. É o próprio Garrett quem, na Introdução a *Um Auto de Gil Vicente* (1841), escreve: «Digo *verdade dramática*, porque a história propriamente, e a cronológica, essas as não quis eu, nem quer ninguém que saiba o que é o teatro.»⁴³; dois anos depois, em 1843, na célebre *Memória ao Conservatório Real*, que antecede *Frei Luís de Sousa*, o autor reafirma que «sacrific[al] às musas de Homero, não às de Heródoto»⁴⁴. De igual modo, num artigo de 1838, e a propósito de *Um Auto de Gil Vicente*, se diz que «o drama tem as suas partes extra-históricas, mas nenhum anacronismo.»⁴⁵. Na realidade, nesta peça, os amores de Bernardim Ribeiro pela Infanta D. Beatriz, assim como a paixão de Paula Vicente por aquele, não podem rigorosamente ser considerados históricos, embora já tenham sido alvo de várias especulações, como, por exemplo, no romance de Campos Júnior, *A Senhora Infanta*, de 1910. Se quisermos ser precisos, quase poderemos afirmar que os únicos ingredientes indubitavelmente históricos são a partida da princesa para Sabóia e a representação da peça *As Cortes de Júpiter*, na véspera do embarque. De igual modo, na obra-prima, *Frei Luís de Sousa*, interessa mais o drama que se desenrola no seio da família de D. Madalena do que o domínio filipino ou reminiscências de um certo sebastianismo. No entanto, alguma preocupação com a cor local verifica-se nas indicações de cena, descrevendo o ambiente e os adornos ou numa ou outra tirada que alude ao momento político. De igual modo, referências, mesmo se esporádicas, ao rei Desejado, colocam a peça num clima sebastianista que facilita o episódio da vinda de D. João de Portugal, desaparecido em Alcácer-Quibir, motor principal do desenrolar diegético. A insistência de Maria e de Telmo na figura de D. Sebastião («as tuas [de Telmo] alusões frequentes a esse desgraçado rei D. Sebastião»⁴⁶; «ninguém nesta casa gosta de ouvir falar em que escapasse o nosso bravo rei, o nosso santo rei D. Sebastião»⁴⁷, diz Maria) indiciam que ela significa algo mais do que a simples crença na sobrevivência do jovem monarca, ao representar inquestionavelmente a tão temida mas sempre eminente verdade – o regresso do primeiro marido de D. Madalena e consequente ilegitimidade de Maria.

Em outras peças como *Filipa de Vilhena* (1840), *O Alfageme de Santarém* (1841) ou *A Sobrinha do Marquês* (1848) já são mais nítidas as alusões ao momento referencial evocado, chegando o autor a afirmar num texto introdutório da primeira peça que «A condessa de Atouguia, D. Filipa de Vilhena, armando seus dois filhos para a revolução, é o histórico e é o principal; tudo o mais acessórios.»⁴⁸. Todavia, tal tomada de posição parece ser contraditada quando se lê que «não se quis pintar a acção exterior de uma

⁴³ *Idem*, p. 1325.

⁴⁴ *Memória ao Conservatório Real*, in *op. cit.*, p. 1085.

⁴⁵ *Diário do Governo*, n.º 214, 10 de Setembro de 1838, cit. in *op. cit.*, pp. 1329-1330.

⁴⁶ *Idem*, p. 1096.

⁴⁷ *Idem*, p. 1098.

⁴⁸ Introdução a *Filipa de Vilhena*, *idem*, p. 1389.

revolução», mas «tão-somente um *aparte* desse grande drama.»⁴⁹, com algum «sabor aos costumes da época»⁵⁰. E de facto, na peça, parecem mais importantes os amores entre Leonor, sobrinha de um partidário dos espanhóis, e Jerónimo, filho de D. Filipa, do que propriamente a convulsão política que levou à revolução de 1640. Possuidoras de características ainda eminentemente maniqueístas, as personagens estão mais interessadas em resolver os seus problemas pessoais que parecem advir directamente dos conflitos sociais do que na apresentação do movimento popular e das grandes manifestações de massas. É talvez ainda nesta linha que em *O Alfageme de Santarém* se relatam a morte do Conde Andeiro e as principais batalhas da crise de 1383-85, incluindo a de Aljubarrota. Nesta obra, contudo, deparamo-nos com mais elementos de cor local, que se reflectem numa maior atenção dada à conjuntura política («Há, como nunca houve, Galegos, Castelhanos, cismáticos apossados de tudo... Estrangeiros senhores do reino... do reino e da rainha! E para nós, tributos não faltam.»⁵¹), à ascensão da burguesia («(...) eles crescem e nós minguamos. Toda a riqueza vai passando a mãos de vilões...»⁵²) ou aos gritos patrióticos de elementos do povo que, na sua volubilidade, demonstram à saciedade a instável psicologia das multidões.

Em *A Sobrinha do Marquês*, de 1848, o autor confessa ter tentado uma análise da época, o mais exacta possível, mesmo se usou de alguma liberdade: «Estou certo que as figuras, as roupas, o desenho e o colorido todo do meu quadro são de exactíssima verdade. Só e apenas nas atitudes e no formar dos grupos usei das liberdades da arte.»⁵³. Ao aceitar que as suas personagens são tipos, Garrett tenta fazer acreditar que o seu último móbil foi a narração do clima que se vivia em Portugal no momento imediatamente anterior à queda do Marquês de Pombal, provocada pela morte do rei e pelo fenómeno da Viradeira, com a subida ao trono de D. Maria I. Tal como nas peças anteriores, pequenos pormenores acentuam a cor local, nomeadamente a fala minhota de Zé Braga, os comentários à actuação do Marquês de Pombal («O marquês é bom cá para nós do povo, dizem... que eu sempre duvido: os tantos esquartejados do Porto bem do povo eram»⁵⁴), as apreensões de Sebastião José de Carvalho e Melo quanto à eminente morte do rei ou as referências à volubilidade do povo, que repudia ou aclama conforme as circunstâncias. A par dos ingredientes históricos, deparamo-nos com os inevitáveis equívocos amorosos, que acabam por funcionar como o principal atractivo da peça, relegando para plano secundário o pano de fundo de uma época recuada.

Com efeito, tal como tivemos ocasião de estudar brevemente em relação ao teatro de Garrett, de certa forma pioneiro, há romances portugueses do século XIX cuja inserção da História não se afasta muito da presente no romance de Madame de Lafayette. Camilo Castelo Branco poderá ser um óptimo exemplo, dado que os seus romances cuja diegese se passa em épocas recuadas não diferem essencialmente daqueles cuja intriga é contemporânea do autor. A funcionalidade das personagens não muda substancialmente e a simples inclusão de factos passados como as invasões francesas (*A Enjeitada*), as guerras civis (*O Retrato de Ricardina*), a perseguição aos judeus nos séculos XVII e XVIII (*O Judeu*, *O Olho de Vidro*), a tentativa de regicídio (*O Regicida*) ou a batalha de Alcácer-Quibir (*O Senhor do Paço de Ninães*), não são

⁴⁹ *Idem*, *ib.*

⁵⁰ *Idem*, p. 1391-1392.

⁵¹ *O Alfageme de Santarém*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1166.

⁵² *Idem*, p. 1169.

⁵³ *A Sobrinha do Marquês*, in *op. cit.*, vol. 2, pp. 1256-1257.

⁵⁴ *Idem*, p. 1265. A personagem refere-se aos amotinados contra a fundação da Companhia das Vinhas do Alto Douro.

suficientes para legitimar a veracidade total dos factos. É o próprio Camilo quem se antecede a qualquer juízo de valor menos positivo, quando escreve em *Livro Negro de Padre Dinis*:

«Sabeis demasiado o que foi a revolução francesa, essa tempestade de sangue, vaticinada nos reinados de Luís XIV e Luís XV, e cumprida como a profecia indestrutível de uma lógica de ferro, em que vemos um rei pagar com a cabeça os desatinos que lhe vieram, em herança dos reis passados.

Se não conheceis os pormenores dessa luta, cuja história contrista e horroriza, nem por isso vos obrigo a estudá-la como preparatório para a inteligência deste romance.

Vós prescindis, naturalmente, de tudo que são acessórios, e eu também prescindo de fazer-vos meu auditório numa pesada prelecção dos sucessos decorridos entre 1789 e 1806.»⁵⁵.

É claro que noutros momentos o mesmo Camilo parece contradizer-se, mas até essa contradição poderá ser lida no sentido oposto do pretensamente querido. Em *A Caveira da Mártir*, o narrador afirma: «O seguimento deste capítulo ameaça enfados e razoáveis espreguiçamentos. Livre-se dele o leitor, se quiser. Eu é que não posso (...) esquecer-me de que sou, neste caso, historiador, e exorcizo e abomino as execráveis tentações do romancista.»⁵⁶.

Estas conclusões tão típicas da ironia camiliana permitem relativizar a séria evocação do passado, mas também deixam entrever a dificuldade em o presentificar fielmente. Mesmo Alexandre Herculano que se punha consciente e voluntariamente sob a égide de Scott, apelidando-o de «modelo e desesperação de todos os romancistas»⁵⁷, acaba por não conseguir recriar na sua totalidade os tempos da invasão dos árabes (*Eurico o Presbítero*), da formação de Portugal (*O Bobo*) ou da época de D. João I (*O Monge de Cister*). Se, por um lado, há a preocupação em dar uma visão verdadeira dos fenómenos históricos e do sentir das várias classes sociais em jogo, por outro, as personagens envolvidas na trama são estruturalmente românticas, tal como as de Camilo e, apesar do esforço e saber do autor de *Lendas e Narrativas*, as características de Eurico, Vasco ou Egas estão longe de se assemelharem ao sentir medieval que pretendem encarnar. Esta anacronia manter-se-á ao longo de todo o primeiro romantismo, mesmo se, ingenuamente, os autores escrevem que um romance pode ensinar mais do que um livro de História, como Herculano num texto de *O Panorama*⁵⁸.

⁵⁵ Camilo Castelo Branco, *Livro Negro de Padre Dinis*, 11.ª ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1971 (1.ª ed., 1855), 1.º vol., p. 65.

⁵⁶ Camilo Castelo Branco, *A Caveira da Mártir*, in *Obra Completa*, Porto, Lello & Irmão, vol. VII, 1987, p. 1131 (1.ª ed., 1875).

⁵⁷ Alexandre Herculano, *Eurico o Presbítero*, Lisboa, Bertrand e Rio de Janeiro, S. Paulo, Belo Horizonte, Livr. Francisco Alves, s/d, p. 295 (1.ª ed., 1844).

⁵⁸ Cf. Alexandre Herculano, «A Velhice», in *Panorama*, n.º 170, 1/8/1840 e *Scenas de Um Ano da Minha Vida e Apontamentos de Viagens*, coordenação e prefácio de Vitorino Nemésio, Lisboa, Bertrand, 1934: «Quando o carácter dos individuos ou das nações é sufficientemente conhecido, quando os monumentos e as tradições, e as chronicas desenharam esse carácter com pincel firme, o novelleiro póde ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dicto, ou de muitos dictos elle deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos á lembrança positiva, não traduzidos, até materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um affecto ou muitos affectos, que se não revelaram. Esta é a história intima dos homens que já não são: esta é a novella do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo, ou De Vigny, e vale mais, e conta mais verdades, que boa meia dúzia de bons historiadores.»

As grandes mudanças na forma de inserir a História começam a verificar-se a partir de Eça de Queirós, sobretudo quando este põe a nu a forma de construção de um romance histórico em *A Ilustre Casa de Ramires*. A artificialidade da escrita sobre o passado demonstrada por Eça desmitifica a crença na possibilidade de confundir história e ficção ao inserir um enredo inventado num pretense contexto verídico. A modernidade do autor de *A Relíquia* encontrará ecos em obras do século XX que põem em causa as tradicionais concepções e se baseiam na noção de que a diferença do passado nunca pode ser verdadeiramente apreendida dado que ele só nos chega sob forma de texto, seja ele de que natureza for⁵⁹, e que factos verídicos se transformam irremediavelmente em relatos discursivos⁶⁰. Desta certeza advém a relativização da verdade e a consciência da impossibilidade do conhecimento histórico do modo que o século XIX advogava. Concomitantemente, há a percepção exacta da diferença (o estudo das mentalidades assim o demonstrou), facto que é aproveitado por romancistas vários, de que destacarei o caso de John Fowles, em *The French Lieutenant's Woman*. O narrador deste romance marca ostensivamente a distância que separa, a nível das atitudes e das ideias, as suas personagens vitorianas de si próprio, narrador novecentista, e dos potenciais leitores.

Paradoxalmente, a produção do século XX retoma alguns modos anteriores aos do século XIX, embora a formulação seja distinta e a intenção seja voluntariamente transgressiva: a modificação do passado, a percepção do mesmo em termos mais de espaço do que de tempo e a intromissão, por vezes de seres fabulosos (como em *Memorial do Convento*) contribuem para o aparecimento de um tipo de textos que modifica radicalmente a escrita sobre o passado. Romances como *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1975) são um exemplo privilegiado de como se podem alterar os factos conhecidos descobrindo-lhes potencialidades escondidas e não exploradas.

No romance contemporâneo, a evocação dos tempos idos pode revestir-se de diversas formas, havendo a salientar a biografia, a alteração da pessoa narrativa, a modificação de perspectiva, a alteração pura e simples dos fenómenos, a anulação do tempo e a emergência do duplo.

Em todos estes casos, deparamo-nos com um modo de inserir o passado que se pode afastar da conscienciosa construção oitocentista e que se aproxima de obras anteriores, embora haja, evidentemente, propósitos claros de transgressão que passam por uma herança positivista e romântica impossíveis de esquecer.

