

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 II

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

Maria do Céu MARQUES	9
U.S.A. <i>Uma leitura da História através do texto literário</i>	9
Gregory McNAB	17
<i>Incompetência, perplexidade e a História em alguns romances de Alves Redol</i> ...	17
Elvira Cunha de Azevedo MEA	25
<i>O resgate dos meninos de S. Tomé em Oríon</i>	25
José Carlos Ribeiro MIRANDA	41
<i>Garcia Mendes d'Eixo e as duas faces de Janus</i>	41
Fátima OUTEIRINHO	49
<i>A presença da História nas edições do romance histórico traduzido de Alexandre Dumas</i>	49
Maria Cristina PACHECO	57
<i>Breves apontamentos sobre a relação História/Literatura no caso das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa</i>	57
Belmiro Fernandes PEREIRA	63
<i>Entre Literatura e História: A chria na pedagogia retórica</i>	63
Maria da Conceição Meireles PEREIRA	71
<i>A pena em vez da espada – Teatro e questão ibérica</i>	71
Petar PETROV	103
<i>“Estória” e História na prosa de Guimarães Rosa</i>	103
Ana Nascimento PIEDADE	113
<i>Eça, Pessoa e “o esplendor de Portugal”</i>	113
Maria da Natividade PIRES	121
<i>D. Sebastião na literatura belga – Perspectiva crítica das relações História-Mito</i> ..	121
Maria João PIRES	129
<i>Visões da História da América em Melville, Whitman e H. Crane</i>	129
Marie-Hélène PIWNIK	139
<i>De Sienkiewicz a Mário de Carvalho: Duas construções da História</i>	139
Maria Teresa PRAÇA	145
<i>Balzac historiador da vida privada: Mémoires de deux jeunes mariées</i> ..	145
Ana Maria Pinhão RAMALHEIRA	155
<i>Portugal na Alemanha da Aufklärung – O estigma do sebastianismo messiânico</i>	155
Ana Margarida RAMOS	169
<i>Da História e das “estórias” em textos da literatura de cordel do século XVIII.</i>	169
Carlos REIS	177
<i>De Garrett a Eça: Razões da História</i>	177
Maria João REYNAUD	191
<i>Ficção e História: O lugar do Outro – Converso ou La fuite au Mexique, de Michel Host</i>	191

Nuno Pinto RIBEIRO	
<i>A parábola do judeu: Brevíssima crónica de um hermoso prazer de los dineros</i>	199
Américo Oliveira SANTOS	
<i>Poética, História e Poética Histórica</i>	211
Zulmira C. SANTOS	
<i>Discurso do passado, discursos do presente: Os cruzamentos da história em O Feliz Independente (1779) de Teodoro de Almeida [1722-1804]</i>	217
Arnaldo SARAIVA	
<i>O Auto do Frade: A velha e a nova história</i>	225
Maria Alzira SEIXO	
<i>Literatura e História – Poética da descoincidência em Peregrinação de Barnabé das Indias, de Mário Cláudio</i>	231
Anne SLETSJØE	
<i>A Demanda de D. Fuas Bragatela – Um romance histórico?</i>	243
Susana Afonso de SOUSA	
<i>A reescrita da História em O Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago</i> ..	251
Pedro Vilas Boas TAVARES	
<i>Camilo perante a repressão inquisitorial do embuste e da falsa santidade. O caso de O Santo de Midões</i>	267
Marta VÁRZEAS	
<i>Entre a História e a ficção: Os discursos na obra de Tucídides</i>	277
Ana Isabel VASCONCELOS	
<i>A recriação da figura do Marquês de Pombal num drama histórico oitocentista</i>	283
Filomena VASCONCELOS	
<i>Histórias e tempos revisitados em expressões da arte vitoriana</i>	297
Cristina VIEIRA	
<i>Construções singulares em torno do mito sebástico: O Mosteiro, de Agustina Bessa-Luís, e A Ponte dos Suspiros, de Fernando Campos</i>	305
Darío VILLANUEVA	
<i>Literatura europeia e construção colonial da realidade americana</i>	319
Regina ZILBERMAN	
<i>Da memória para a História – O tempo recuperado em Marcel Proust e Erico Verissimo</i>	329
Mesa-redonda	
Agustina Bessa-Luís	
<i>Literatura e História</i>	351
Fernando CAMPOS	
<i>Depoimento</i>	353
Michel HOST	
<i>L'Histoire est-elle un roman?</i>	355
Breve apresentação dos autores incluídos neste volume	357
Programa do Colóquio	373

U.S.A. UMA LEITURA DA HISTÓRIA ATRAVÉS DO TEXTO LITERÁRIO

MARIA DO CÉU MARQUES
(Univ. Aberta)

9

The mind of a generation is its speech. A writer makes aspects of that speech enduring... makes of them forms to set the mind of tomorrow's generation. That's history. A writer who writes straight is the architect of history.

John Dos Passos, *Three Soldiers*

A Primeira Guerra Mundial constituiu uma importante experiência de vida para todos os que directa ou indirectamente nela participaram e que acabaram por concluir que a guerra era mais uma tragédia em que a morte aparecia como o único inimigo. Para escritores como Fitzgerald, Dos Passos, Cummings ou Wilson, a guerra foi também uma grande escola da escrita que lhes proporcionou informação e material para os seus trabalhos jornalísticos e literários. Em 1929, ao começar a escrever o primeiro romance da trilogia *U.S.A.*, John Dos Passos, que também teve um papel activo na guerra, foi condutor de ambulâncias, estava também familiarizado com outros problemas, nomeadamente os da classe trabalhadora, devido ao seu envolvimento na greve dos mineiros de Harlan County, no Kentucky. Além disso, a participação em actividades políticas associadas com a esquerda sensibilizou-o para casos como o de Sacco-Vanzetti, que acabaram por desviá-lo do caminho da criação de heróis ficcionados e o conduziram à denúncia das injustiças que se viviam na sociedade americana.

Quando John Dos Passos publicou *U.S.A.*, um estudo do homem e da sociedade do seu tempo, não estava preocupado com as críticas que pudessem vir a fazer ao seu trabalho; o artista procurava criar novas formas de representação através da ancoragem à realidade circundante. O homem representado era, simultaneamente, uma vítima da sociedade e das suas próprias ambições, estando o seu comportamento condicionado por factores como o local de nascimento, o grupo social a que pertencia, a educação ou a pressão social que sofria. A atmosfera descrita é marcada, em muitos casos, por ódio e terror, uma consequência dos tempos que se viviam, mas também o resultado da visão trágica e da desilusão do próprio autor.

Um dos factores mais marcantes da escrita de Dos Passos foi, à semelhança do que aconteceu com Whitman, Twain, Dreiser ou Hemingway, a sua experiência como jornalista. Estes escritores perceberam as potencialidades da imprensa na denúncia de fraudes, desilusões, injustiças e hipocrisias, por permitir expor, de uma forma crítica, a diferença entre a realidade e a retórica, os factos e a ilusão. Através de artigos publi-

cados em jornais e revistas e dos seus romances, Dos Passos alertou os leitores para a necessidade de decifrar os códigos invisíveis que impregnavam a cultura e a língua do seu país. Mas o escritor tinha também a ambição de ajudar os leitores a questionarem-se sobre o que ouviam e liam e a pensar por si, como escreveu o poeta: «You shall no longer take things at second or third hand» mas «You shall listen to all sides and filter them from yourself» (Whitman: p. 26).

Os romances de Dos Passos revestem-se de particular importância no que respeita ao tratamento da problemática da representação do real. Este romancista escreveu ficção tendo a história como protagonista, e para falar da história do seu tempo recorreu a discursos de políticos importantes, escândalos, letras de canções, anúncios e todo o tipo de informação capaz de o ajudar a caracterizar a sua época. Ao discutir o papel do escritor, Dos Passos reflecte a relação do artista com a sociedade e conta a história que se escrevia todos os dias. A loucura que se vivia na Europa e na América em consequência da I Guerra Mundial e os problemas sociais e económicos tinham de ser denunciados através do melhor instrumento de que o artista dispunha – a palavra. À semelhança de outros escritores contemporâneos, Dos Passos juntou história e ficção para «keep up a contemporary commentary on history's changes, always as seen by some individual's eyes, heard by some individual's ears, felt through some individual's nerves and tissues.» (Dos Passos: 1928, p. 26).