Biografias como *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983) e *Um Bicho da Terra* (1984) de Agustina Bessa Luís ou romances de João Aguiar, António Cândido Franco, Seomara da Veiga Ferreira e Fernando Campos constituem casos de desvio da História que o discurso do poder consagrou ao pôr a tónica em perspectivas diferentes, que podem passar pela atribuição da voz narrativa à personagem biografada, como em *A Sala das Perguntas* de Fernando Campos e *Memórias de Agripina ou o Canto da Salamandra* de Seomara da Veiga Ferreira, ambos de 1998, ou do desvio da visão oficial para a de outras personagens envolvidas, como é o caso de *Além do Maar* (1994) de Miguel Medina, onde a viagem do Descobrimento do caminho marítimo para a Índia é focalizada pelos nativos e degredados. A modificação ainda aceitável, de um ponto de vista estritamente histórico, assume proporções mais ousadas quando se processa

⁵⁹ Cf. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, p. 93: «The “real” referent of their language once existed; but it is only accessible today in textualized form».

⁶⁰ *Idem*, p. 97: «Historiographic metafiction self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitute those events as historical facts by selection and narrative positioning.».

uma alteração de dados inegavelmente verídicos, de que *História do Cerco de Lisboa* ou *Evangelho Segundo Jesus Cristo* de Saramago são exemplos a reter.

No primeiro dos romances, a recusa de um dado inquestionável (os cruzados não ajudaram os portugueses a conquistar Lisboa, segundo a versão da personagem Raimundo), gera um universo onde se favorece a dupla focalização, o paralelismo entre passado e presente e a confusão entre ambos. Quando, sem mudança de registo narrativo, se passa do século XX ao século XII («Evidentemente, a Leitaria A Graciosa, onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos, sob este céu de junho, magnífico e cáldo apesar da brisa fresca que vem do lado do mar, pela boca da barra. (...) A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo, e vêm em lastimoso estado os infelizes, escorrendo sangue de feridas, chorando e gritando, não poucos trazendo cotos em lugar de mãos, ou cruelmente desorelhados, ou sem nariz, é o aviso que manda adiante o rei português, E parece, diz o dono da leitaria, que vêm cruzados por mar, malditos sejam eles, corre que serão uns duzentos navios, as coisas desta vez estão feias, não há dúvida»⁶¹), estamos face ao que Amy Jeanne Elias apelidou de história paratáctica, quando a mesma é apercebida mais em termos de espaço do que de tempo⁶². O pequeno texto de Mário de Carvalho, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, pode considerar-se como um exemplo privilegiado deste tipo de estratégia. De igual modo, romances como *A Torre da Barbela* de Ruben A. e *A Casa da Cabeça de Cavalo* de Teolinda Gersão, ao anularem, de certa forma, a noção de tempo e a morte, realidade a ele indubitavelmente ligada, estão a valorizar a coordenada espacial em detrimento da temporal. A vitória sobre a morte é-o também sobre o tempo e sobre o modo de com ele lidar de um ponto de vista discursivo. Este desprezo, se assim se pode chamar, sobre a linearidade cronológica acaba por aproximar estes textos de outros muitos anteriores onde isso não era considerado por falta de noção diacrónica. Curiosamente, o resultado pode ter semelhanças, mesmo se os pressupostos base se opõem.

Outra forma de destruir a irreversibilidade do tempo é a emergência do duplo em romances como *O Mosteiro* (1980) e *O Concerto dos Flamengos* (1994) de Agustina Bessa Luís, *Por Todos os Séculos* (1999) de Nuno Júdice e *Vícios e Virtudes* (2000) de Helder Macedo.

Um dos primeiros exemplos desta interferência nítida é o do romance de Henry James, *The Sense of the Past* (1917), onde a personagem Ralph Pendrel se auto-identifica com o retrato de um antepassado, exclamando: «I'm somebody else»⁶³, o que leva o narrador, páginas depois, a comentar e explicitar o facto: «(...) he *knows* now perfectly that on opening the door of the house with his latchkey he lets himself into the Past. He disappears into the Past, and what he has wanted is that his companion shall know he is there»⁶⁴. Quase no fim do romance, o narrador teoriza até o fenómeno, deixando-nos uma explicação para as vantagens deste ser duplo: «but the very beauty of the subject is in the fact of his at the same time watching himself, watching his success, criticising his failure, being both the other man and not the other man, being just sufficiently the other, his prior, his own self, not to be able to help living in that a bit too.»⁶⁵.

⁶¹ José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 61.

⁶² Cf. Amy Jeanne Elias, *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*, U.M.I., The Pennsylvania State University, dact., 1991, p. 5: «In certain postmodernist texts, history is now seen more in terms of "space" than in terms of "time"» e pp. 1907-108: «Postmodernist historical novelists spatialize history in one way by juxtaposing the past and the present in a manner similar to parataxis, the rhetorical strategy».

⁶³ Henry James, *The Sense of the Past*, Fairfield, Augustus M. Kelley Publishers, 1976 (1.ª ed., 1917), p. 97.

⁶⁴ *Idem*, p. 292.

⁶⁵ *Idem*, p. 300.

A intromissão do passado, que se revela através dos interstícios do presente, começa a ter importância a partir de *O Mosteiro* de Agustina Bessa Luís, publicado em 1980. É aí que a personagem Belchior, ao escrever um livro sobre D. Sebastião, encontra semelhanças entre as personagens históricas e as de sua convivência, familiares e amigos. Ao dizer que «D. Sebastião se parecia com o seu primo José Bento, ali presente»⁶⁶ ou que Josefina «Tinha olhos grandes, pretos, e um sinal na face esquerda, como D. Joana, a mãe do Desejado (...)»⁶⁷, Belchior e, através dele, o narrador procuram insensivelmente pontos de contacto entre os tempos e explicar factos do presente por paralelismos com o passado. A forma de interferência do passado varia de *O Concerto dos Flamengos* a *Vícios e Virtudes*, oscilando entre a consciência que as personagens têm dos seus possíveis duplos, o processo que consiste na fabricação de duplos pelo narrador que só dessa forma consegue explicar pessoas com quem se relacionou na infância e os duplos contestados, mais ambíguos e perversos.

Nas palavras de Wenche Ommundsen, o narrador não está a recordar a história, mas a inventar o passado⁶⁸, uma vez que nunca se acede ao real, antes se constrói esse real por meio da própria narração⁶⁹, dado que qualquer tentativa de representação se depara com o fantasma da sua impossibilidade, como diria Hayden White⁷⁰. Na medida em que nos casos que nos interessam o passado fornece duplos para o presente, esses duplos, segundo Pierre Jourde e Paolo Tortonese, não representam só o passado, a memória recalcada do sujeito, mas também o futuro, pois que aquele fica obrigatoriamente condicionado pelos seus «homólogos» anteriores⁷¹. Não se deverá assim estranhar que Luísa, de *O Concerto dos Flamengos*, ao evocar Gand se recorde de frases da História referentes ao século XV e comece a inventar um passado que se adapta na perfeição ao seu presente frustrado de mulher de meia-idade. A circularidade que leva o narrador de *Por Todos os Séculos* a confundir propositadamente a sua antiga catequista, que tem o sintomático nome de Santa, com outras mulheres, virtuosas e pecadoras de vários tempos e lugares, é elevada a um maior grau de complexidade em *Vícios e Virtudes* de Helder Macedo, começando o narrador por afirmar, logo no primeiro capítulo, «que é necessário ir criando espaço para o passado que mais convém ao nosso futuro»⁷², para depois construir e destruir, numa velocidade vertiginosa, ligações e recorrências do passado no presente, negando constantemente aquilo que pressentimos não mais ser do que sucessivas e circulares estruturas em abismo.

Perante tais mudanças na forma de inserção do passado no discurso, poderíamos perguntar-nos se estamos assim tão distantes das primeiras tentativas de evocação de épocas que inquestionavelmente nos atraem. O percurso efectuado leva-nos também, e apesar de tudo, a relativizar a diferença, mesmo se numa primeira leitura, ela pode

⁶⁶ Agustina Bessa Luís, *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Ed., 1980, p. 71.

⁶⁷ *Idem*, p. 87.

⁶⁸ Cf. Wenche Ommundsen, *Metafiction?*, Melbourne, Melbourne University Press, 1993, p. 53: «The narrator, in other words, is not recording history; he is inventing the past.»

⁶⁹ Cf. Michel Vanoothuyse, *Le Roman Historique – Mann, Brecht, Doblin*, Paris, PUF, 1996, pp. 39-49.

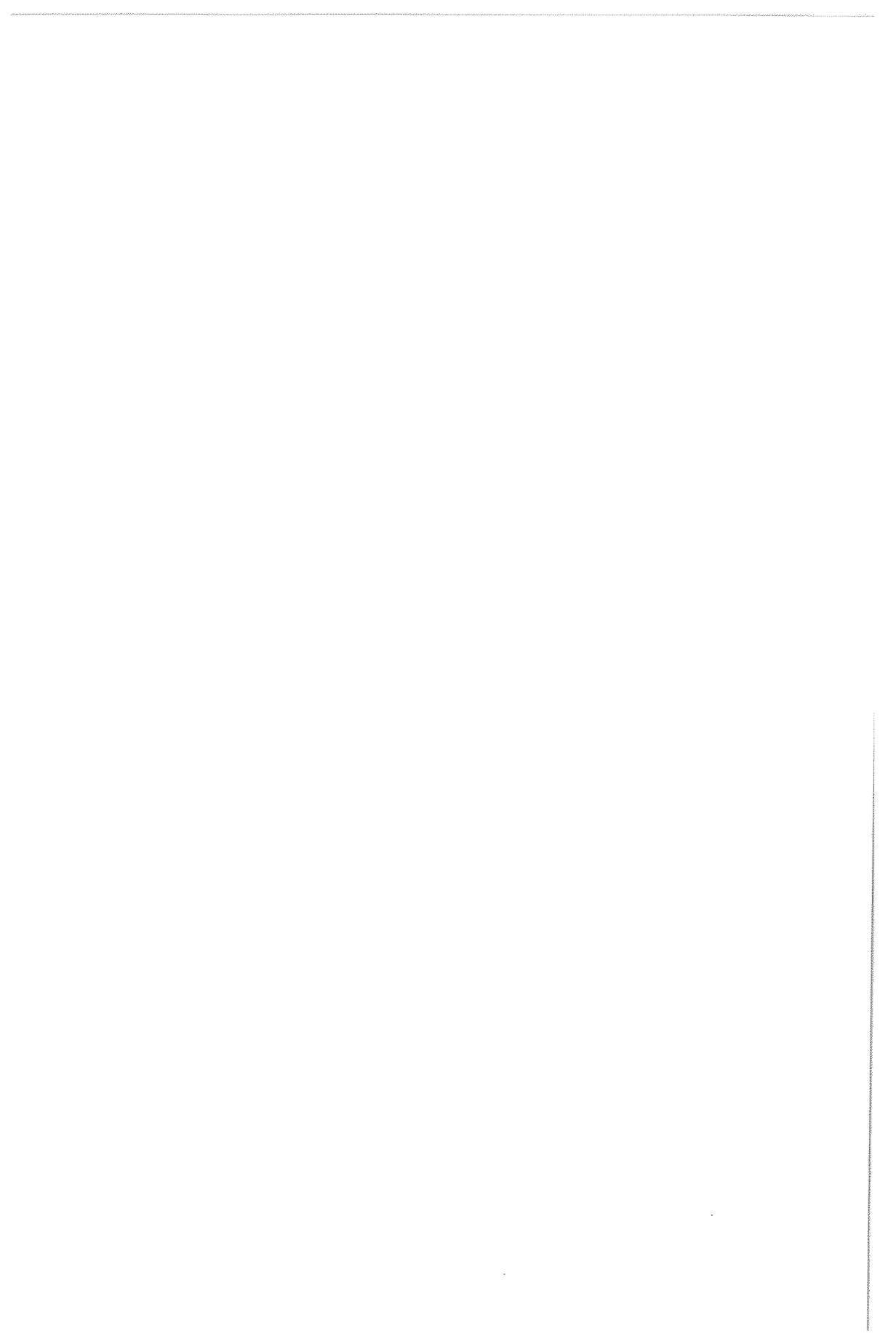
⁷⁰ Cf. Hayden White, *The Content of the Form – Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore e Londres, The John Hopkins University Press, 1987, p. 206: «It is possible, of course, to read any text as a mediation, more or less explicit, on the impossibility of representation and the aporias of signification just by the virtue of the fact that any text attempting to grasp any reality through the medium of language or to represent it in that medium raises the specter of the impossibility of the task undertaken.»

⁷¹ Cf. Pierre Jourde e Paolo Tortonese, *Visages du double – Un thème littéraire*, Issoudun, Editions Nathan, 1996, p. 71: «Ainsi, chez Jung, le double s'intègre toujours dans une dynamique: il ne représente pas seulement le passé, la part archaïque, la mémoire refoulée du sujet, mais aussi et surtout l'avenir, celui que l'on doit devenir (...)».

⁷² Helder Macedo, *Vícios e Virtudes*, Lisboa, Editorial Presença, 2000, p. 12.

parecer abissal. O excesso de seriedade do século XIX poderá não ser mais do que a transição necessária para a consciente transgressão de categorias de há muito subvertidas. Tal como o comandante de *Os Infiéis* (1992) de Fernando Dacosta, deveríamos afirmar: «Pelos meus cálculos entrámos num espaço fora das leis do tempo»⁷³.

⁷³ Fernando Dacosta, *Os Infiéis*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p. 69.



REPRESENTAÇÕES BUCÓLICAS

EM *GEÓRGICAS*, DE FERNANDO ECHEVARRÍA

365

JOÃO MINHOTO MARQUES
(Univ. do Algarve)

É sob o signo do tempo que a obra *Geórgicas*, de Fernando Echevarría, se organiza e que, simultaneamente, propõe um modo ou um modelo de inteligibilidade. Mais precisamente: trata-se, por um lado, de um olhar sobre a origem do mundo, sobre a ocupação do espaço pelo homem, sobre a subsequente memória da vida humana; trata-se, por outro lado, da construção de uma forma de nomear o que já vem depois do tempo, sob a designação de “história”: «De dentro de si mesmo, o tempo espria/ somente a sua própria paração./ A história tem aí lugar.» (p. 19¹). Esta “história” tem, assim, um inusitado carácter dinâmico e universal; ela é entendida em directa articulação com o trabalho – um dos elementos centrais da obra de Fernando Echevarría. Revisitar a memória narrativa do *Génesis* é, mais do que invocar um lugar onde se ancoram as possibilidades de dizer o tempo, propor aquilo a que Eduardo Prado Coelho chama a “impensabilidade da origem” (Coelho: p. 8). E quer seja devido à necessidade de dizer o que não pode ser pensado (instaurando-se assim uma ruptura na unidade primordial que configura a nossa própria condição cindida), – quer seja devido a essa necessidade de dizer o que não pode ser dito (porque, no início, «a tudo presidia, não palavra,/ mas o silêncio na palavra inscrito» – p. 10), quer seja por isso, quer seja pela própria história de Adão e Eva, – a verdade é que no início de *Geórgicas* se inscreve uma fractura e a nostalgia do que se perdeu: «Só o sigilo garantiu o incerto/ cunho de luz. Para que a paz dos anos,/ a peregrinação e o silêncio/ sanassem essa cicatriz de andarmos/ a procurar aquilo que tivemos» (p. 32).

O lugar do início (também desta obra) é, assim, o lugar da criação da história como possibilidade de nomeação: por um lado, estamos perante a definição de um campo sacro; por outro, perante uma proposta de explicação actuante – no sentido em que, evocando um modelo (o bíblico), o próprio texto ocupa um lugar demiúrgico. Isto tem como consequência *situar* o grande tema do livro (o trabalho, nas suas diversas ocorrências) em dependência da referida fractura – até porque a história contada tem um carácter de exemplaridade, tal como se pode ver pelo início do último poema da secção que tem por título «Nascimento do pastoreio»: «Vamos trazendo da

¹ Todas as citações de *Geórgicas* dizem respeito à edição utilizada: Fernando Echevarría, *Geórgicas*, Porto, Edições Afrontamento, 1998.

poeira arcaica/ a assombração convicta de uma história/ que, sendo antepassada,/ entra por um futuro que a retoma./ Mas, sobretudo, a alarga/ a páramos de luz.» (p. 52).

O modelo do texto bíblico está patente em *Geórgicas*, pelos motivos que temos vindo a apontar. Mas será o título homónimo de Virgílio igualmente uma instância modelar neste livro de Fernando Echevarría? Têm sido diversas as vozes a chamarem a atenção para a distância entre ambos os textos (vejam-se, por exemplo, as opiniões de Fernando J. B. Martinho ou de Gustavo Rubim²), preferindo-se acentuar o jogo semântico produzido pela dimensão etimológica da palavra *Geórgicas*, isto é, o “trabalho da terra” como metáfora do trabalho poético, ou, como afirma Maria João Reynaud, a «correspondência que se estabelece entre o *lavor* da terra e o *lavor* da obra poética» (Reynaud: p. 179). Nesta linha, parece lícito afirmar que da lição de Virgílio terão estas *Geórgicas* aprendido, pelo menos, três coisas: em primeiro lugar, o intenso olhar sobre a terra, sobre as actividades humanas centradas no mundo natural, sobre o reino animal e vegetal e a atenção ao passar do tempo sazonal; em segundo lugar, um, se bem que de diferente tipo, certo discurso pedagógico que, não tendo o cunho quase prescritivo que é visível em Virgílio, deriva naturalmente de um olhar *sage* proveniente da velhice; por último, uma consciente nostalgia – a qual, sendo em Virgílio, mitigadamente, a da idade de ouro, atenuada por certo grau de idealização do trabalho campestre e da visão do campo, é, em Echevarría, a representação do paraíso perdido, mas também achado.

A propósito deste último aspecto, convirá recordar que onde ele é central é no código estético do bucolismo; como afirma José Augusto Cardoso Bernardes, «o bucolismo responde à necessidade estética que o Homem tem de perspectivizar a sua relação com o Tempo (o mito da idade edénica, tipicamente pastoral, ocupa neste contexto um papel primacial)» (Bernardes: p. 15). Ora, juntamente com os *Idílios*, de Teócrito, são as *Bucólicas*, de Virgílio, e não as suas *Geórgicas*, os textos fundadores da tradição literária do bucolismo, cujo género permanece activo até muito tarde. Porém, se é verdade que não se poderá considerar as *Geórgicas* virgilianas como um texto pertencendo especificamente ao domínio da pastoral, o certo é que, como afirma Terry Gifford, elas «revelam o processo pelo qual um natural comprazimento no trabalho, em harmonia com as estações do ano, se pode tornar, na pastoral, uma idealização da estabilidade – a qual fornece uma crítica implícita aos turbulentos afazeres da cidade» (Gifford: p. 20³). Quer dizer: o bucolismo, centrando-se sobre as *Bucólicas*, terá lido nas *Geórgicas* um certo modo de construir, de consolidar a oposição cidade/campo que lhe é fundamental. Aliás, o mesmo autor afirma explicitamente que «o que é significativo para o posterior desenvolvimento da pastoral é o facto de a idealização dos valores campestres ser feita por Virgílio explicitamente como crítica à vida na cidade» (*idem*: p. 19⁴), citando, como caução do raciocínio, o final do segundo livro das *Geórgicas*.

² Afirma Fernando J. B. Martinho: «Amor à terra, aos homens que a povoam e trabalham, aos bichos que dela vivem, às cores, às formas, aos volumes de que se faz o mundo, às luzes, penumbras, sombras que o transfiguram e lhe dão consistência. É disso que fala este livro, nascido das fontes de um ‘silêncio interior’ que o rumor do mundo contemplado e entendido não perturba. Lembrar, pela coincidência do título, Virgílio, só por esse amor, que não por qualquer precisa memória intertextual, para lá daquela que se faz, num e noutro, respeito, sacral, pela Criação.» (Martinho: p. 69); segundo Gustavo Rubim, «Seria equívoco tomar pelo seu valor facial a alusão virgiliana que o título deste livro apresenta. O que Fernando Echevarría propõe não é decerto um regresso a Virgílio como programa para uma poética futura, nem a sua escrita parece disponível para uma reapropriação classicista. Mas uma interpretação quase etimológica desse título, remetendo-nos à terra e ao seu trabalho, junto com a estrutura do livro, indicam o horizonte cosmológico de uma poesia entregue à investigação das origens e, nesse sentido, ela mesma necessariamente religada à memória das suas próprias origens.» (Rubim: p. 122).

³ Tradução nossa.

⁴ Tradução nossa.

À tradição do bucolismo, não são, portanto, totalmente estranhas as *Geórgicas* virgilianas; só esse facto bastaria para nos interrogarmos acerca do papel que tal tradição ocupa no texto de Fernando Echevarría – sobretudo quando, nele, o tratamento do tempo, por exemplo, recobre um tema fundamental da pastoral (o do paraíso perdido), olhado, aliás, igualmente, no âmbito do sagrado (e, neste sentido, sob a perspectiva de uma tradição cristã da pastoral). A pertinência de tal leitura das *Geórgicas* de Fernando Echevarría terá ainda em conta, naturalmente, um entendimento modal do bucolismo, na esteira do que tem vindo a ser proposto por diversos estudiosos deste domínio⁵. De facto, compreender o bucolismo como modo implica reconhecê-lo como actuante num plano transtemporal. Isto não significa que o esqueçamos enquanto género, e, portanto, que o não consideremos num plano histórico, ligado às transformações que os códigos que regem os géneros sofrem; significa, antes, que a sua existência não pode ser ligada apenas ao passado, e que a sua permanência contribui para a compreensão do modo como se configuram certas linhas de sentido da nossa modernidade literária, sem rejeições da história.

Deste modo, ao olharmos para a tradição greco-latina do bucolismo, uma das figuras que tem especial relevo é, como se sabe, a figura do pastor, uma vez que é este o responsável pelo canto bucólico. Também na linhagem cristã da pastoral, o referido pastor ocupa um lugar central: no *Evangelho Segundo São Lucas* é aos pastores que os anjos anunciam, em primeiro lugar, o nascimento de Cristo; a verdade é-lhes comunicada por, justamente, possuírem as qualidades que os tornam aptos a (e dignos de) ouvirem a revelação – eles são, de facto, símbolos da bondade e da simplicidade naturais; por outro lado, o pastor é recorrentemente utilizado como metáfora do discurso crístico e, como lembra Francisco López Estrada, «o Senhor é, segundo Santo Agostinho, *Pastor pastorum*» (López Estrada: p. 154⁶).

Não será, por tudo isto, estranho que, numa obra em que a dimensão do bucolismo ocupa lugar fundamental, como é o caso das *Geórgicas*, de Fernando Echevarría, à figura do pastor seja concedido relevo particular. De facto, ao compulsarmos o volume, constatamos imediatamente que são dois os conjuntos de poemas organizados sob a temática da pastorícia: intitulam-se «Nascimento do pastoreio» (que compreende 8 poemas – pp. 45-52) e «Pastoreio» (que abarca 21 poemas – pp. 53-73). Como se pode depreender pelas designações de ambos os conjuntos, o texto enfatiza sobretudo a actividade do pastor, o carácter processual e dinâmico da relação do homem com o outro – quer este seja ele próprio, Deus, os animais, a natureza, ou o tempo. Mas uma outra questão parece ressaltar das designações destes grupos de poemas: pela posição ordenadora que ocupam no âmbito do livro, situam-se ao mesmo nível de outras nomeações que regem outros conjuntos temáticos; referimo-nos, nomeadamente (exceptuando o primeiro grupo de 18 poemas que aparece inominado, isto é, o que diz, curiosamente, respeito à narrativa do *Génesis*), a: «Adão e Eva» – designação repetida duas vezes, contemplando dois conjuntos de nove poemas que referem o tempo anterior à expulsão do Paraíso, bem como o que se lhe segue; vários nomes que dizem actividades ou profissões ligadas à vivência rústica do homem, concretamente: «Os lavradores» (10 poemas), «Semeador» (30 poemas), «Lavadeiras» (32 poemas), e ainda «Lavrador» (agora no singular – 26 poemas); encontramos ainda núcleos temáticos enquadrados sob a designação de: um objecto ligado ao trabalho e um elemento que neste é usado («Enxada» – 3 poemas e «Poço» – 5 poemas, respectivamente); um pro-

⁵ Numa das mais recentes visões de conjunto sobre a problemática do bucolismo, Paul Alpers reafirma a necessidade de o considerar como modo, dizendo mesmo: «It is clear that pastoral has consciously modal interests» (Alpers: p. 50).

⁶ Tradução nossa.

duto concreto do mesmo trabalho («Vinho» – 3 poemas); um tempo próprio ao repouso («Sesta» – 40 poemas); um elemento do mundo natural («Castanheiro» – 16 poemas); finalmente, encontramos nomeações de vivências concretas do Homem na sua relação com o tempo e com a morte («Morte da Beliza» – 16 poemas), bem como com Deus: «Oração da noite» (4 poemas) e «Oração da manhã» (26 poemas). Desta longa enumeração parece podermos concluir do relevo concedido ao lugar ocupado pelo Homem na sua relação com a natureza, consigo próprio e com Deus, nesta poesia; parece ainda podermos concluir da atenção votada especificamente aos ofícios – até pelo grande número de poemas em que o tema do trabalho é glosado. Mas se, como dizíamos, todas estas instâncias estão nomeadas na obra a um mesmo nível formal, pelo lugar estrutural que ocupam, poder-se-á pressupor algum teor de equivalência semântica entre, pelo menos, algumas delas. O caso que mais se nos afigura digno de nota é o das profissões rurais (ou as que tradicionalmente são desempenhadas num espaço rural); neste sentido, lavrador, sementeiro, lavadeira e, claro, pastor, poder-se-iam ler como diversas faces de um mesmo.

Esta questão é tão importante quanto se sabe que o discurso bucólico moderno se caracteriza pela atenção votada à relação do homem com a natureza e pelo lugar central por ambos ocupado. Referimo-nos, concretamente, aos poetas em que é visível uma clara preocupação – não com uma natureza meramente idealizada ou regida por convenções que reconhecemos na tradição bucólica greco-latina, mas sim com um lado humano e até, poderíamos dizer, mais realista e problematizado de ambos (homem e natureza). Não estamos, bem entendido, a sugerir que o convencionalismo da representação da natureza seja “desumano”; isso seria esquecer o lado ético da bucólica clássica, bem como certas motivações ideológicas que lhe são próprias. Limitamo-nos a notar que o bucolismo, na modernidade, entende de uma nova forma a acção do homem no mundo natural, enquanto pensa ambos segundo as novas coordenadas do tempo a que pertence.

No livro de Fernando Echevarría, de facto, a articulação da figura do pastor com as restantes que dizem profissões sublinha a relação do homem com a terra, assente no trabalho. Neste sentido, o pastor parece funcionar, nas *Geórgicas*, como nó central para onde convergem diversas leituras da pastoral: a da tradição greco-latina, por um lado; a da tradição cristã, por outro. No que a esta diz respeito, lembraríamos a caracterização de Maria João Reynaud de *Geórgicas* como uma «deslumbrante liturgia da terra» (*idem*: p. 77): «Numa perspectiva transcendental do religioso, o trabalho da terra surge como um acto fundador, que marca simbolicamente a *re-ligação* do humano ao sagrado e vem coroar a evolução espiritual do homem dentro de uma ordem mais vasta, regida por um princípio absolutamente divino» (*idem*: p. 77). E se, como afirma ainda a autora, a «terra é a matriz imensa e fecunda da vida (...) [e] símbolo de uma profundidade misteriosa, que é fonte do conhecimento poético» (*idem*: p. 78), o trabalho sobre ela ilumina, enquanto metáfora do próprio trabalho poético, a poesia e o seu artífice. Aliás, o poeta, para Fernando Echevarría, é o «homem que tem por ofício *fazer poesia*» – como ele mesmo afirmou num texto publicado em 1961, intitulado *Arte e ofício* (Echevarría: p. 6). Por outro lado, a dimensão gnoseológica, oficial e processual da *ars*, de tão longa tradição no ocidente, por via aristotélica e horaciana, tem ainda relação directa com o imaginário cristão – não só a necessidade do trabalho é uma consequência da fractura primitiva, como veículo de aperfeiçoamento espiritual. Nesta medida, como afirma Gustavo Rubim, «o pastoreio deste livro tem uma autonomia poética que, de certo modo, o faz funcionar em segundo grau: figura da mais arcaica relação do homem com o espaço da terra, ela torna-se via de acesso ao sentido da permanência e, portanto, forma de percepção primordial do tempo» (*idem*: p. 124). É

esta mesma relação com o tempo que é dita num poema de Echevarría onde parecem ouvir-se ecos de uma outra visão moderna (e extrema) da pastoral (a de Alberto Caeiro): «Pastores de horas. Ou, nem isso. Apenas/ vamos levando ao que fica/ um augusto vagar de inteligência/ que só a velhice elucida./ E, mais ainda, reajusta a tenda/ para que o tempo lhe eternize a mítica/ brancura de refúgio./ Onde se pensa,/ e de onde a idade, abstracta, se retira./ Só o pastoreio sobrevive.» (p. 62).