Dos Passos descobriu, desde muito cedo, que a história é tão importante para um país como a memória para o indivíduo, uma vez que a história ajuda a compreender o passado que tem um papel no futuro, à semelhança do que Orwell escreveu em 1984 como slogan do Partido: «Who controls the past controls the future» e «who controls the present controls the past» (Orwell: p. 251). Antes de começar a escrever aquela que foi considerada a sua obra-prima, o romancista aprofundou o estudo sobre as relações da história com o romance, tendo escrito, nos anos vinte, alguns artigos sobre o assunto, de que se destaca «A Great American», publicado no *The New Masses*, em que afirma «It seems to me that history is more alive and more interesting than fiction. I suppose that is because a story is the day-dream of a single man, while history is a mass-invention, the day-dream of a race» (Dos Passos: 1927, p. 8). Ainda neste artigo, o autor defende ser a história mais importante do que a literatura uma vez que «permanently enriches the national consciousness» e cria «some sort of standard to measure ourselves by» (*ibid*).

A busca de novas formas de expressão e a ruptura com as orientações estilísticas e culturais do passado, levaram o escritor a procurar desempenhar o papel de arquitecto da história através de alguns dos romances que escreveu. Em *U.S.A.*, à semelhança do que acontece noutras obras deste autor, factos e ficção misturam-se para tornar as histórias mais verosímeis. Era necessário que a escrita fosse cáustica, capaz de denunciar as situações de injustiça que se viviam na sociedade americana, recorrendo, com alguma frequência, à sátira, como acontece no “newsreel” 46, onde se fala do caso Sacco-Vanzetti, que indignou os americanos e cidadãos de muitos outros países:

«these are the men for whom the rabid lawless, anarchistic element of society in this country has been laboring ever since sentence was imposed, and of late that have been augmented by many good lawabiding citizens who have misled by the subtle arguments of those propagandists» (Dos Passos: 1966, p. 750).

Por não existir um título a identificar o assunto apresentado, o leitor vê-se obrigado a um exercício moroso de descoberta mas progressivamente elucidativo, que acaba por ser revelado posteriormente no “newsreel” 66, sob a forma de uma *headline* de jornal e termina com um discurso político do autor em que este expressa a sua

revolta face ao tratamento dado pelo seu país a dois emigrantes italianos condenados à morte devido às suas convicções políticas:

«All right we are two nations (...)
but do they know that the old words of the immigrants are being renewed in
blood and agony tonight do they know that the old American speech of the
haters of oppression is new (...) now their work is over (...) the city is quiet (...)
we stand defeated America» (Dos Passos: 1966, pp. 1105-6).

Existe, neste romance, uma atitude diferente de desvio à criação artística da época, deixando de existir uma estrutura linear «moving by progression of character and incident, but rather as a montage of people and activity, no less an ebb and flow of happenings than the street scene outside a window on a busy day.» (Linda Wagner: 1979, p. 86). Foi uma experiência que Dos Passos procurou pôr em prática tendo como protagonista o seu país e a sociedade americana. Existe, nesta trilogia, novidade e ruptura, que se consubstanciam em diferentes tratamentos dos temas abordados, através de fugas ao cânone e à tentativa de criação de uma nova escrita, recorrendo, em alguns casos, às técnicas cinematográficas. Dos Passos dá particular ênfase aos acontecimentos históricos através de um dos artifícios a que recorre com frequência e que lhe permite estabelecer uma ponte com a realidade circundante, o “newsreel”. Este formato de noticiário muito utilizado nos cinemas da época e que antecedia os filmes, introduziu uma inovação na escrita e ajudou a contar a história das personagens ao permitir a introdução de notícias dos principais acontecimentos ocorridos nas primeiras três décadas do século XX.

De acordo com as diferentes perspectivas teóricas sobre o romance histórico e, tendo em conta a limitação temporal defendida por Avrom Fleishman (Fleishman: pp. 3-4), *U.S.A.* poderá não ser um romance histórico por não existir a distanciação de duas gerações relativamente aos acontecimentos narrados. Segundo este estudioso, o período de 40 a 60 anos é o tempo necessário para que possa existir algum distanciamento capaz de permitir a um escritor uma leitura crítica dos acontecimentos passados. Por isso, tendo em conta a perspectiva deste crítico, *U.S.A.* será passível de ser considerado “um romance do passado recente”, uma vez que os acontecimentos narrados estavam, à data da sua publicação, muito próximos dos leitores e podiam até ter sido por eles vivenciados. Alguns dos acontecimentos descritos estavam ainda a decorrer ou tinham tido lugar há pouco mais de uma década. A polémica quanto à natureza de *U.S.A.* não é nova; num artigo publicado na revista *Spectator* o romancista e jornalista inglês Goronwy Rees afirmava que:

«Mr. Dos Passos has an extraordinary knowledge of his subject. More perhaps than a novelist, he is a historian, a sociologist and a reporter. (...) Mr. Dos Passos is indeed more interested in telling the truth, in explaining a historical process, in expressing certain moral values, than in creating works of art.» (Rees: p. 960).

De acordo com a teoria de Joseph Turner (Turner: pp. 335-355), *U.S.A.* poderá ser considerado um romance histórico documental, por existir uma preocupação por parte do seu autor em narrar factos históricos. Os três volumes da obra, *The 42nd Parallel*, *Nineteen Nineteen* e *The Big Money*, relatam a história dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, tendo Dos Passos procurado reproduzir o caos da vida moderna através de documentos verídicos. As personagens pertencem a diferentes estratos sociais, encontrando-se uma diversidade de profissões, na sua maioria relacionadas

com a indústria. A obsessão pela história levou o crítico inglês Pritchett a comentar no artigo «The Age of Speed» que:

«Mr. Dos Passos is, like all the modern American realists, a reporter, a community singer, who is obsessed with the idea that he has got to shout the whole history of the United States since 1900 through a megaphone. (...) The opening chapters suggest that, if he abandons mechanical stunts and devices, and leaves American history and biography to look after themselves, he has the makings of a first-class picaresque novelist – Americans literature's greatest present need.» (Pritchett: p.421).

A qualidade técnica de *U.S.A.* está relacionada com os diferentes estilos explorados pelo seu autor, que se baseavam nas técnicas narrativas de James Joyce e Griffith, a montagem de Eisenstein, a que juntou a sua imaginação e perícia. Para dar maior veracidade aos factos narrados, Dos Passos recorreu a artifícios como “the camera eye”, o “newsreel” e a biografias de importantes figuras da época por acreditar que:

«The story is the skeleton on which some slice of history is brought back to life. Personal adventures illustrate the development of a society. Historical forces take the place of the Olympians of ancient Greek theater.» (Dos Passos: 1968, p. 31).

A análise de *U.S.A.* deve ter em conta duas vertentes: por um lado, Dos Passos permite-nos acompanhar a vida das suas personagens durante cerca de trinta anos da história americana; por outro, permite-nos examinar as principais forças sociais que marcam e condicionam a vida desses indivíduos. A par dos estudos behavioristas da gente comum representada nas personagens, surgem as biografias de importantes figuras americanas da época, entre as quais se destacam Gene Debs, Big Bill Haywood, Edison, Carnegie, ‘Meester Veelson’ e Randolph Bourne, cujas vidas o autor pretende que sejam elucidativas, não necessariamente exemplares. Nos “newsreels” encontram-se extractos de notícias de jornais da época e canções populares que nos fornecem informações do mundo exterior. Nos “camera-eyes” o leitor é confrontado com episódios da vida do próprio autor que escreve a sua autobiografia, por considerar relevante a informação aí prestada para a história que estava a criar. Este romance é um prisma através do qual o leitor se apercebe de que as personagens não se regem por códigos ou valores morais ou sociais, mas de acordo com os cabeçalhos dos jornais, o que lhes retira alguma dimensão humana. O seu comportamento é condicionado pelo que ouvem e vêem.