Por outro lado, lembremos que a figura do pastor recobre, na sua relação com o divino, o acto sacrificial pelo qual se actualiza a memória da presença de Deus no Homem; é ele o guarda dos animais oferecidos em holocausto, transformando-se, assim, num elo simbólico que, depois, se tornará transcendental, definitivo e permanente, tal como é dito pelo primeiro poema da secção «Pastoreio»: «De aí que esteja perto/ esse pacto de vítima e de espírito/ que há-de erguer dignidade ao pastoreio./ Aonde se presente quanto é íntimo/ apenas o sagrado a revelar-se externo.» (p. 53). Esta “dignidade” de uma profissão simples, é condição, como vimos, de acesso à sabedoria (referimo-nos à revelação), e pode ainda ser lida numa outra ocorrência do caminho da perfeição – nomeadamente na condição de nómada e de peregrino que o pastor também é. Esse «errar de estirpe» (p. 57), cuja raiz, de antiga memória, provém da falta adâmica, figura a expiação da culpa a que está condenado o homem – uma vez mais, a nostalgia da unidade perdida, via de descoberta de si próprio e de aperfeiçoamento espiritual: «E, de aí por diante, o espaço alarga/ a sequidão. A demandar caminhos,/ com rebanhos de sede a estremecer na vara/ que se punge do poço pressentido./ Desperta o homem à utilidade. A água/ puxa vias ao gado. Funda sítios,/ aonde o ócio cresce pelo mapa/ de afinco na procura de sentido./ O pastoreio destrinça essa enigmática/ antiguidade infusa de caminhos.» (p. 54).

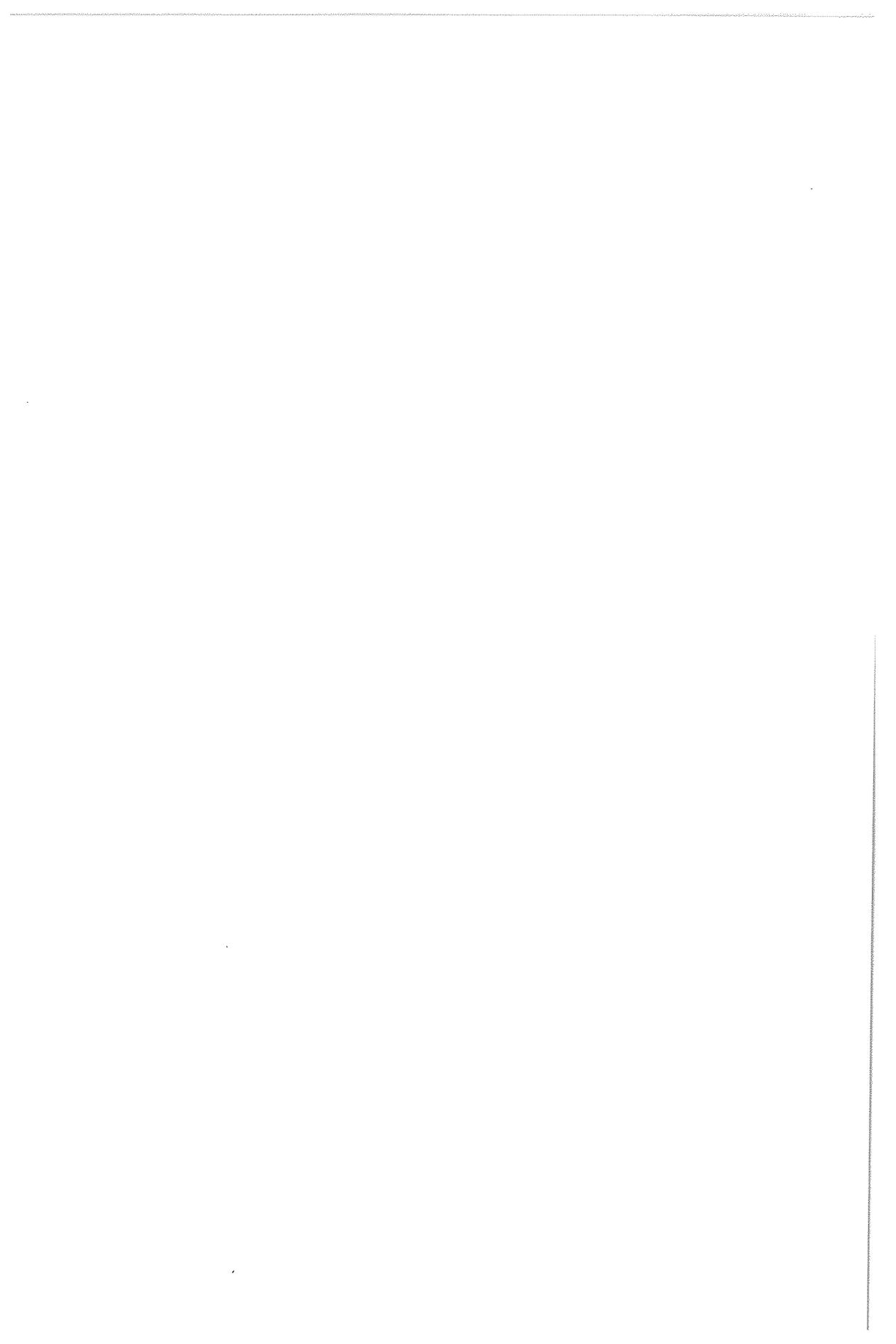
Uma das questões que se nos afigura essencial, na bucólica de Fernando Echevarría, é, como afirmávamos, a confluência, na sua poética, e por via do pastor, de elementos provenientes das tradições greco-latina e cristã. No poema citado, por exemplo, encontramos o *otium* teocritiano e virgiliano relido à luz do sagrado: «A água/ (...) Funda sítios,/ aonde o ócio cresce pelo mapa/ de afinco na procura de sentido.». Cremos entenderem-se melhor estes versos se pensarmos no modo como o ócio foi associado, na referida tradição cristã, à condição contemplativa do pastor – e, portanto, à sua condição salvífica: a auto-contemplação traduzir-se-ia em aperfeiçoamento interior que conduziria à salvação do Homem. Não será, por isso, estranho que encontremos toda uma secção das *Geórgicas*, de Fernando Echevarría, dedicadas ao ócio: referimo-nos à que tem por título «Sesta» (pp. 190-229). E, devido às razões apontadas, não será também estranho que aí encontremos um «anjo farinhento [quel dissimula/ o surdo ruído e a aflacção das asas/ na branca escuridão» (p. 193) e, até, esta reinvenção de um *locus amoenus* nos rigores do Verão: «Vinham os campos demonstrar a sede./ A suspensão retinha da poeira/ só o estio quase a estrepitar./ (...) Talvez, lá pela noite, a luz argente/ o murmúrio das águas. Com a rega/ nutrindo sulcos. E a noite, sempre/ estacando o aumento cereal das trevas.» (p. 194). A representação do espaço natural na poesia de Fernando Echevarría opera frequentemente uma superação dos elementos disfóricos, transfigurando-os por via do sagrado. Não se trata de elidir o que há de doloroso na vida humana, ou na natureza, mas sim de pôr em prática uma vidência que provém da sabedoria de quem doa o discurso, transfigurando, pelo poder da palavra luminosa, o mundo que se contempla e que se conhece: «É no verão que se estuda,/ não o calor canicular, a carga/ imóvel da extensão, mas a frescura./ No pino do verão há uma aridez que pára/ granítica na luz. E volve a cúpula/ do estio, mineral laboratório para,/ em arcaicos vestígios de estrutura,/ inculcar a humidade necessária/ às árvores.» (p. 221).

Em *Geórgicas*, de Fernando Echevarría, podemos surpreender algumas das marcas constitutivas do bucolismo moderno, as quais se integram, nesta obra, numa mundividência sacra, simultaneamente convivendo com a tradição cristã da pastoral; refletindo-se sobre o tempo da Criação, é do trabalho do Homem que se trata, medido pelas orações da noite e da manhã com que termina o livro.

«De trabalho, de graça, de utensílios/ se fez a assombração desta lavoura» (p. 255) – diz-se no poema imediatamente anterior à secção «Oração da noite»; poderia ser este o balanço da viagem que *Geórgicas* traça. Porém, o verdadeiro balanço consiste num discurso de esperança: reencontro da Arcádia, redescoberta do Éden que o poeta conosco partilha neste soneto, também ele «lavoura/ de luz interior» (p. 198): «Dá-lhes a paz. Um carrilhão repleto,/ de repente só flor dominical/ a que o limbo de luz de cada objecto/ devolva o júbilo da paz geral.// Dá-lhes a paz. Ondículas a celha/ iluminem no bordo nupcial/ de correnteza, onde, um momento, a abelha/ cruze de sol e hesite, musical.// Dá-lhes a paz. E ainda a paz. E ainda/ celhas e carrilhões e, em cada lado,/ água que abunde pela terra infinda// de música e de mel. E um ar dourado/ rumoreje de trigo pela quinta/ de perpétuo domingo consagrado.» (p. 209).

Obras citadas

- ALPERS, Paul
1996, *What is Pastoral?*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso
1988, *O Bucolismo português. A égloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Livraria Almedina.
- COELHO, Eduardo Prado
1999, «Estremecem as fronteiras», in *Público*, Supl. "Leituras", 20 de Novembro, p. 8.
- ECHEVARRÍA, Fernando
1961, «Arte e ofício», in *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro, p. 6.
- GIFFORD, Terry
1999, *Pastoral*, London and New York, Routledge.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco
1974, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos.
- MARTINHO, Fernando J. B.
1999, «Fernando Echevarría. *Geórgicas*», in AAVV., *Uma Lavoura de Luz Interior. Estudos em homenagem ao Poeta Fernando Echevarría, nos seus 70 anos*, Porto, Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa / Cooperativa Árvore / Edições Afrontamento, pp. 68-69.
- REYNAUD, Maria João
2001, *Fernando Echevarría – Enigma e transparência. Ensaios*, Porto, Edições Caixotim.
- RUBIM, Gustavo
1999, «O arcaico saber», in *Relâmpago. Revista de poesia*, n.º 4, pp. 122-124.



BREVE APRESENTAÇÃO DOS AUTORES INCLUÍDOS NESTE VOLUME

Maria Fernanda de ABREU

Professora Auxiliar da Universidade Nova de Lisboa, é Doutora em Literaturas Românicas Comparadas.

É coordenadora científica do Centro de Estudos de Culturas Lusófonas, dirigindo também o Mestrado de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos.

Das suas publicações na área da narrativa portuguesa e comparada (em Portugal, Espanha, França e Brasil), destaca-se uma introdução à *Brasileira de Prazins*, de Camilo Castelo Branco (Lisboa, Ulisseia, 1984) e o livro *Cervantes no Romantismo Português: Cavaleiros andantes, manuscritos encontrados e gargalhadas moralíssimas* (prólogo de Claudio Guillén; Lisboa, Estampa, 1994).

José Domingues de ALMEIDA

Assistente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, é Mestre em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas pela mesma Universidade, com a dissertação *Beau Désorde: Approche de l'écriture en vie dans l'œuvre "romanesque" d'Eugène Savitzkaya* (1998). Prepara tese de doutoramento sobre Detrez, Savitzkaya e Pirotte.

Principais publicações: «Littérature belge de langue française: Aux limites d'une spécificité», in *Intercâmbio*, 2, 1991; «Fragmentation et poétique de la foi», *ibid.*, 3, 1992; «Evocation des *Serres chaudes* de Maeterlinck, ou le kaléidoscope du désir», *ibid.*, 4, 1993; «Distances de Marcel Thiry: Parallèles et simultanités», *ibid.*, 5, 1994; «*Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach au risque de Todorov. L'épreuve fantastique», *ibid.*, 6, 1995; «La sérénité trompeuse au jour le jour dans *En vie* d'Eugène Savitzkaya, suivi d'un entretien à Liège, avril 1996», *ibid.*, 7, 1996; «Le monument aqueux selon Jean-Claude Pirotte», *ibid.*, 9, 1998; «La littérature contemporaine a de l'avenir», *ibid.*, 10, 1999; «Conrad Detrez: L'hallucination en guise d'Histoire», *ibid.*, 11, 2000; «Statut de la violence et de la langue dans la *violangue* de Jean-Pierre Verheggen», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIX, 2002.

Teresa AMADO

Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tem como área de investigação dominante a Literatura Portuguesa Medieval (poesia e historiografia).