A crítica de Dos Passos em *U.S.A.* é feita através das personagens ficcionais e de figuras importantes do seu tempo bem como de alguns episódios da sua vida pessoal que o ajudaram a contar a história do seu país no início do século XX, uma vez que, de acordo com a opinião de Alfred Kazin:

«He had passion for history, for retracting history's creative moments, (...) Alone among his literary cronies, Dos Passos managed to add this idea of history as the great operative force to their enthusiasm for radical technique, the language of Joyce and ‘the religion of the world’» (Kazin: p. 16).

Um dos aspectos criticados na trilogia é o crescimento desordenado das cidades e a sua desumanização. Ao falar de Detroit são referidas as variadas ofertas com que

a cidade pode brindar o visitante, e fugindo à forma tradicional de representação gráfica, dos Passos opta pela utilização de maiúsculas, gerando os tipografismos apresentados efeitos ópticos importantes no plano formal.

«DETROIT LEADS THE WORLD IN THE
MANUFACTURE OF AUTOMOBILES (...)
DETROIT IS FIRST
IN PHARMACEUTICALS
STOVES RANGES FURNACES
ADDING MACHINES
PAINTS AND VARNISHES
MARINE MOTORS (...)
DETROIT THE CITY WHERE LIFE IS WORTH
LIVING» (Dos Passos: 1966, pp.961-2).

A configuração tipográfica do texto potencia o seu significado e corta a monotonia, criando um certo impacto junto do leitor e servindo para mostrar também a desilusão do autor face à transformação profunda que o seu país sofria. A lista mostra a liderança de Detroit na construção automóvel, passando pela indústria farmacêutica, a produção de ferro, os diferentes tipos de máquinas e até se refere à produção de tabaco para dar a entender que o coração da cidade era mais mecânico do que humano, uma vez que o visitante dava mais atenção às máquinas do que à qualidade de vida oferecida. Mais uma vez estamos perante uma crítica implícita: cidades como Detroit certamente que interessavam mais aos defensores do progresso e do capital do que aos trabalhadores.

Mas os Estados Unidos não conheciam só prosperidade e riqueza; o período pós-guerra foi responsável pela desilusão vivida por muitos americanos, que tiveram de enfrentar o desemprego ou a perda de um familiar. No entanto, outros perigos espreitavam: a proibição, o comunismo e o Ku Klux Klan acabariam por marcar os anos vinte. Nesta época de contrastes surgiu uma nova consciência política, cultural, social e sexual. A vida parecia preenchida por festas com muita bebida, mulheres e homens embriagados. A dança passou a ser uma das actividades sociais juntamente com o trabalho de voluntariado. A vida dos americanos internacionalizou-se devido à passagem de muitos intelectuais e soldados pela Europa. Paris, no início do século XX, era o local onde os intelectuais de todo o mundo se encontravam para discutir política, literatura, cinema, pintura e outras artes. Paris funcionava como um hino à arte, ao amor e à bebida, mas era também

«la peinture opposite the Madeleine Cézanne Picasso
Modigliani
Nouvelle Athènes
la poesie of manifestos always freshtinted on the kiosks and
slogans scrawled in ckalk on the urinals L'UNION DES
TRAVAILLEURS FLEURA LA PAIX DU MONDE
revolution round the spinning Eiffel Tower» (Dos Passos: 1966, p. 620).

Durante a Primeira Guerra Mundial, o local de encontro de intelectuais, filósofos e pintores era o Café Rotonde, onde se discutiam os trabalhos e projectos dos artistas. No entanto, Paris teve também um papel importante na vida dos trabalhadores. Depois da guerra, conflitos entre assalariados e patrões estiveram na origem de greves que

ocorreram um pouco por toda a parte, da Europa à América. As mulheres, que tinham substituído os homens nos seus postos de trabalho quando estes partiram para a guerra, viam-se na contingência de perder a sua independência económica depois do regresso deles.

Os diferentes tipos de música e dança que se tornaram populares na época, contribuíram para o novo culto americano da juventude. O saxofone e o fox-trot eram tão populares como o jazz, imortalizado por Fitzgerald, com a sua “capital” em New Orleans. Segundo James A. Rogers, um jornalista que trabalhava para *The Messenger*, o jazz podia ajudar a consolidar a democracia, tendo em conta que os jovens tinham um pensamento aberto e não aceitavam as imposições sem as questionar. Este tipo de música ajudava os jovens a protestar de outra forma e dava-lhes mais energia num período em que o passado quase tinha sido destruído pela guerra e o futuro era desconhecido. Com o final da guerra verificou-se o êxodo de muitos músicos de jazz para Paris, descontentes com o rumo que a vida na América seguia.

A pouco e pouco a desilusão tomava conta dos americanos. Desde o início do século XX que os políticos sentiam grande apetência para interferir na economia e na política dos outros países devido ao desenvolvimento tecnológico e ao crescimento económico do seu país. Para ilustrar a confiança vivida na época, Dos Passos escolheu parte do discurso do senador Albert J. Beveridge para iniciar o primeiro romance da trilogia, *The 42nd Parallel*, por considerar essencial a confiança que os americanos tinham no futuro do seu país:

«The Twentieth century will be American. American thought will dominate it. American progress will give it color and direction. American deeds will make it illustrious. (...)

The regeneration of the world, physical as well as moral, has begun, and revolutions never move backwards» (Dos Passos: 1966, p. 21).

Esta profecia de quase um século, continua próxima das aspirações de muitos políticos americanos dos nossos dias. A política externa americana continua a interferir e a influenciar muitos governos em todo o mundo, promovendo guerras em nome da paz. Mas hoje a realidade está desfasada do que acontecia na época em que Dos Passos escreveu os seus primeiros romances. Tratava-se de uma América mítica em que a sobrevivência do indivíduo dependia da sua utopia, da sua capacidade para sonhar. À semelhança do que aconteceu com muitos dos seus compatriotas, o escritor cedo se apercebeu de que mito e realidade pertenciam a mundos diferentes. Desiludido com a sua incapacidade de mudar as atitudes do seu país, usou a escrita para registar os seus protestos, reflexões e comentários sobre os acontecimentos que iam ocorrendo mas que lhe desagradavam profundamente. As ideias que defendeu nos seus primeiros romances viriam a sofrer alterações profundas devido a factores internos e externos que mudaram as suas convicções políticas.

Quando começou a escrever *The 42nd Parallel*, em 1929, a sua experiência era muito diferente do momento em que escreveu o seu primeiro romance. Os problemas da classe trabalhadora eram-lhe familiares e já tinha alguma experiência política. A sua viagem à União Soviética e o trabalho, durante dois anos, com The New Playwrights Theatre permitiram-lhe olhar de forma diferente para as coisas. Estava imbuído de novos ideais e queria começar novas experiências. 1911, o ano do Versailles Peace Conference, esteve na origem do título para o segundo romance de *U.S.A.*. Para Dos Passos esta data marcou a mudança histórica na sociedade americana. O romance descreve a Primeira Guerra Mundial e fala das suas consequências para a vida dos jovens.

Regista as tensões entre sindicatos e capitalistas. Os acontecimentos que ocorreram na época e são apresentados no romance preparam o leitor para o crescimento rápido apresentado no romance seguinte. A luta por uma sociedade mais humana deu lugar a uma nova força emergente, um novo deus, que é o principal assunto do último romance, *The Big Money*, que termina nos anos trinta, com a narração das consequências do Crash de Nova Iorque.