Principais publicações: estudos: «Crónica de D. Fernando», «Crónica de D. João I», «Crónica de D. Pedro», «Crónica do Condestabre», «Crónica do Mouro Rasis», «Fernão Lopes», in G. Lanciani e G. Tavani (org.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993; *A Guerra até 1450*, Lisboa, Quimera, 1995 (coordenação e introdução); «La poesia lirica galego-portoghese» [introdução, selecção e fixação dos textos, notas sobre os autores e os textos], in G. Ricciardi e R. Barchiesi, *Antologia della Letteratura Portoghese. Testi e traduzioni*, Napoli, Tullio Pironti, 1998; «Memória

de festas», in C. A. Ribeiro, M. J. Brilhante, P. Morão e T. Amado (org.), *Letras, Sinais para David Mourão-Ferreira, Margarida Vieira Mendes e Osório Mateus*, Lisboa, Cosmos / Departamento de Literaturas Românicas da FLUL, 1999; «O projecto histórico de um infante», in I. H. Faria (org.), *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*, Lisboa, Cosmos / FLUL, 1999; «Belief in history», in M. Tamen e H. C. Buescu (ed.), *A Revisionary History of Portuguese Literature, Hispanic Issues*, Garland, 1999; «Os estudos de poesia lírica galego-portuguesa (1978-1998)» (com Pilar Lorenzo Gradín) e «Retórica, Poética e Hermenéutica», in *Boletín Galego de Literatura*, 23, Universidade de Santiago de Compostela, 1.º semestre de 2000; «Fernão Lopes», in *História da Literatura Portuguesa – Vol. 1: Das Origens ao Cancioneiro Geral*, Lisboa, Alfa, 2001; «Genealogie e Storiografia dalle origine a Fernão Lopes», in L. S. Picchio, *Civiltà Letteraria dei Paesi di Espressione Portoghese – I. Il Portogallo – 1. Dalle origini al Seicento*, Firenze-Antella, Passigli, 2001; «Semelhança não é figura: Um tópico da escrita de Fernão Lopes», in A. Branco (coord.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM (1998)*, Univ. do Algarve, 2001; «As paisagens de Camões», in *Românica*, 10, 2001; «Ritmo cantante», in P. Meneses (coord.), *Sobre o Tempo. Secção Portuguesa da AHLM, Actas do III Colóquio (2000)*, Ponta Delgada, Univ. dos Açores, 2001; «As imagens e o texto. Manuscrito iluminado da *Crónica Geral de Espanha de 1344*», in M. J. Brilhante, F. C. Martins e F. Guerreiro (org.), *Actas do Colóquio Le Cercle des Muses – O Diálogo das Musas (2000)*, do G.U.E.L.F., org. Ariane, *Revue d'études littéraires françaises*, 16, GUELF / FLUL, 2001; «Verdade, memória e *déjà vu*», in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena"*, 15, UNESP – Campus de Araraquara, Faculdade de Ciências e Letras, Janeiro / Junho 1999 [2002]; edições: *Menina e Moça*, 2.ª edição (revista), Lisboa, Edições Duarte Reis, 2002 (apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura); *Crónica de D. João I de Fernão Lopes*, Lisboa, Comunicação, 1980 (apresentação crítica, fixação do texto, notas e linhas de leitura).

Teresa ARAÚJO

Maria Teresa Alves de Araújo é Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde se doutorou, em 2000, com a tese *Teófilo Braga e o Romanceiro de Tradição Oral Moderna Portuguesa. Questões de história e teorização*.

É Assessora da Coordenação do Departamento de Línguas e Literaturas Românicas da mesma Faculdade e responsável pela Área de Estudos Hispânicos; dirige o Instituto de Estudos Sobre o Romanceiro Velho e Tradicional e é membro do Conselho Editorial da revista *Romanceiro Ibérico*.

Últimas participações em congressos e conferências: «Uma das primeiras notícias sobre o Romanceiro na América Latina», IV Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Univ. de Évora, 9-12 de Maio de 2001; «O *Romanceiro Geral Português*: Um "puzzle" inacabado», I Colóquio de Literaturas Românicas, *O Jogo no Jogo. Divertimento, experimentalismo, problematização do literário*, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Univ. do Algarve, 15-18 de Maio de 2002; «Três citações de romances em três obras vicentinas», Congresso Internacional *Gil Vicente 500 anos depois*, FLUL, 3-8 de Junho de 2002; «A invulgaridade do projecto *Bibliotheca de um medievalista*», IV Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM, *Decifração*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa, 23-25 de Outubro de 2002.

Últimas publicações: colaboração in P. Ferré, *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, II, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 2001; *Subsídios para a História do*

Romanceiro dos Açores, Angra do Heroísmo / Lisboa, Secretaria Regional da Educação e Cultura, Direcção Regional da Cultura / Univ. Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de Estudos sobre o Romanceiro Velho e Tradicional, 2002.

Glória BASTOS

Professora Auxiliar da Universidade Aberta. É Mestre em Cultura e Literatura Portuguesas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Aberta e Doutora em Estudos Portugueses pela mesma Universidade, com uma tese sobre a literatura dramática para crianças.

A sua actividade de investigação tem privilegiado questões ligadas ao ensino da literatura e à problemática do livro infantil, campos nos quais tem dinamizado vários seminários e cursos e publicado diversos artigos e livros.

Principais publicações: *'Falar verdade a mentir' de Almeida Garrett. Apresentação crítica e propostas de trabalho para o 8.º ano*, Porto, Porto Editora, 1993 (em colaboração); *A Escrita para Crianças em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Caminho, 1997; «O texto dramático na aula de Português», in *Discursos*, 14, Coimbra, Univ. Aberta, 1997 (em colaboração); *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa, Univ. Aberta, 1999; «Ao sabor da aventura: Uma aproximação às colecções de Isabel Alçada e Ana Maria Magalhães», in *Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens* (Beja, 25 e 26 de Fevereiro de 1999), Actas, Lisboa, Caminho, 2000; «O texto dramático no 3.º ciclo do ensino básico», in *II Jornadas Científico-Pedagógicas de Português* (Instituto de Língua e Literatura Portuguesa, Univ. de Coimbra, 5 e 6 de Novembro de 2001), Coimbra, Almedina, 2002.

É ainda autora de livros para crianças, entre os quais as colecções "Contos Contas" (7 volumes) e "À Descoberta com Gil e Inês" (9 volumes), da Caminho; *O Caminho dos Mares* e *Histórias de Espantar*, do ME.

Adriana BEBIANO

Professora Auxiliar do Grupo de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Investigadora Permanente do Centro de Estudos Sociais. Doutorou-se na Universidade de Coimbra, em 2003, com a tese *Biografias Romanceadas: A história contada como delírio*.

Publicações relevantes na área do romance histórico: «A invenção da raiz. Representações da nação na ficção portuguesa e irlandesa contemporâneas», in M. I. Ramalho e A. S. Ribeiro (orgs.), *Entre Ser e Estar: Raízes, percursos e discursos da identidade*, Porto, Afrontamento, 2002; «Um híbrido feliz: O policial histórico», in *Crime, Detecção e Castigo: Estudos sobre literatura policial*, Porto, Granito, 2001; «O romance da nação», in *Actas das III Jornadas da Revista Arquivo-Beja: Cultura, Identidades e Globalização*, Beja, Câmara Municipal (no prelo).

Kathryn BISHOP-SANCHEZ

Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de Madison-Wisconsin desde 2000, onde lecciona cadeiras sobre o Romance Português (séculos XIX e XX), Escritoras Portuguesas e Brasileiras, O Romantismo Português e Estudos de Mulheres. Doutorou-se pela Universidade da Califórnia-Santa Barbara em 2000, com uma tese sobre Almeida Garrett e o mito do bom selvagem.

A sua pesquisa actual indaga principalmente as questões de género e de sexualidade, a narrativa da nação e da subjectividade na literatura portuguesa dos séculos XIX e XX, com um interesse particular na representação da Mulher marginalizada.

Maria Luísa Malato BORRALHO

Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Tem centrado a sua actividade científica sobretudo na área da Literatura Portuguesa do século XVIII e, em geral, na reflexão sobre a História e Retórica Literárias.

Da sua obra, para além da colaboração em dicionários e histórias literárias (como a enciclopédia *Biblos*, editada pela Verbo desde 1995, a *Historia de la Literatura Portuguesa*, publicada em Espanha, 2000, pela Cátedra, ou o projecto da *Historia da Literatura Portuguesa* empreendido pela Alfa), salientam-se os estudos à volta de três autores “injustamente esquecidos” pela História da nossa literatura: *Manuel de Figueiredo, Uma perspectiva do neo-classicismo português (1745-1777)*, Lisboa, IN-CM, 1995; *José Anastácio da Cunha – Obras Completas*, 2 vols., Porto, Campo das Letras, 2001-... (em colab.), de que saiu já o vol. I, com textos inéditos; *D. Catarina de Lencastre (1749-1824). Libreto para uma autora quase esquecida*, Porto, 1999, 2 tomos (tese de doutoramento, em fase de publicação: Lisboa, IN-CM).

A. Ferreira de BRITO

Professor Catedrático, recentemente aposentado, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Fundador, director e organizador da Revista *Intercâmbio* do Instituto de Estudos Franceses da mesma Faculdade desde 1990 (actualmente no n.º 11).

Principais publicações: *Le réel et l'irréel dans la dramaturgie de Beckett, Ionesco et Tardieu*, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983; *Textes critiques sur Anouilh, Ionesco, Tardieu, Vieira da Silva et Aragon*, AJHLP, 1983; *Germano Meireles: Da Geração Coimbrã à Geração de 70*, AJHLP, 1983; *Revolução Francesa, Emigração e Contra-Revolução*, Porto, IEFUP, 1989; *A Dialéctica da Poesia e da Fé na Obra de Jean-Claude Renard*, Porto, IEFUP, 1989 (em co-autoria); *Nas Origens do Teatro Francês em Portugal*, Porto, IEFUP, 1989; *O Cancioneiro de Escárnio e Mal-dizer do Marquês de Pombal ou a Crónica Rimada da “Viradeira”*, Porto, AJHLP, 1989; *Voltaire na Cultura Portuguesa: Os tempos e os modos*, Porto, IEFUP, 1991; *Joaquim de Araújo e a Expansão Europeia da Cultura Portuguesa*, Porto, IEFUP, 2000; *Horizons d'Édouard Glissant*, Pau, Université de Pau, 1992 (organização e co-autoria); *A Recepção da Revolução Francesa em Portugal e no Brasil*, Porto, FLUP, 1992 (co-organização e co-autoria).

Laura Fernanda BULGER

Professora Auxiliar de Teoria da Literatura e de Literatura Inglesa na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, é Doutora em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Foi “tutor” e “senior tutor” na Universidade de Toronto e na Universidade de York, Canadá.

Tem publicado nas áreas da Teoria Literária, Literatura Comparada e Literatura Portuguesa, dedicando vários estudos à obra de Agustina Bessa-Luís.

Eunice CABRAL

Professora Auxiliar do Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora, é Doutora em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea com a tese

José Cardoso Pires – *Representações do Mundo Social na Ficção (1958-82)*, (Lisboa, Cosmos, 1999) e a dissertação complementar *A Ilusão Amorosa na Ficção de José Régio* (Lisboa, Vega, 1998).

Tem numerosos artigos publicados sobre a narrativa portuguesa dos séculos XIX e XX.

Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA

Professora da Universidade Aberta, é Mestre e Doutora em História de Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A sua tese de doutoramento intitula-se *A “Arte de Bem Viver”: A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos*. Tem a seu cargo as disciplinas de História de Arte Portuguesa: época Moderna e Contemporânea. Integra o Centro de Estudos Históricos e Interdisciplinares da mesma universidade.

O seu campo preferencial de investigação é o das relações entre a azulejaria e a cultura portuguesa do século XVIII, tendo neste âmbito participado regularmente em colóquios e seminários e colaborado em revistas da especialidade em Portugal e no estrangeiro, com trabalhos como: *Lisboa: Espaços teatrais Setecentistas*, Lisboa, Horizonte, 1996; «Azulejaria e vivência exterior na segunda metade do século XVIII: Os exemplos de Queluz e da Quinta dos Azulejos», in Simpósio Internacional *Struggle for Synthesis. A Obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*, Braga, 1999; «O Pombalino – Modelos e aplicações – Urbanismo, Arquitectura e Azulejaria», in *Discursos, Língua, Cultura e Sociedade*, III série, 1, Centro de Estudos Históricos e Interdisciplinares, Abril de 1999; *Azulejaria Barroca em Évora: Um inventário*, Cadernos do Centro de História de Arte da Univ. de Évora, 2, 1999; «Espaço e quotidiano(s) na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos: A cerâmica arquitectónica do rococó na região de Lisboa», in *Actas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte*, Salvador, 2000; «Confissões e galanterias: O universo feminino na azulejaria portuguesa de Setecentos», in *As Faces de Eva, Estudos sobre a mulher*, 6, 2001; «Modelos de Civilidade na Europa de Setecentos: Práticas receptivas em Portugal» in *Discursos, Língua, Cultura e Sociedade*, III série, 2, Centro de Estudos Históricos e Interdisciplinares, Junho de 2002; «A Casa Nobre de Setecentos em Ponta Delgada: Um olhar sobre a tipologia e modelos da arquitectura civil açoreana», in *Nova Atlântida. Revista de Cultura*, Angra do Heroísmo, Instituto Açoreano de Cultura, 2003.

Maria do Nascimento Oliveira CARNEIRO

Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Obteve em 1977 o seu “Doctorat en Littérature Française”, pela Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), com a tese *Le débat intérieur dans les romans de Victor Hugo*, e o grau de Doutor em Letras em 1989, pela FLUP, com o trabalho *A Subjectividade Conflituosa na Obra Romanesca de Victor Hugo (Técnicas de representação)*.

Áreas de investigação: Literatura Francesa (ficção romanesca – sécs. XVIII e XIX); a narrativa fantástica; relações literárias França- Portugal.

Principais publicações: «Les traductions portugaises de Victor Hugo au siècle dernier», in *Recherches et études comparatistes ibéro-françaises de la Sorbonne Nouvelle*, 6, Paris, 1984; «L'image de Victor Hugo au Portugal au XIX^e siècle», in *Actes du Symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée, XI^e Congrès International*, New York, Peter Lang Publishing, 1989; *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*,

Lisboa, ICLP, 1992; «Les “visages” du mourir dans les *Récits fantastiques* de Théophile Gautier», in *La comédie de la vie et de la mort, Actes du Colloque International sur Théophile Gautier*, 18, Montpellier, 1996; «Héros et prophète: Fragments du dialogue France-Portugal au XIX^e siècle», in *The European Legacy: Toward new Paradigms*, part 3, vol. I, Massachusetts, MIT Press, 1996; «A dialéctica do “francesismo” nos finais do séc. XVIII em Portugal», in *Histórias Literárias Comparadas*, Colóquio Internacional, Lisboa, Colibri, 2001.

José Adriano de Freitas CARVALHO

Professor Catedrático, recentemente aposentado, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Principais publicações: livros: Fr. Luís de Sousa, *Páginas Escolhidas* (sel., introd. e notas), Lisboa, Verbo, 1971; *Gertrudes de Helfta e Espanha. Contribuição para o estudo da espiritualidade peninsular nos séculos XVI e XVII*, Porto, CLUP, 1981; O “Museu do tempo” na Poesia Espanhola do Século XVII. *Introdução a um projecto*, Porto, Fundação Eng.^o António de Almeida, 1982; *Bibliografia Cronológica da Literatura de Espiritualidade em Portugal – 1501-1700* (dir., introd., colab.), Porto, ICP da FLUP, 1988; Gomes Eanes de Zurara, *Crónica de D. Pedro de Meneses* (rep. anastática da ed. de 1792; prep. e introd.), Porto, 1989; Anónimo Franciscano, *Floreto de Sant Francisco* (rep. anastática do incunábulo, Sevilha, 1492; prep. e introd.), Porto, 1989; Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia* (fixação do texto, introd. e notas), Lisboa, Presença, 1991; Manuel Gomes de Lima Bezerra, *Os Estrangeiros no Lima* (rep. anastática da ed. de Coimbra, 1785, 1791; coord. da ed., «Nota de Apresentação»), Viana do Castelo, 1992; *Do Imaginário do Atlântico ao Atlântico Imaginado*, Porto, Banco Português do Atlântico, 1993 (em colab. com Luís Adão da Fonseca); “*Nobres leteras... Fervosos volumes...*”. *Inventários de bibliotecas dos franciscanos observantes em Portugal no século XV. Os traços de união das reformas peninsulares*, Porto, CIUHE, 1995; *A Descoberta do Oceano: Saga e memória (Sécs. XI-XVI)*, Porto, Banco Português do Atlântico, 1996 (em colaboração com Luís Adão da Fonseca); *D. Maria de Portugal (1538-1577) Princesa de Parma, Monumenta Sparsa* (dir., apres. e colab.), Porto, CIUHE, 1998; *Da Memória dos Livros às Bibliotecas da Memória* (dir., introd.), Porto, CIUHE, 1998; *Fioretti de Sanct Francesco* (fac-símile da ed. de Veneza, s.i., 1509; prep. e introd.), Porto, CIUHE, 2001; «Ao ‘Leitor’», in Fr. Marcos de Lisboa, *Crónicas da Ordem dos Frades Menores* (impressão fac-símile da ed. de Lisboa, 1615), Porto, FLUP, 2001; *História Crítica da Literatura Portuguesa (Maneirismo e Barroco)*, Lisboa, Ed. Verbo, 2001 (em colab. com Maria Lucília Gonçalves Pires); capítulos autónomos em obras colectivas: «A evolução da meditação em Cristo sofrente na Península Ibérica (1538-1630)», in *Homenaje a Elías Serra Rafols*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1970; «Portugal, XVI^o-XVIII^o Siècles», in *Dictionnaire de Spiritualité* (em colab. com Maria de Lourdes Belchior Pontes), Paris, 1985, Fasc. LXXX-LXXXI-LXXXII, cos. 1958-1974; «La Bible au Portugal — XVII^e et XVIII^e siècles», in *La Bible de Tous les Temps*, VI (*Le Siècle des Lumières et la Bible*), Paris, Beauchesne, 1986; «Princes, Armes et Lettres», in *Aux Confins du Moyen Age*, Europalia 91. Portugal; «As Crónicas da Ordem dos Frades Menores de Fr. Marcos de Lisboa ou a história de um triunfo anunciado», in *Quando os Frades Faziam História. De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcelos*, Porto, CIUHE, 2001; «Lectura espiritual y edificante», in *Historia de la Edición y la Lectura (Siglos XVI-XIX)* (dir. de V. Infantes, F. López y J.-F. Botrel), Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002; «El Club de las bibliotecas muertas? (Nota a propósito de la librería del primer marqués de Niza en el Portu-

gal de los mediados del siglo XVII», in *Entre la Mano y el Molde. Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XIV-XVII)*, ed. Antonio Castillo Gómez (no prelo).

Aníbal Pinto de CASTRO

Professor Catedrático da Universidade de Coimbra e director da sua Biblioteca Geral. É Académico de número da Academia Portuguesa da História, sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa (Classe de Letras), da Real Academia de la Historia de Espanha, da Academia Nacional de la Historia da Venezuela, membro da Sociedade Científica da Universidade Católica Portuguesa e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Dirige a *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* e a *Biblos*.

A sua investigação tem estado centrada na literatura portuguesa dos sécs. XV e XVI (sendo de destacar os estudos sobre Camões e sobre poética e retórica) e na literatura portuguesa oitocentista (com atenção particular a Camilo), passando ainda pelo teatro barroco e neoclássico, bem como pela oratória sagrada.

Principais publicações: *Balzac em Portugal. Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil*, Coimbra, 1960; *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Classicismo*, Coimbra, 1973; *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, Famacião, 1976; *António Vieira: Uma síntese do Barroco luso-brasileiro*, Lisboa, 1997; *Eça de Queirós: Da realidade à perfeição pela fantasia*, Lisboa, 2001; *Trovas do Bandarra*, Lisboa, 1989 (introdução); Camilo Castelo Branco, *Memórias do Cárcere*, Lisboa, 2001 (texto e introdução).

Mauro CAVALIERE

Licenciado em literatura portuguesa pela Università Statale di Milano (1994) e Doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de Estocolmo (2002).

Principais publicações: *La Storicità nella Narrativa di José Saramago*, Università Statale di Milano, 1994 (“Tesi di Laurea in Lingua e Letteratura Portoghese”, texto polico-piado); «Verdadero, verosímil y fantástico: Los milagros en la historiografía brasileña del siglo XVI: Pêro Magalhães Gândavo y la “História da Província de Santa Cruz”», in *Actas del II Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana «Literatura sin fronteras»*, UAM, 20-24 de octubre de 1997; «Ficção e História n’Os Lusíadas: O marinheiro Veloso como personagem e como narrador», in *Acta Universitatis Stockolmiensis, Romanica Stockholmiensis* 19 (XIV Skandinaviska Romanistkongressen, 10-15 augusti 1999), Stockholm, Almqvist & Wiksell International (edição em CD-rom), 1394-1400; *As Coordenadas da Viagem no Tempo. Uma contribuição para a teoria da ficção histórica baseada em alguns textos portugueses dos séculos XVI, XIX e XX*, Stockholms Universitet, 2002 (tese de doutoramento em Literatura Portuguesa).

Teresa Cristina CERDEIRA

Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde se doutorou em 1987, com a tese *José Saramago – Entre a História e a Ficção, uma saga de portugueses* (Lisboa, Dom Quixote).

Dedica-se em especial aos séculos XIX e XX, e parte de sua produção está reunida no volume publicado em 2000 pela Caminho – *O Averso do Bordado*. Mais recentemente, em 2002, organizou uma colectânea de ensaios, em que participa também como autora, sobre a obra poética e ficcional de Helder Macedo, e que foi publicada no Brasil, pela EdUFF, em 2002, com o título *A Experiência das Fronteiras*.

Ana Margarida CHORA

É Mestre em Literaturas Românicas – Época Medieval, com a dissertação *Lancelot – Do mito feérico ao herói redentor*. Prepara, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, uma tese de doutoramento com o título *O Papel da Mulher na Concepção e Evolução dos Heróis Arturianos*.

Adelaide Pereira Millán da COSTA

Professora Auxiliar na Universidade Aberta, é Mestre em História da Idade Média pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a dissertação «*Vereação e vereadores: O Governo do Porto nos finais do século XV*» (1990), e Doutora em História da Idade Média pela Universidade Aberta, com a tese *Projeção Espacial de Domínios. Das relações de poder ao burgo portuense (1385-1502)* (1999). Lecciona as disciplinas de História de Portugal Medieval (Político-Institucional), História da Idade Média e o Seminário sobre Cidades Medievais no curso de Mestrado Interdisciplinar em Estudos Portugueses (em colaboração).

Áreas de interesse: História Urbana Medieval e Memória e História.

Maria Antonieta CRUZ

Doutora em História, é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, tendo como área privilegiada de investigação a história social e política na época contemporânea.

Algumas publicações: «Agruras dos Emigrantes Portugueses no Brasil – Contribuição para o estudo da emigração portuguesa na segunda metade do século XIX», in *Revista de História*, vol. VII, Centro de História da UP, 1987; «Impacto da legislação eleitoral fontista de 1878 no Distrito do Porto», in *Revista da Faculdade de Letras – História*, vol. IX, UP, 1992; «A vereação portuense na segunda metade do século XIX – Evolução socioprofissional», in *Actas das III Jornadas de Estudo Norte de Portugal-Aquitânia*, Publicações da UP, 1996; «Os burgueses na segunda metade do século XIX – Reflexão sobre fontes e método para o seu estudo», in *População e Sociedade*, n.º 4, CEPFAM, 1998; «Grupos sociais dominantes na cidade do Porto, na segunda metade do século XIX», in *Portugal e as Regiões: Perspectivas históricas*, Coimbra, Comissão de Coordenação da Região Centro, 1996; «Bernardo Pereira Leitão – Um notável do Porto», in *Douro – Estudos & Documentos*, n.º 3, Actas do I Encontro Internacional «História da Vinha e do Vinho no Vale do Douro», II, GEHVID / Centro de Estudos da História da Viticultura Duriense e do Vinho do Porto, 1997; «A burguesia perante a morte – Momento de afirmação da diferença», in *População e Sociedade*, n.º 4, CEPFAM, 1998; «Aspectos da cultura burguesa oitocentista», in *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias da FLUC, 1999; *Os Burgueses do Porto na Segunda Metade do Século XIX*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1999; colaboração na *História de Portugal* dirigida por A. H. de Oliveira Marques e Joel Serrão (entregue em Maio de 2001 para publicação); colaboração na *História do Douro* (entregue em 2001 para publicação); «Debates parlamentares em torno do direito de voto no Portugal oitocentista» (entregue para publicação no livro de homenagem ao Professor Doutor Oliveira Ramos); «Reflexos das leis eleitorais na composição socioprofissional dos activos políticos – Da Regeneração à República» (a publicar em CD-ROM pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, promotor do 2.º Colóquio História Social das Elites, realizado em Novembro de 2003).

Maria Manuela DELILLE

Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Entre 1982 e 1987, foi Orientadora Científico-Pedagógica do Grupo de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras da Univ. do Porto e, entre 1988 e 1993, desempenhou idênticas funções na Univ. de Aveiro. É Coordenadora Científica do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG), que fundou em Março de 1994, na FLUC. É directora da colecção “Minerva / CIEG” (7 volumes publicados) e da série “Cadernos do CIEG” (7 cadernos publicados).

Principais publicações: *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (1844-1871)*, Lisboa, IN-CM, 1984; *A Recepção do Teatro de Schiller em Portugal no Séc. XIX. I – O Drama “Die Räuber”*, Coimbra, INIC, 1980 (1982) (com a colaboração de M. Teresa Mingocho); *Do Pobre B. B. em Portugal. Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Livraria Estante, 1991 (coord., pref. e estudo introdutório de M. Manuela Delille, estudos de Ana Maria Ramalheira, Cristina Carrington, Esmeralda Castendo e Teresa Cortez); *Do Pobre B. B. em Portugal. A recepção dos dramas “Mutter Courage und ihre Kinder” e “Leben des Galilei”*, Coimbra, Minerva / CIEG, 1998 (coord. e prefácio de M. Manuela Delille, estudos de M. Antónia Teixeira e M. Fátima Gil); *Camões na Alemanha. A figura do poeta em obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, Coimbra, Minerva / CIEG, 2000 (coord. e nota de apresentação de M. Manuela Delille, estudos de Catarina Martins e Júlia Garraio).

Jorge DESERTO

Jorge Pereira Nunes do Deserto (n. Lisboa, 1964) é Assistente Convidado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Mestre em Literatura Grega pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com uma dissertação entretanto dada à estampa (*Figuras sem nome em Eurípides*, Lisboa, Cosmos, 1998). Prepara a dissertação de doutoramento, também em Literatura Grega, com um trabalho sobre a personagem dramática e o seu tratamento na obra de Eurípides.

Tem como principais áreas de interesse e investigação a literatura e cultura gregas e, também, os sinais contemporâneos da herança clássica.

Outras publicações: «O agricultor na *Electra* de Eurípides: Um homem simples no reino do ódio», in *Humanitas*, 46, 1994; «O riso amargo da tragédia (*Orestes*)», in *Humanitas*, 48, 1996; «Creonte e o exercício do poder», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIV, 1997; colaboração em M. F. Silva (org.), *Representações do Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo*, Lisboa, FLUC / Colibri, 2 vols., 1998-2001.

Jeroen DEWULF

É professor de Cultura Alemã na Universidade do Porto. Foi professor visitante na Universidade de São Paulo e na Universidade Federal do Ceará.

As suas áreas de especialização são pós-colonialismo, nomadismo e literatura suíça contemporânea.

Publicou *Hugo Loetscher und die ‘portugiesischsprachige Welt’* (1999).