No seu conjunto, os três romances de *U.S.A.* constituem um fresco de uma época particularmente rica da história dos Estados Unidos. A ambição de transformar este romance numa pintura gigantesca tem a ver com o facto de Dos Passos ter sido também pintor e, como observou no "the camera eye" 47: «from the upside down image on the retina painstakingly out of color shape words» (Dos Passos: 1966, p. 888).

Apesar de impregnado de acontecimentos históricos *U.S.A.* é também um livro de memórias, as lembranças da própria vida de Dos Passos e as do seu país. Pode dizer-se mesmo que a trilogia faz parte de um sonho cujo maior mérito consiste no talento do seu autor e na sua capacidade de ver o presente de uma forma objectiva, sem sentimentalismos. Tudo o que registou e a forma como o fez conduzem à reflexão sobre a veracidade dos factos apresentados e à sua sensibilidade enquanto artista. Como escreveu posteriormente:

«The basic raw material is everything you've seen and heard and felt, it's your childhood and your education and serving in the army, and traveling in odd places, and finding yourself in odd situations. It is those rare moments of suffering and delight when a man's private sensations are amplified and illuminated by a flesh of insight that gives him the certainty that what he is seeing and feeling is what millions of his fellows see and feel in the same situation, only heightened... (Dos Passos: 1944, p. 141).

Obras citadas

- DOS PASSOS, John
1986 [1921], *Three Soldiers*, London, Penguin Books.
- DOS PASSOS, John
1927 (December), «A Great American», in *New Masses*, 1.
- DOS PASSOS, John
1928 (September), «Statement of Belief», in *Bookman*, 68.
- DOS PASSOS, John
1944 (September), «State of the Nation», in *Life*, 17.
- DOS PASSOS, John
1966 (1.^a ed., 1938), *U.S.A.*, Harmondsworth, Penguin Books.
- DOS PASSOS, John
1968 (January 16), «What Makes a Novelist», in *National Review*, 20.
- FLEISHMAN, Avrom
1971, *The English Historical Novel, Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore & London, John Hopkins.
- KAZIN, Alfred
1969, March 15, «John Dos Passos: Inventor in Isolation», in *Saturday Revue*, 52.
- ORWELL, George
1949, *1984*, New York, Martin Secker & Warburg.
- PRITCHETT, V. S.
1930, September 27, «The Age of Speed», in *Spectator*, vol. CXLV, pp. 421-2.
- REES, Goronwy
1936, November 27, *Spectator*, vol. CLVII, p. 960.
- TURNER, Joseph W.
1979, «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology», in *Genre*, vol. XII, n.º 3, pp. 333-355.
- WAGNER, Linda W.
1979, *Dos Passos Artist as American*, Austin and London, University of Texas Press.
- WHITMAN, Walt
1976 (1.^a ed., 1855), «Song of Myself», in *Leaves of Grass*, New York, Penguin Books.

INCOMPETÊNCIA, PERPLEXIDADE E A HISTÓRIA

EM ALGUNS ROMANCES DE ALVES REDOL

GREGORY MCNAB
(Univ. de Rhode Island)

17

Duvidamos que se pense em Alves Redol, o romancista, como um escritor muito relacionado com a História, ou seja, com uma realidade histórica, com um passado documentável. A verdade, porém, é que a História é um assunto de interesse na sua obra de ficção, não necessariamente no sentido da recriação de um passado documentável, nem no da elaboração de uma meta-história, mas antes no do desenvolvimento da problemática de justiça e progresso que a obra dele sempre considera¹. Um aspecto dessa problemática é a questão da consciência, noção que nós entendemos ser uma apreensão e uma compreensão do que está em redor, e uma disposição para daí criar um futuro melhor². Os graus de desenvolvimento dessa consciência podem abranger, num extremo, o mero reconhecimento distanciado da presença da realidade em redor e, noutro, a obsessão de sobrepor na realidade uma estrutura mental ego-cêntrica e predeterminada. Também podem incluir uma inclinação pouco definida para intervir na realidade e modificá-la e outra onde a questão é reconhecer o imperativo de se comprometer³. Dito isso, queremos indicar uma intenção de considerar quatro romances de Redol onde a consciência das personagens principais fixa a incompetência⁴ ou a perplexidade⁵ delas perante uma crise, perante um momento de mudança e de abertura na História, e o propósito de avaliar até que ponto esses estados figuram na sua capacidade para influenciar ou para se aproveitar das opções lançadas pela crise. Isto é, como é que a figura se comporta perante esse momento crítico da História?

Em *Barranco de Cegos* (1961) prestamos atenção a um reaccionário dogmaticamente consciencializado a resistir às implicações do fim da monarquia em Portugal, enquanto em *Os Reinegros* ([1945]) observamos um aspirante mal consciencializado a tentar tirar sentido da implantação da primeira república em Portugal. Em *A Barca dos Sete Lemes* (1958) investigamos uma figura mal informada não consciencializada, transformada em servo do fascismo, enquanto em *O Cavalo Espantado* (1960) pes-

¹ *A França: Da Resistência à Renascença* seria um texto dele mais assente no discurso convencional de uma História mas também no contexto da problemática da justiça e progresso.

² Ver, por exemplo, Pinheiro Torres (1977, pp. 15-16).

³ No esboço dessas possibilidades, fomos provocados positivamente por Hayden White (1986).

⁴ Para os nossos fins, neste ensaio, a expressão “incompetência” reúne as ideias de ignorância, inabilidade, incapacidade.

⁵ Igualmente, o termo “perplexidade” engloba as noções de dúvida, hesitação e indecisão.

quisamos um homem decente quase efectivamente consciencializado, à beira de ser tornar resistente ao fascismo.

É fácil definir o campo histórico de *Barranco de Cegos*: os bancos, as finanças do governo, e o medo e a ansiedade dos que especulam com o dinheiro e com as finanças, o republicanismo em Portugal, e o regicídio⁶. O caso de Diogo Relvas neste romance mostra a derrota de uma consciência dogmaticamente retrógrada. Isto é, o valor da visão passadista de Relvas assenta totalmente na vontade dele⁷. Ele quer sem dúvida manter-se isento do fluir das correntes da História. Quer supostamente posicionar-se à parte da política contemporânea, como sugere a presença da cabeça embalsamada do cavalo de D. Pedro e da cabeça do de D. Miguel na sala grande dele. Deseja ficar longe do que considera a decadência da sua época, preservar o carácter bucólico da nação e pugnar por uma actividade tradicional, por um valor eterno: a lavoura. Nada lhe parece valer a não ser que sirva a lavoura. Se é dinheiro, é para a lavoura. Se são campos, são para a lavoura. Se é mais terra, é para a lavoura. Se é tecnologia, só se é para a lavoura. A lavoura é o que permanece, é o que é ahistórico, e é onde ele domina.

Achamos evidente, no contexto de *Barranco de Cegos*, que essa valorização da lavoura indica o desejo de Diogo Relvas de obrigar a sociedade a marchar atrás no fluir da História. Esse encaminhamento pode revestir-se de benevolência e paternalismo quando senhorialmente ele resolve um conflito entre rendeiros sobre água. Sublinhamos senhorialmente porque é num contexto de rei, com cortejos, paradas e exhibições que Diogo Relvas recebe o monarca nacional quando este visita o Ribatejo, tudo isso merecendo a Diogo Relvas o título de rei dos lavradores. Essa bazófia tem mais cabimento na Idade Média, quando o vassalo era frequentemente tão poderoso como o rei. Mas em transição para o século vinte, essas pretensões são a face de um senhor feudal, arbitrário, absolutista e ditatorial. «Que pretendia afinal?... [pergunta o narrador acerca de Relvas, e responde, não sem ironia, desmistificando para sempre a noção de uma nostalgia por um tempo passado melhor e mais sossegado] Algo de simples: o regresso à paz verdadeira, em que os homens aceitam hierarquias entre si, uns com a albarda, outros com a espada, cada qual alegre da sua tarefa, sem que aos cavalgados pudesse alguma vez apetecer a inversão das posições» (p. 370). Várias práticas e acções dele confirmam a veia absolutista do senhor de Aldebarã e desmentem a máscara benevolente e paternalista. Em termos de prática geral, é Diogo Relvas quem determina o voto dos rendeiros. É ele quem exila os desobedientes na família e quem advoga medidas duras para as famílias de qualquer opositor. O exemplo mais impressionante dessas práticas e acções é o castigo violento imposto à filha, Maria do Pilar, e ao amante popular dela, Zé Pedro Borda d'Água.

A marcha atrás, porém, é impossível. Nada leva ao domínio contínuo dele sobre os outros. Pelo contrário, resulta finalmente na redução dele a pó⁸. Ele acaba por não ser nem o “eventful man” nem o “event making man”, para usar as expressões de Sidney Hook (p. 154). Como se ele não se apercebesse, todos os outros eventualmente se põem a seguir rumos divergentes do dele. Os filhos abandonam-no na morte ou na distância. Os outros lavradores adaptam-se a novas circunstâncias menos favoráveis à lavoura. Os vilões em que ele sempre mandava passam a resistir e a negá-lo, como faz o caiador Norberto num momento culminante do romance. A torre dos

⁶ Num contexto diferente, merece muita atenção a leitura intertextual de *Barranco de Cegos* realizada por Ana Paula Ferreira (1992, pp. 244-257).

⁷ Segundo Stephen Pepper, um dogmatista é “one whose belief exceeds his cognitive grounds for belief” (p. 11).

⁸ No contexto do destino de Diogo Relvas, ao contrário de Pinheiro Torres (1979, p. 277), não achamos nada paradoxal que o protagonista de *Barranco de Cegos* seja uma grande latifundiário.

quatro ventos, antigamente o refúgio exclusivo dele e dos fantasmas do seu passado, torna-se o sarcófago e a urna para o pó que é apenas o que dele resta depois de um gato quebrar a janela.

O campo histórico que se apresenta em *Os Reinegros* abarca um período que vai do tempo do regicídio, em 1908, até à revolta monárquica na Serra de Monsanto, em 1919, sendo-lhe central o estabelecimento de uma república e o desengano que se segue. Mas mesmo que haja desengano, é importante notar que, no caso de Alfredo Reinegro, mostram-se os primeiros passos de uma consciência nascente que talvez num futuro consiga superar qualquer desengano. Uma indicação da provisoriedade dessa consciência são os laços ainda fracos entre ele e o resto da Humanidade. Os interesses dele demoram a coadunar-se com os da colectividade humana. Espelha-se essa deficiência na constituição da sua família⁹. A aproximação dele e de Júlia, a mulher, dá-se mais por causa da falta de alternativas do que como resultado de um namoro sincero. Na vida conjugal deles, há em cada um uma incapacidade de atender à outra quando arcando com os próprios interesses e desejos. E com os filhos há uma notável falta de uma frente de unidade paterna-maternal no tratamento deles. Os filhos recebem sempre uma atenção fragmentária dos pais, sempre de um ou de outra, mas quase nunca dos dois em conjunto. «A um nível alegórico [diz Ana Paula Ferreira] é possível reconhecer o choque entre os Reinegros como alusivo ao próprio choque entre o povo e a burguesia no conteúdo histórico da República» (1991, p. 90). Não nos esqueçamos que Júlia parece andar à procura de um sonho romântico-sentimental.

Tendo uma consciência nascente, Alfredo Reinegro não está à parte do fluir da História, mas sem uma boa noção das alternativas à sua situação, não pode imediatamente aproveitar-se das possibilidades dos momentos de crise em que vive. Está inicialmente a favor da república, não pelo que oferece mas pelo que elimina: os patrões e a vida dura. Se o velho regime era para os que exploravam, o novo regime teria que estar para os que eram explorados. Nesse sentido, Alfredo aceita, mas não escolhe. Está pouco preparado para escolher. Nem sempre sabe bem o que está a acontecer fora da sua zona, e frequentemente quando sabe não percebe o que significa o que está a acontecer. De onde lhe vem uma perspectiva diferente é de alguém como Luís Polidor, mas este acaba promovendo apenas os seus próprios interesses. Não nos esqueçamos de que Redol já indicara em *Marés* (1941) que a república não podia ser para a classe trabalhadora quando pôs o merceeiro Francisco da Silva Diogo, respondendo a uma proposta de fixação de preços, a declarar: «— Isto [a fixação] são coisas desses senhores socialistas. Eu e os outros fizemos a República e afinal isto é uma república para eles» (1944, p. 192). É só com as conclusões de pessoas cujos interesses coincidem com os dele que Alfredo Reinegro consegue contrabalançar a perspectiva de um Polidor, e isso vem só quando Alfredo abandona o armazém do Senhor Almeida para ir trabalhar num ambiente mais proletário.

Não quer dizer que essas conclusões sejam válidas para Alfredo, mas levam-no a pensar. A luta contra a miséria que vem da Guerra e a solidariedade vivida durante duas greves alargam-lhe a visão. Possivelmente mostram-lhe que em termos imediatos a participação colectiva é que importa. É irónico então que Alfredo e outros, parece que com entusiasmo, acabem defendendo essa república que os desiludiu. E visto que o prémio que Alfredo Reinegro recebe pelo seu entusiasmo é uma bala na cabeça, ficamos a perguntar se essa conclusão deve ser considerada uma cruel ironia ou apenas um dos muitos passos precisos para ir em frente.

⁹ Um ensaio de Ana Paula Ferreira (1991) sonda mais extensivamente a questão da família e a inter-relação dela e do momento histórico.

Inclinamo-nos nós pela segunda possibilidade. Notemos que o compromisso a favor da defesa da república vem depois de um processo de desenvolvimento em Alfredo. Além disso, a fragmentação da família diminuíra com as indicações de militância na luta popular da parte de Júlia. É notável não só a acção dela numa marcha de fome como também a reacção conciliadora de Alfredo que Redol nos dá: «Ah, mulher!... ciciava-lhe o seu Alfredo, com os olhos marejados de lágrimas. Naquele momento o passado não existia» (p. 350). O leitor talvez ache louváveis o ataque de Júlia ao armazém e o sacrifício de Alfredo pela república. E são, porque representam a entrada dos dois em algum empreendimento maior do que eles. Mas eles não sabem, além da necessidade do momento, por que é que dão esse passo. Não têm a consciência do tipo que tem Manuel Caixinha em *Fanga* (1943). Não têm ninguém que lhes ensine como tem Manuel Caixinha, porque a ideologia que lhes podia fornecer uma visão propositada ainda não se implantara bem no Portugal do tempo da primeira república e da primeira guerra¹⁰.

O campo histórico n'*A Barca dos Sete Lemes* talvez não pareça muito em destaque no princípio da vida do protagonista. Mas há um número suficiente de referências para o leitor inferir que esse começo coincide com certos conflitos entre o ideário da primeira república e uma visão do mundo enraizada num tempo muito anterior à república. A época do fim da trajectória biográfica de Alcides Bago-de-Milho são os anos que darão na segunda guerra. O conflito em que ele participa sem realmente saber nada do contexto é, provavelmente, a Guerra Civil Espanhola, como declara Pinheiro Torres (1979, p. 232), embora no romance de Redol pareça ser mais a repressão espanhola das aspirações dos habitantes de colónias no norte de África. Todo o romance estará a responder ao desejo do interlocutor na prisão e escriba da história de Alcides: «eu precisava de conhecer como de um homem simples se faz um falcão» (p. 308)¹¹.