Isabel Margarida DUARTE

Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde obteve os graus de Mestre em Ensino da Língua Portuguesa, com uma dissertação

intitulada *Alguns Operadores de Agulhagem Comunicativa* (1989) e de Doutora em Linguística, com a tese *O Relato de Discurso na Ficção Narrativa – Contributos para a análise da construção polifónica de Os Maias de Eça de Queirós* (2000).

É responsável pela área da Metodologia do Ensino do Português e membro da Comissão Directiva do Centro de Linguística da Universidade do Porto.

Publicações mais recentes: «As vantagens de uma gramática de texto para o estudo do relato de discurso», in *I Jornadas Científico-Pedagógicas de Português*, Coimbra, Almedina, Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da FLUC, 1999; «Do saber ao ensinar: Em torno dos verbos introdutórios de discurso relatado», in F. I. Fonseca, I. M. Duarte e O. Figueiredo (org.), *A Linguística na Formação do Professor de Português*, Actas do colóquio “A Linguística na Formação do Professor de Português” (CLUP, Maio 2000), Porto, CLUP, 2001; «O diálogo em *Os Maias*: Encadeamento dos diferentes modos de relatar discurso», in *Congresso de Estudos Queirosianos*, “IV Encontro Internacional de Queirosianos”, Actas, vol. II, Coimbra, Almedina, Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da FLUC, 2002; *Gavetas de Leitura: Estratégias e materiais para uma pedagogia da leitura*, Porto, Asa, 2002 (introdução e org.); «O relato do discurso na *Crónica da tomada de Ceuta* de Gomes Eanes de Zurara», in *Actas do Encontro Comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto*, vol. I, Porto, CLUP, 2002; «Camilo e o Naturalismo: Paródia enunciativa?», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIX, 2002; «Perspectivas actuais do ensino da língua portuguesa: O lugar da escrita», conferência proferida no âmbito do *II Seminário Internacional em Letras: Memória e Escrita* (10 a 12 de Setembro de 2002), na UNIFRA, em Santa Maria, Rio Grande do Sul, no Brasil, publicada no CD-rom do Encontro, ISBN 85-88667-13-4.

Maria Manuela da Silva DUARTE

Professora Assistente do 2.º triénio na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico da Guarda, é Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É responsável pelas disciplinas de Língua Portuguesa Aplicada e de Introdução aos Estudos Literários.

Desenvolve investigação na área dos estudos pós-coloniais, temática a partir da qual tem apresentado comunicações em congressos.

Pedro EIRAS

Assistente Convidado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde concluiu recentemente a sua tese de doutoramento, na área da literatura portuguesa contemporânea.

Principais publicações: «Gérard Genette. A Escrita de *Figures IV*», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XVI, 1999; «O Suave Milagre da Escrita», in *Queirosiana*, 9, 1.º semestre de 1999; «O Mar é Transparente. Raul Brandão: Pintura e metafísica», in *Ao Encontro de Raul Brandão (Actas do Colóquio)*, Porto, Lello, 2000; «Poética das Sequóias Gigantes. Sobre a poesia de Fiamma Hasse Pais Brandão», in *Relâmpago*, 8, Abril de 2001; «O Texto Sobrevivente – Lendo três lugares d’*O Livro das Comunidades* de Maria Gabriela Llansol», in *Ciberkiosk*, 11, 2001; «Doze Cadências», in programa do espectáculo *Doze Nocturnos em Teu Nome*, com música de Amílcar Vasques Dias e texto de Maria Gabriela Llansol, produção de Assédio, Porto, Rivoli, Julho de 2001; «João Sem Medo para além do espelho», in *Viagem do Século XX em José Gomes Ferreira*, Porto, Campo das Letras, 2002; análise do poema “A menstruação quando na cidade passava”

de Herberto Helder, in O. M. Silvestre e P. Serra (org.), *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga / Coimbra / Lisboa, Angelus Novus / Cotovia, 2002; «Rodapés e Lentilhas. Sobre *O Ser e o Ter*», prefácio a *O Ser e o Ter*, in *Obra Completa de Marmelo e Silva. Não Aceitei a Ortodoxia*, Porto, Campo das Letras, 2002; «A Reversibilidade Infinita, sobre *Duende* de António Franco Alexandre», in *A Phala*, 97, Janeiro de 2003. Publicou também *Antes dos Lagartos* e *Passagem* (teatro), *Anais de Pena Ventosa* (romance) e *Estiletos* (contos), em 2001 e 2002. Foram encenadas ou lidas peças suas no Porto, em Coimbra, Nice e Bratislava.

Rui ESTRADA

Professor da Universidade Fernando Pessoa.

Livros publicados: *A Leitura da Teoria*, Angelus Novus, 1996; *O Céu Aberto do Senso Comum: Um mapa de conflitos entre a Estética e a Retórica*, Angelus Novus, 2003. Participou, com uma comunicação intitulada «A resistência da linguagem à intenção do autor», no Colóquio Internacional da *Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes*, que decorreu na Fundação Eng.^o António de Almeida nos dias 26 e 27 de Outubro de 2001.

383

Celia FERNÁNDEZ PRIETO

Celia Fernández Prieto é Professora Titular de Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade de Córdoba. Doutorou-se na Universidade de Santiago de Compostela em 1995, com uma tese sobre a poética da novela histórica, publicada em microfichas com o título *La novela histórica como género literario (Desde una perspectiva hispánica)*, Servicio de Publicaciones da Univ. de Santiago, 1996. Foi professora visitante na Universidade de Paris VIII.

O seu trabalho de investigação tem estado centrado na teoria dos géneros híbridos, como o romance histórico e a autobiografia, e no estudo das relações entre História e ficção.

Principais publicações: *Historia y novela. Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998; «El paisaje de infancia en la autobiografía», in M. A. Hermosilla *et al.* (eds.), *Visiones del paisaje*, Actas del Congreso «Visiones del paisaje» celebrado en Priego de Córdoba en noviembre de 1997, Córdoba, Publicaciones de la Univ. de Córdoba, 1999; «La novela histórica: Un reto literario», in *El periódico de la Feria del Libro de Madrid*, Maio de 1999; «El mito de la sensibilidad nacional en *El ruedo ibérico* de Valle-Inclán», in *Mitos. Actas del VII Congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica*, noviembre de 1996, vol. II, Zaragoza, 2000; «Autoras / narradoras: Problemas de distancia», in C. Cuevas García (dir.), *Escribir Mujer. Narradoras españolas hoy*, Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea celebrado en Málaga en noviembre de 1999, Málaga, Ediciones del Congreso de Literatura Contemporánea, 2000; «La historia como coartada para la narrativa de ficción», in P. Ruiz Pérez e K. Wagner (ed.), *Actas del II Coloquio internacional sobre la cultura en Andalucía: Vida, memoria y escritura en torno a 1600*, Estepa, Publicaciones del Ayuntamiento de Estepa, 2001; «Apuntes para una teoría de la carta de amor», in *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 5, Publicaciones de la Univ. de Barcelona, 2001; «Le miracle musical dans la théorie esthétique de Valle-Inclán», in M. Prudon (ed.), *Les poliphonies du texte*, Paris, Éditions Al Dante, 2002; «Autobiografia e intimidad», in M. A. Hermosilla Alvarez y A. Pulgarín Cuadrado (eds.), *Actas del Congreso Internacional "Identidades Cul-*

turales”, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Univ. de Córdoba, 2001; «Escritura y memoria: Del tiempo perdido al tempo recobrado», in *Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo*, Actas del Congreso celebrado en la Fundación Caballero Bonald en septiembre de 2001, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2003.

Ana Maria Guedes FERREIRA

Assistente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, é Mestre em Literaturas Clássicas pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2001).

Prepara dissertação de doutoramento em literatura grega, subordinada ao tema *O Perfil do Homem de Estado Grego nas Vidas Paralelas de Plutarco*.

Luís Adão da FONSECA

Doutor em História Medieval, é Professor Catedrático do Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e do Departamento de Relações Internacionais da Universidade Lusíada de Lisboa.

É membro das Academias Portuguesa de História e da Marinha. Integra também o Conselho Científico do Instituto de História da Europa Mediterrânea do CNR (Itália), o Standing Committee for the Humanities da European Science Foundation e o comité assessor para a comemoração do centenário da morte de Isabel, a Católica. Preside à Comissão Coordenadora do Curso Integrado de Pós-Graduação em História Medieval e do Renascimento da FLUP e dirige a revista *Militarium Ordinum Analecta* (Porto); é vogal da comissão permanente dos Congressos de História da Coroa de Aragão (Barcelona) e editor do *e-journal of Portuguese History* (Porto e Providence [RI]). É membro do conselho assessor da revista *Acta Historica et Archeologica Medioevalia* (Barcelona) e do Conselho Científico da *Revista Camoniana* (Bauru [SP]). Foi Professor Visitante da Johns Hopkins University (Baltimore) (1998) e do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (1997), Director de Estudos Associados da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris) (1991) e Professor da Universidade de Navarra (Pamplona) (1975-1981).

Principais livros publicados: *Obras Completas do Condestável D. Pedro de Portugal*, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 1975; *Navegación y corso en el Mediterraneo occidental. Los Portugueses a mediados del siglo XV*, Pamplona, Eunsa, 1978; *O Condestável D. Pedro de Portugal, a Ordem Militar de Avis e a Península Ibérica do seu tempo (1429-1466)*, Porto, INIC, 1982; *La cristiandad medieval*, “Historia Universal Eunsa”, vol. 5, Pamplona, Eunsa, 1984; *O Tratado de Tordesilhas e a Diplomacia Luso-castelhana no Século XV*, Lisboa, Inapa, 1991 (edição búlgara: Sófia, 1993); *Portugal entre dos mares*, Madrid, Editorial Mapfre, 1993; *O Atlântico: A memória de um Oceano. Vol. 1 – Do Imaginário do Atlântico ao Atlântico Imaginado*, Porto, Banco Português do Atlântico, 1993 (ed. com José Adriano de Carvalho); *Corpus Documental del Tratado de Tordesillas*, Valhadolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas – CNCDP, 1995 (ed. com José Manuel Ruiz Asensio); *O Atlântico: A memória de um Oceano. Vol. 2 – A descoberta do Oceano: Saga e memória (sécs. XI-XVI)*, Porto, Banco Português do Atlântico, [1996] (ed. com José Adriano de Carvalho); *Vasco da Gama. O homem, a viagem, a época*, Lisboa, Expo 98 e Comissão de Coordenação da Região do Alentejo, 1997 (reed. Lisboa, Expo 98, 1998); *Os Descobrimentos e a Formação do Oceano Atlântico*, Lisboa, CNCDP, 1999 (ed. em língua inglesa: *The Discoveries and the For-*

mation of the Atlantic Ocean, Lisboa, CNCDP, 1999); *Pedro Álvares Cabral. Uma viagem*, Lisboa, Edições Inapa, 1999; *De Vasco a Cabral*, Bauru, EDUSC, 2001.

Rosa Maria GOULART

Professora Catedrática de Teoria da Literatura e Directora do Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade dos Açores. Doutorou-se, na mesma Universidade, com uma dissertação intitulada *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*. É responsável pela regência das disciplinas de Teoria da Literatura nos cursos de licenciatura e de Literatura Portuguesa II (contemporânea) no curso de Mestrado de Estudos Literários. Para além da docência e da direcção do Departamento, exerce ainda as funções de coordenadora da avaliação da Univ. dos Açores.

Principais publicações: *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira* (1990); *O Trabalho na Prosa* (1997); *Artes Poéticas* (1997); *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise* (2001).

John GREENFIELD

Professor Associado com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Principais publicações: livros: *Vivianz. An Analysis of the Martyr Figure in Wolfram von Eschenbach's 'Willehalm' and in his Old French Source Material*, Erlangen, Palm und Enke (Erlanger Studien 95), 1991; *Der 'Willehalm' Wolframs von Eschenbach. Eine Einführung*, Berlin / New York, Walter de Gruyter (de Gruyter Studienbuch), 1998 (em colab. com Lydia Miklautsch); *Frauenlieder / Cantigas de Amigo*, Stuttgart / Leipzig, S. Hirzel Verlag, 2000 (em colab. com Thomas Cramer, Ingrid Kasten, Erwin Koller, eds.); (ed.) *Das Nibelungenlied. Actas do Colóquio Internacional. 27 de Outubro de 2000*, Porto, Faculdade de Letras (Anexo XI da *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas Modernas*), 2001; artigos mais recentes: 'Kleine Typologie der galicisch-portugiesischen Cantigas de Amigo'; 'Vom alportugiesischen Tagelied: Überlegungen zum Funktionswandel einer Gattung' (*Zur Poetik der weiblichen Stimme*, Stuttgart / Leipzig, 2000); 'Gawan's Token of Loyalty: the Gawan-Bene Relationship in Wolfram's *Parzival*' (*Estudos – Studien – Studies*, I, 2000); '*ir sit durh triuwe in dirre not* (Wb. 400, 9): The Rôle of *tr/88iuwe* in Wolfram von Eschenbach's *Willehalm*' (*Wolfram von Eschenbach's 'Willehalm'*, London, 2000); Heidrun Alex, *Der Spruchdichter Boppe. Edition-Übersetzung-Kommentar* (*Arbitrium*, München, 2000); 'A morte da mulher na literatura alemã medieval: Algumas considerações sobre a figura de Kriemhild em *Das Nibelungenlied*?', in *RFL*, XVI, 2000; 'Frau, Tod und Trauer im *Nibelungenlied*', in J. G. (ed.) *Das Nibelungenlied*, Porto 2001; 'Wolframs zweifache Witwe: Zur Rolle der Herzloyde-Figur im *Parzival*', in M. Meyer e J. Schiewer (eds.), *Literarische Leben. Festschrift für Volker Mertens*, Berlin, 2002.

Orlando GROSSEGESSE

(N. Rosenheim, Alta Baviera, 1960), é Professor Auxiliar da Universidade do Minho, onde ensina Literatura Alemã e Cultura e Literatura Comparadas (principalmente Alemã e Portuguesa), no âmbito do Mestrado em Estudos Luso-Alemães. Doutorou-se em 1989, com uma tese sobre a relação entre "conversa" e "romance", exemplificada na obra de Eça de Queirós. De 1990 a 1993, esteve encarregado de criar a Secção de Estudos Germanísticos na Univ. do Minho.