É que a consciência de Alcides fica num estado instintivo. À ética dele falta uma dimensão social. Talvez possamos dizer que Alcides fica para sempre um criança, uma criança em cada passo que dá, talhada, directa ou indirectamente, por adultos, uma criança despida de inocência, sem nada que compense essa inocência desaparecida. Assim o caso de Alcides, a “barca dos sete lemes”, mostra os perigos da falta de uma dimensão social na consciência. O que não deixa que isso nasça nele é a formação acidentada da sua vida. Os episódios dela estão justapostos como episódios que se seguem aos saltos, um ao outro, sem coerência. E estão pervertidos. Nascer numa cavaliçã na época do Natal, como se deu com Alcides, traz implicações cristãs. As pessoas da sua terra pensam numa bênção, mas por causa da onda de pneumonia de 1918 que mata muita gente, passam a pensar numa praga. A creche de órfãos onde Alcides passa anos chega a ser uma prisão e não um refúgio que o prepare para a vida. O tempo que vive na loja de Lobato, onde podia aprender uma profissão, apresenta-lhe o engano e a mentira. Sai daí desconfiando das pessoas e valorizando as coisas. Importa-lhe o seu relógio. Preza a sua harmónica. Gosta da companhia de um cão. Mas Alcides não consegue apreciar a Humanidade em geral.

Não há dúvida que Alcides tem habilidades e qualidades positivas. Sabendo escrever e sendo capaz de redigir cartas, ele pode alargar a voz dos que lhe pedem

¹⁰ Ver, por exemplo, o que diz António Pedro Pita sobre as primeiras referências a Marx em Portugal (pp. 37-40).

¹¹ A pergunta subjacente aqui é a mesma preocupação implícita que Redol, na década de trinta, teria lido sobre Louis One Eye na tradução para o castelhano de *Jeus without Money* (1930): «Todo el mundo continuó odiando a Luis el Tuerto, y yo también. Ahora odio más a aquellos que cogieron a un muchacho del East Side y lo convirtieron en un monstruo útil a los patronos en las hulegas y a los políticos en las elecciones» (p. 137). E tendo em conta a «influência do pensamento de Sartre» observada por Ana Paula Ferreira (1992, p. 217) em *A Barca dos Sete Lemes*, não nos parece descabido pensar no romance de Redol como outra faceta do tipo da sondagem que Sartre fizera à burguesia em «L'enfance d'un chef» (1939).

cartas de amor ou de notícias para familiares. Sabendo tocar música, na lezíria a sua harmónica mitiga a dura vida dos que lá labutam. Alcides também tem um sentido instintivo do valor dos menos protegidos. Para uma pomba, ele revela carinho. No asilo de órfãos, ele tenta proteger uma menina contra um assalto. Entende os sentimentos de João Mula Brava. Preocupa-se com Nena, a sua amada. E tem um possível sentido colectivo, pelo menos quando na cadeia ele canta com os outros presos a acompanhar Garcia contra os nazistas.

Mas apesar dessas possibilidades, o valor de Alcides para os outros é apenas passageiro. Ele está na loja de Lobato porque para este é uma arma à mão; Alcides sabe que o dono de outra loja, Negrão, é quem assaltou a menina no asilo de órfãos. Na lezíria, Alcides vale ao Patrão Agostinho Serra porque está disposto a incendiar o trigo de onde o patrão quer cobrar pagamento de danos da companhia de seguros, para saldar contas com outros mais distantes e mais poderosos. Na milícia em Marrocos, para onde foi sem saber para que ia, ele fica sendo verdugo do Capitão Michelet, tratando das mortes que este tão caprichosamente decreta. Depois, na cadeia porque matara Michelet por uma raiva, Alcides descobre a sua dispensabilidade. Ninguém da milícia que servira vem testemunhar por ele.

Em *O Cavalo Espantado*, Redol volta aos primeiros momentos da Segunda Guerra, a que prestara atenção em «Nasci com Passaporte de Turista» (1940). Durante o tempo do romance, que vai de Fevereiro de 1939 até Setembro, com as alusões à guerra bem no fundo da narrativa, Redol aponta para a necessidade de arcar com a ameaça de genocídio, não só da parte dos de fora como também da parte dos de dentro, dos que estão em perigo iminente. Entende-se assim o título do romance, que alude a um dos quatro cavalos do Apocalipse, o amarelo que leva a Morte incontável¹². É bem possível que Pedro Dias, o protagonista, seja, como insiste Pinheiro Torres (1979, p. 266), uma projecção de Alves Redol¹³. Mas também o exemplo de Pedro Dias nos lembra o que teria vivido Aristides de Sousa Mendes, “o cônsul injustiçado”, que concedeu milhares de vistos a judeus refugiados em Bordéus em Junho de 1940. Para nós são menos os possíveis referentes e mais a valorização da apreensão e do aspecto assimétrico da diáde explorada-activista que interessam. O caso de Pedro Dias demonstra as possibilidades e as dificuldades de uma consciência relativamente bem formada e positivamente inclinada. Em primeiro lugar, a chamada para intervir chega-lhe mais ou menos de forma inesperada, e ele não tem vivido tanto que estivesse preparado para essa eventualidade. O ambiente do consulado em Lisboa, agência comprada pelo patrão, é principalmente comercial, e o pessoal está entregue mais aos interesses da firma do que à emissão de vistos para possíveis refugiados. Pedro, guarda-livros aí, é o encarregado dos vistos simplesmente porque, sabendo francês, é capaz de comunicar com pessoas vindas de fora que querem ir para o país sul-americano cujos interesses o consulado representa. Já sabe que não tem autorização para emitir vistos a indivíduos com “J” no passaporte. Além disso precisa de ter cuidado com passaportes possivelmente falsificados. Embora queira ficar distante da política, deseja ser humano.

Em segundo lugar, as pessoas que ele terá de ajudar não são de todo sinceras nem simpáticas. Os judeus que precisam da ajuda dele são judeus com dinheiro e

¹² Os quatro cavalos são alistados nas últimas páginas, por Jadwiga, numa conversa entre Pedro Dias e ela: — O Apocalipse fala de um cavalo branco, de um cavalo vermelho, de outro amarelo e ainda de um negro. No cavalo vermelho vai a guerra montada... No cavalo amarelo galopa a morte... (p. 313). No Novo Testamento, diz assim a linha relevante: «E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o Inferno seguia com ele» (Apocalipse, 6: 8).

¹³ As implicações desse laço são uma das coisas que levaram o mesmo Pinheiro Torres (1979, pp. 226-269) e Ana Paula Ferreira (1992, pp. 208-214) a sondar a psicologia de Pedro Dias.

acham que esse dinheiro lhes dá o direito a grandes considerações¹⁴. O senhor Klemm lucra com o transporte de refugiados e considera os portugueses um povo híbrido e inferior. Leo, que mede o valor de tudo contra o do dinheiro, antigamente estava à vontade com a pujança alemã e interessado numa Alemanha forte. Jadwiga, que é basicamente simpática mas superficial, fazia um socialismo de passatempo quando era estudante na universidade, na Áustria. Pedro Dias despreza o rico que emprega o dinheiro para adquirir o que quer, mas mesmo assim está disposto a ajudar quaisquer indivíduos perseguidos por outros que ele abomina.

O sentido ético dele e a urgência política do momento exigem que Pedro conceda os vistos. Em termos abstractos da ética, Pedro entende que as exigências de justiça pesam muito mais do que a obediência a umas normas do consulado. Como quer que sejam Leo e Jadwiga como indivíduos, não merecem a expulsão da terra de onde eram, nem o ódio que muitos gentios exprimiam por eles, nem a violência que iam sofrer se Pedro não interviesse e eles não encontrassem um refúgio definido. Como indica Pedro na sua última conversa com Jadwiga, «a maior tragédia do nosso tempo está ainda no facto de muitos não se aperceberem do que lhes sucede, ou de pensarem que a ameaça não paira sobre eles» (p. 312). No contexto da expansão nazi, o conceder dos vistos e a devolução dos passaportes a Leo e a Jadwiga é imprescindível. Como não se alarmar com a invasão da Checoslováquia em Março e a invasão da Polónia em Setembro?

Do que estivemos a considerar, podemos concluir que para o tipo de consciência exemplificado em Diogo Relvas uma intervenção no fluir da História é impossível. É também impossível para o tipo encarnado em Alcides Bago-de-Milho, que, como Diogo Relvas, acabará absorvido. Embora por factores diferentes, essas duas “consciências” cabem sob a rubrica de incompetência. Na de Diogo Relvas há um excesso de egoísmo e na de Alcides Bago-de-Milho há quase uma ausência. Por outro lado, a consciência de uma figura como Alfredo Reinegro mostra que, na sua fase nascente, é muito perigosa e incerta uma intervenção. A de alguém como Pedro Dias, talvez satisfatoriamente constituída e positivamente orientada, mostra a dificuldade de uma intervenção, mesmo que pouco arriscada. Estas duas, também por factores diferentes, ficam sob a rubrica de perplexidade. No caso de Alfredo Reinegro a perplexidade liga-se a uma visão simplificada das coisas. No do Pedro Dias, tem a ver com reacções ambivalentes e contraditórias nele à situação.

Todos os quatro casos justificam para nós o interesse de uma aproximação à obra de Alves Redol que toma em conta a relação da problemática nos seus textos com o material da História. Não é apenas isso que justifica tal interesse mas também, agrupando esses quatro romances, a possibilidade de inferirmos, da parte do autor, uma meditação sobre a trajectória histórica de Portugal que necessita e possibilita a consciencialização dele. Notemos que os acontecimentos dos meses de 1939 que sublinham a urgência de conceder os vistos em *O Cavalo Espantado* são os mesmos que Alves Redol cita no prefácio à sexta edição de *Gaibéus* (1965, p. 36), cuja primeira edição se acabou de imprimir no Natal do mesmo ano. Assim começámos o nosso ensaio com o dogmatismo incompetente e reaccionário da passagem para o século vinte, continuámos com o acordar de uma resistência ainda perplexa das primeiras décadas do século vinte, passámos por um extravio de consciência aquém de competente da década de trinta, e chegámos ao compromisso talvez mais prometedor do que perplexo do fim daquela década. Podemos considerar esses romances componentes de uma apologia?

¹⁴ O contraste que se faria entre esses e os judeus de *Judeus sem Dinheiro* de Michael Gold é inevitável, dado que Pedro se refere explicitamente àquela obra em conversa com Jadwiga: — Lembrei-me de um livro com o título “Judeus sem dinheiro” de Michael Gold. Deixou me uma funda impressão. (p. 116).

Obras citadas

- FERREIRA, Ana Paula
1991, «As histórias do desejo e o desejo da História: “Os Reinegros” de Alves Redol», in *Colóquio/Letras*, n.º 120, Abril-Junho.
- FERREIRA, Ana Paula
1992, *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho.
- GOLD, Michael
1930, *Judíos sin Dinero*, tradução de Margara Villegas, Madrid, Cenit.
- HOOK, Sidney
1955 (1.ª ed., 1942), *The Hero in History: A Study in Limitation and Possibility*, Boston, Beacon Press.
- PEPPER, Stephen C.
1972 (1.ª ed., 1942), *World Hypotheses: A Study in Evidence*, Berkeley, University of California Press.
- PITA, António Pedro
2002, *Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português: Arqueologia de uma problemática*, Porto, Campo das Letras.
- REDOL, António Alves
1939, *Gaibéus*, Lisboa, edição do autor.
- REDOL, António Alves
1940, «Nasci com Passaporte de Turista», in *Nasci com Passaporte de Turista*, Lisboa, Portugalíia.
- REDOL, António Alves
1943, *Fanga*, Lisboa, Portugalíia.
- REDOL, António Alves
1944 (1.ª ed., 1941), *Marés*, Lisboa, Inquérito.
- REDOL, António Alves
1949?, *A França: Da Resistência à Renascença*, Lisboa, Inquérito.
- REDOL, António Alves
1958, *A Barca dos Sete Lemes*, Lisboa, Europa-América.
- REDOL, António Alves
1960, *O Cavalo Espantado*, Lisboa, Portugalíia.
- REDOL, António Alves
1961, *Barranco de Cegos*, Lisboa, Portugalíia.
- REDOL, António Alves
1965, «Breve memória para os que têm menos de 40 Anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939», in *Gaibéus*, 6.ª ed., Mem Martins, Europa-America.
- REDOL, António Alves
1972, *Os Reinegros*, Mem Martins, Europa-América.

SARTRE, Jean-Paul

2002 (1.^a ed., 1939), «L'enfance d'un chef», in *Le mur*, Paris, Gallimard.

TORRES, Alexandre Pinheiro

1977, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes.

TORRES, Alexandre Pinheiro

1979, *Os Romances de Alves Redol*, Lisboa, Moraes.

WHITE, Hayden

1986 (1.^a ed., 1978), «Introduction: Tropology, Discourse, and the Modes of Human Consciousness», in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

O RESGATE DOS MENINOS DE S. TOMÉ EM ORÍON

ELVIRA CUNHA DE AZEVEDO MEA
(Univ. do Porto)

25

«Aqueles que não lembram o passado
estão condenados a repeti-lo.»

1. A questão histórica

Lembrar o episódio da ida dos meninos judeus para S. Tomé, em 1492, foi uma ousadia levada a bom termo por Mário Cláudio, já que se trata dum dos eventos mais confusos e controversos da História portuguesa, questão que por ainda não estar aclarada por completo, tem dado origem a relatos e interpretações díspares em cronistas e historiadores judeus e cristãos.

Com efeito o acontecimento, logo de início, ficou sujeito a descrições e entendimentos muito diversos.

Os cronistas da época, desde Riu de Pina a Garcia de Resende são parcos em informação, coincidindo nas causas – refugiados judeus clandestinos ou os que em trânsito no país durante oito meses, não lograram sair no prazo estipulado, pelo que foram reduzidos à escravidão. E Garcia de Resende afirma:

«Para sendo apartados dos pais e de suas doutrinas e de quem lhes pudesse falar da lei de Moisés, fossem bons cristãos; e também para que, crescendo e casando-se, pudesse com eles povoar a dita ilha, que por esta causa daí em diante foi em crescimento.» (Resende: pp. 253-254).

Segundo o manuscrito do impressor Valentim Fernandes, sobre as ilhas do Atlântico, de 1506, referindo-se a S. Tomé e a Álvaro de Caminha: «... mandou o dito rei com este capitão 2000 meninos de 8 anos para baixo, que tomou aos judeus castelhanos e os mandou baptizar, dos quais morreram muitos, porém pelo presente serão vivos entre machos e fêmeas bem 600» (Fernandes: p. 122). Destes, o autor ressaltou os que deram início à miscigenação: «... e o dito capitão os casou, porém poucas delas parem de homens alvos, muito mais parem as alvas dos negros e as negras dos homens alvos.» (Fernandes: p. 122).

Uma relação de viagem a S. Tomé, datada de 1534-1541, da autoria dum piloto anónimo da carreira de S. Tomé, corrobora o progresso da Ilha, apesar do clima difícil e a miscigenação da sociedade (Albuquerque: pp. 7-40).

A documentação oficial dá-nos também algumas achegas, como o facto de o início da colonização de S. Tomé ser empreendida em 1486 por João de Paiva, que na sua comitiva de colonos integrava na sua maioria judeus.

Por seu turno e apesar de tudo, o progresso da ilha era evidente em 1525, como se verifica através duma carta em que D. João III eleva S. Tomé à categoria de cidade¹.

A historiografia judaica é muito mais prolixa quanto ao facto, com excepção exactamente da primeira referência feita catorze anos depois por Isaac Abravanel, o qual, para não usar o nome dum santo de outra religião, utilizou um trocadilho fonético para chamar à ilha *tainsab*, ou melhor Í Há-Timsahim, Ilha dos Lagartos, denominação usada depois por outros autores judeus, enfocando assim os perigosos répteis gigantes da ilha.