Áreas de interesse principal: a morte como estratégia discursiva; a construção discursiva da identidade nacional; a construção discursiva da grande cidade.

Tem publicados numerosos estudos no âmbito das Filologias Alemã, Portuguesa, Espanhola e Comparada, de que é possível destacar: *Konversation und Roman. Studien zum Romanwerk von Eça de Queiroz*, Stuttgart, Franz Steiner, 1991 (Phil. Diss. 1989); *Saramago lesen. Werk – Leben – Bibliographie*, Berlin, edition tranvía, 1998; *Literaturtheorie am Ende? 50 Jahre Wolfgang Kayzers „Sprachliches Kunstwerk“*, Tübingen, Francke, 2001 (org., em parceria com Erwin Koller).

Manuel GUSMÃO

Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em Letras (Literatura Francesa). Tem leccionado Literatura Francesa e Teoria da Literatura, a nível de licenciatura, e orientado Seminários dos Mestrados de Literatura Francesa, de Teoria da Literatura e de Literatura Comparada da FLUL. Deu aulas no curso de Estudos de Teatro; deu cursos de Literatura Francesa na Universidade de Colónia e cursos, seminários e conferências sobre Literatura Portuguesa, na Universidade Autónoma de Barcelona, nas Universidades de Bolonha e Veneza, na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade de Paris.

É membro fundador do Grupo Universitário de Estudos de Literatura Francesa e da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, a cuja primeira Direcção pertenceu. É membro da Associação Internacional de Literatura Comparada e do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários. Foi membro do Centro de Estudos de Teatro, e é actualmente membro do Centro de Estudos Comparatistas. Foi membro da Comissão Organizadora do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Co-organizou o Colóquio «Poesia & Ciência» e a publicação das suas actas. Co-organizou o curso «As Letras do texto. Crítica textual e literatura moderna», no quadro das «Conferências do Convento» (na Arrábida). Entre 1969 e 1971, pertenceu às redacções das revistas *O Tempo e o Modo* e *Letras e Artes*, e é colaborador permanente do jornal *Crítica*. Foi membro fundador e fez parte dos Conselhos de redacção das revistas *Ariane* e *Dedalus*. É coordenador editorial da revista *Vértice* (Nova Série), desde 1988.

Principais publicações: livros: *A Poesia de Carlos de Oliveira*, 1981; *O Poema Impossível: O “Fausto” de Fernando Pessoa*, 1986; *A Poesia de Alberto Caeiro*, 1986; *Poemas de Ricardo Reis*, 1992; artigos mais recentes: «Notes for a cartography of XXth Century Portuguese Poetry», in M. Tamen and H. C. Buescu (ed.), *A Revisionary History of Portuguese Literature, Hispanic Issues*, vol. 18, New York, Garland Publishing Company, 1999; «Leitor», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, 1999; «Leitura», *ibid.*; «Literariedade», *ibid.*; «Llansol, Maria Gabriela», *ibid.*; «Lopes, Silvina Rodrigues», *ibid.*; «Mendes, Margarida Vieira», *ibid.*; «Témoignage et fictivité – Fiction du témoignage et témoignage de la fictivité», in *Literatura e Pluralidade Cultural (Actas do 3.º Congresso da APLC)*, Lisboa, Colibri, 2000; «Coisas que fazemos com a literatura», in E. Cabral *et al.*, *O Ensino das Humanidades na Universidade* – Actas da Jornada de Reflexão organizada pela Universidade de Évora, Lisboa, Ulmeiro, 2000; «Para a dedicação de um homem» – Algumas variações em resposta à poesia de Ruy Belo», in D. Belo e R. Figueiredo, *Ruy Belo. Coisas de silêncio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2000; «Herberto Helder e Carlos de Oliveira, ao encontro do encontro», in *Românica*, 9, 2000; «Anonimato ou alterização», in *Semear*, 4, Rio de Janeiro, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses, Instituto Camões, PUC-Rio; 2000; «Crime e compaixão ou o contrato derradeiro. Sobre *Irene ou o contrato social*, de Maria Velho da Costa», in *Vértice*,

100, Março-Junho, 2001; «Da 'irreduzível diferença' como singularidade e 'semelhança de família'» [prefácio a] M. S. Tavares, *Stevens, Ponge, João Cabral: Poesia e pensamento*, Lisboa, Caminho, 2001; «Da Literatura enquanto construção histórica», in H. Buescu, J. F. Duarte e M. Gusmão (org.), *A Floresta Encantada*, Lisboa, Dom Quixote, 2001; «Postface / Pós-facio – Herberto Helder ou “a estrela plenária”», in H. Helder, “*Le Poème Continu*” – *Somme anthologique*, Paris, Institut Camões / Chandeigne, 2002; «Rimbaud: Alteridade, singularização e construção antropológica», in *Cadernos de Literatura Comparada*, 5: Contextos de modernidade, Porto, FLUP, Instituto de Literatura Comparada, 2002; «A poesia no ensino», in *Relâmpago*, 10, 2002; «Da resistência à literatura», in *II Jornadas Científico-pedagógicas de Português*, Coimbra, Almedina, 2002; «A invenção do corpo amoroso em Luiza Neto Jorge», in *Inimigo Rumor*, 13, 2002; «“Leitura” de Carlos de Oliveira», in *Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*, Braga / Coimbra / Lisboa, Angelus Novus / Cotovia, 2002; «*Finisterra*: Tatuagem e palimpsesto. Apontamentos», in *Relâmpago*, 11, 2002; «Cinque partiture, cinque voci. Differenze erranti», in G. Lanciani (org.), *Inchostro Nero che danza sulla Pagina Nera. Antologia di poesia portoghese contemporanea* (P. Tamen, G. Cruz, Vasco Graça Moura, Manuel Alegre e Nuno Júdice), Roma, Oscar Mondadori, 2002.

Maria Isabel JOÃO

Professora Auxiliar da Universidade Aberta, é Mestre em Economia e Sociologia Históricas (séculos XV-XX) pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Doutora em História Contemporânea pela Universidade Aberta.

Domínios de investigação: História Contemporânea de Portugal, com trabalhos no âmbito da História Regional (Açores), da História Política e da Cultura.

Principais publicações: «Ideologia e políticas coloniais, na segunda metade do século XIX», in L. de Albuquerque (dir.), *Portugal no Mundo*, fasc. 112-113, Lisboa, Alfa, 1989; *Os Açores no Século XIX, Economia, Sociedade e Movimentos Autonomistas*, Lisboa, Cosmos, 1991; *O Infante D. Henrique na Historiografia*, Lisboa, Grupo de Trabalho do ME para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994 (estudo inicial e selecção de documentos); «A organização da memória» e «Comemorações e mitos da expansão», in *História da Expansão Portuguesa no Mundo, Do Brasil para África (1808-1930)*, vol. IV, parte V, cap. I e II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998; «As comemorações do “Centenário da Índia”», in *O “Centenário da Índia” e a Memória da Viagem de Vasco da Gama*, Lisboa, CNCDP, 1998; *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa, FCG / FCT, 2003. Publicou, além disso, mais de duas dezenas de artigos sobre temas relacionados com a investigação desenvolvida, sendo o mais recente: «Public Memory and Power in Portugal (1880-1960)», in *Portuguese Studies*, 18, London, Modern Humanities Research Association, 2002.

Maria Paula Ferreira da Cunha LAMAS

Docente da Universidade Aberta, onde obteve o título de Mestre em Estudos Portugueses Interdisciplinares (2002). Prepara o doutoramento em Estudos Portugueses pela mesma Universidade, sendo o tema da sua tese *Perfis Femininos na Epopeia Camoniana – Imagens de um tempo?*

O seu trabalho de investigação incide numa interligação entre a Literatura Portuguesa e a História de Portugal.

Obras publicadas: *Viagens no 'Auto da Alma' de Gil Vicente; Reflexões sobre a saudade; Peregrinação de Ulisses e da Alma*. A publicar brevemente: *D. Maria e D. Inês n' "Os Lusíadas" – Estudo histórico-literário*, (dissertação de mestrado), com prefácio de Ana Paula Avelar; *Mulheres na "Odisseia" e n' "Os Lusíadas"*.

Álvaro Manuel MACHADO

Professor Catedrático da Universidade Nova de Lisboa, onde ensina Literatura Comparada e Literatura Francesa. Doutorou-se em 1985, na Universidade da Sorbonne Nouvelle, com uma tese intitulada *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales* (publicada pela F. Calouste Gulbenkian, em 1986).

Ensinou em diversas universidades da Europa e do Brasil. Foi consultor literário das Éditions Gallimard, crítico de *La Quinzaine Littéraire* e do *Magazine Littéraire*, bem como colaborador de *France Culture*; em Portugal, foi autor de vários programas literários na RTP e é colaborador regular de diversos jornais e revistas culturais.

Tem-se dedicado a estudos de teoria da literatura comparada (de parceria com Daniel-Henri Pageaux) e a temas e autores da literatura portuguesa dos sécs. XIX e XX: Romantismo, francesismo em Portugal, Geração de 70, Raul Brandão, Agustina Bessa-Luís, etc. Recentemente coordenou um *Dicionário de Literatura Portuguesa* (Lisboa, 1996), para o qual redigiu um elevado número de verbetes.

Principais publicações: *A Geração de 70: Uma revolução cultural e literária*, Lisboa, 1977; *A Novelística Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, 1977; *As Origens do Romantismo em Portugal*, Lisboa, 1979; *Agustina Bessa-Luís. A Vida e a Obra*, Lisboa, 1979; *O "Francesismo" na Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1984; *O Romantismo na Poesia Portuguesa (de Garrett a Antero)*, Lisboa, 1986; *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, 1988 (com Daniel-Henri Pageaux); *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal. Ensaios de tipologia comparativista*, Lisboa, 1996 (Prémio Eça de Queirós). A sua obra contempla também a criação literária, sob a forma de poesia e de romance.

Cristina A. M. de MARINHO

Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde ensina Literatura Francesa Clássica. Doutorou-se pela mesma Universidade, em 1998, com uma tese sobre o Teatro Francês Clássico em Portugal, no século XVIII.

Interessa-se actualmente pela Libertinagem francesa do século XVII e pela literatura clandestina, em perspectiva comparatista.

Maria de Fátima MARINHO

Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Áreas de investigação: poesia portuguesa do século XX; romance histórico nos séculos XIX e XX.

Principais publicações: livros: *Herberto Helder, a Obra e o Homem*, Lisboa, Arcádia, 1982; *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1987 (tese de doutoramento); *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX – Rupturas e Continuidade*, Lisboa, Caminho, 1989; *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999; *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Alfa, 2002 (dir. de, em colaboração com Óscar Lopes); além da direcção, é autora dos seguintes capí-

tulos: «Introdução», «Vitorino Nemésio – Poesia», «José Rodrigues Miguéis», «Surrealismo», «*Távola Redonda* e Continuidades» e «Conclusão»; José Marmelo e Silva, *Não Aceitei a Ortodoxia – Obra Completa*, Porto, Campo das Letras, 2002 (coordenação e prefácio); artigos mais recentes: Carlos Malheiro Dias, *Os Teles de Albergaria*, Porto, Campo das Letras, 1999 (prefácio e edição); Carlos Malheiro Dias, *Filho das Ervas*, Porto, Campo das Letras, 1999 (prefácio e edição); «A concepção da natureza na obra poética da Marquesa de Alorna», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XVI, 1999; «A especificidade do discurso em *El-Rei Junot* de Raul Brandão», in *Colóquio Ao Encontro de Raul Brandão*, Porto, Lello, Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa, 2000; «Alguns caminhos da metaficção historiográfica brasileira (A propósito de *Galvez Imperador do Acre*, de Márcio Souza)», in A. Saraiva e F. Topa (org.), *Literatura Brasileira em Questão*, Porto, Faculdade de Letras, 2000; «O aproveitamento da História na obra literária de Almeida Garrett», in *Bibliotheca Portucalensis*, revista da Biblioteca Pública Municipal do Porto, 13-14, 1998-1999; «Isabel de Sá» e «Maria Isabel Barreno», in *Vozes e Olhares no Feminino*, Porto, Afrontamento, 2001; «Glanz und Niedergang der Mythen in einigen zeitgenössischen Romanen», in W.-D. Lange e A.-E. Smolka (org.), *25 Jahre nachrevolutionäre Literatur in Portugal – Nationale Mythen und Kulturelle Identitätssuche*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft, 2001; «O fascínio da Índia (A Viagem de Vasco da Gama na Literatura Portuguesa)», in *Miscelânea – Coleção Gâmica*, vol. III, FLUP, 1999; «Sophia de Mello Breyner Andresen: Um original cruzamento de tendências», in *Máthesis*, 10, 2001; «A figura de Eça de Queirós em três romances contemporâneos», in *Quando a História tem Histórias – I Colóquio Nacional sobre o Romance Histórico*, Câmara Municipal da Maia, 2001 e *Voz Lusíada – Revista da Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes*, 16, São Paulo, 1.º semestre de 2001; «Uriel da Costa: Reescrita de Agustina Bessa Luís», in *Actas do Colóquio Internacional Carolina Michäelis de Vasconcelos (1851-1925)*, Porto, *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XVIII, 2001; «Sentiu Garrett o fascínio do Dandy?», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XVIII, 2001; «(Re)lendo *D. Branca*», in *Encontro*, Revista do Gabinete Português de Leitura de Pernambuco, 17, 2001; «D. Sebastião e o romance histórico», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIX, 2002.

João Minhoto MARQUES

Professor de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. É Mestre em Literatura Portuguesa Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre o *Jogo da Cabra Cega*, de José Régio, e Doutor em Literaturas (Literatura Portuguesa Contemporânea), pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, com uma tese sobre a poesia de Francisco Bugalho.

Tem colaborado em diversas publicações com estudos na área da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea.