«E muitos dos filhos dos hebreus, procedentes da expulsão da Espanha, o rei de Portugal forçou-os ao baptismo e mandou-os para lá, já faz 14 anos, todos inocentes, machos e fêmeas, em número acima de 2000 almas, e eles lá já foram fecundos e multiplicaram-se, constituindo a maior parte da população da ilha.»² (Lipiner: p. 24).

Em pleno século XVI, cerca de 1526, David Reubeni, o profeta messiânico, conta que durante a sua estadia em Portugal um astrólogo navegador cristão-novo lhe contara que «estivera muitas vezes numa ilha onde a duração do dia é de uma só hora». Tinha ali visto um grande vulcão que lança fogo e fumaça aos céus dia e noite. «E para aquela ilha, próximo ao dito vulcão, mandara o velho rei de Portugal os filhos menores dos cristãos-novos, e os deixara ali até os nossos dias, nas proximidades de uma ilha habitada por gente que come carne humana.» (Aescoli: p. 67, cit. por Lipiner: p. 30).

Samuel Usque nas «Consolação às Tribulações de Israel», no seu estilo muito próprio, muito subjectivo, descreve “a monstruosa crueldade do rei”, pois era sabido que na ilha de S. Tomé.

«os moradores eram lagartos, serpes e outras muito peçonhentas bichas, e deserta de criaturas racionais, onde desterrava os malfeitores que à morte eram já obrigados por justiça, em sua companhia quis também que entrassem as inocentes criaturas de todos estes judeus, cujos pais parece que ante o juízo divino eram condenados.

Chegada esta infeliz e miserável hora, em que se havia uma tão fera crueldade de executar, víreis ensanguentar os rostos com as mãos as coitadas madres que dos braços lhes tiravam os filhos de até três anos, depenar as barbas os honrados velhos porque lhes arrebatavam suas entranhas de ante os olhos, e as mal afortunadas criaturas levantar seus vivos gritos até ao céu, vendo-se afastar tão desapiadadamente de seus amados padres em idade assim tenra e lastimosa.

Finalmente chegados aqueles inocentes ao lugar deserto de S. Tomé que sua sepultura havia de ser, tiraram-nos em terra, e ali desapiadadamente deixando-os, foram dos grandes lagartos de que a ilha era povoada tragados quase todos; e o resto que no ventre daquelas bichas não entrou, à fome e desamparo se consumiram,

¹ A justificação para o efeito é precisamente o aumento da população e a importância estratégica da ilha como escala para as armadas (Chancelaria de D. João III, L^o. 10, fl. 124v).

² Como cita Elias Lipiner, «Abravanel diz que os lagartos saíam do mar para a ilha em busca de presa, tendo já devorado muitas crianças dos ilhéus, e, não obstante a luta dos homens contra eles com espadas, lanças, martelos e machados, eles ainda apareciam no litoral somente, e eram capazes de devorar, por inteiro, uma bezerra ou um menino.».

Segundo o médico quincentista Amato Lusitano, tratava-se dum tipo de crocodilo que chegava a medir entre 15 e 18 côvados (cerca de dez metros) (Lipiner: p. 24).

somente algum que milagrosamente daquela temerosa fortuna foi escapado.» (Usque: pp. 28-29).

Mercê do grande impacto de «A Consolação às Tribulações de Israel», o episódio foi sistematicamente glosado por outros autores judeus, como o poeta e cabalista Rabi Shelomóh Alkabetz (R. Z. I. Wreblowski: 152, in Lipiner: p. 29), que narram o episódio com acrescentos vários, parafraseando até versículos bíblicos³, ao próprio Meyer Kayserling em pleno século XX (Kayserling: pp. 101-102).

É interessante como, em 1627, o portuense Imanuel Aboab dá uma interpretação teológica ao episódio:

«O rei D. João, que tão sem razão apartou os inocentes filhos do amoroso aspecto de seus pais e os mandou levar às ilhas dos lagartos, permitiu o Senhor que seu único filho D. Afonso, correndo um cavalo em Santarém, foi dele arrastado e morreu desastrosamente, ficando o pai sem filho. E depois morreu no melhor de seus dias, não sem suspeita de veneno, quedando o reino para D. Manuel, seu cunhado, a quem não pouco aborrecia: e dizem que quando morreu, gritava naquele último transe: quitem-me daqui estes meninos.» (Aboab: pp. 307-308)⁴.

Elias Lipiner foi o último autor a lembrar a questão, conseguindo dar, pela primeira vez, uma visão de conjunto relativamente ao tema e, sobretudo, chamar a atenção para que se trata do primeiro grupo a ser forçado ao baptismo em pé (Lipiner: pp. 13-34).

A propósito exactamente de *Oríon* resolvemos reavaliar todas as fontes conhecidas, parecendo-nos que, fazendo uma severa crítica textual, era possível chegar a uma nova interpretação.

Com efeito, partimos do facto de que querendo o rei povoar a ilha, à partida não estaria interessado em enviar tanta criança para perecer, até porque, mesmo pondo de parte qualquer objecção de consciência, própria da mentalidade da época, o certo é que toda essa empresa foi custosa. Sabemos também, por documentação esparsa e sobretudo pelo testamento de Álvaro de Caminha, que o monarca providenciara no sentido de criar condições para a sobrevivência e crescimento desses meninos – para cada cinco moços, um escravo e uma escrava, para além de mantimento para cerca de mil pessoas para dois ou três anos⁵.

³ «Os preciosos filhos de Sião [*Lamentações*, 4: 2] novamente foram lançados nos covis de leões e montes de leopardos [*Cantares*, 4: 8], numa terra de ermos e de covas, de sequeidão e sombras da morte pela qual ninguém antes transitara, nem habitava nela homem algum [*Jeremias*, 2: 6], mas nela habitavam o pelicano, o ouriço, o bufo e o corvo [*Isaías*, 34: 11], chacais e avestruzes, onde as feras se encontram com as hienas e os sátiros clamam uns pelos outros [*Isaías*, 34: 13-14].» R. Z. I. Wreblowski: p. 152, in Lipiner: p. 29.

⁴ Um contemporâneo de Aboab, citado por um anónimo, autor do manuscrito «Apologia em abono dos cristãos cognominados novos deste reyno de Portugal» (1624 – inédito, pertença do Senhor Roberto Bachmann) apresenta uma interpretação semelhante, mas dando como causa única e exclusiva a quebra de contrato por parte do rei. Desconhecemos se estes dois autores tinham conhecimento de que a morte do príncipe ocorrera em 1491, portanto dois anos antes do episódio dos meninos judeus. Segundo Elias Lipiner poderia tratar-se duma «interpretação teológica retroactiva» (Lipiner: p. 27). Curiosamente autores cristãos também consideraram poder ter sido castigo de Deus a trágica morte do príncipe D. Afonso, mas devido a ter aceite em Portugal os judeus expulsos de Espanha, como, por exemplo, Lúcio de Azevedo (Azevedo: pp. 272-273) .

⁵ «... Quando vim a Portugal, trouxe alvará de el-rei D. João, que Deus tem, para a cada cinco moços dar um escravo e uma escrava para suas mantenças, ou os dar a quem os governasse, enquanto não fossem para por si viverem; e porque ninguém os podia melhor agasalhados e curados ter que eu, me encarreguei deles, tomando-os em minha casa, governados com os ditos seus escravos e com outros que dos de el-rei para isso tomei, dos que ficavam de todos enfeitados, para lhes dar de comer e para servirem, e também para os não dar a quem lhe com eles fizesse conta.»

D. João II foi provavelmente o primeiro monarca que teve um projecto concreto de expansão, com uma incidência muito particular na área da Mina e de S. Tomé, daí que não fosse por mero capricho ou maldade que resolvesse aproveitar esses jovens num projecto de colonização promissor, a nível estratégico, agrícola e comercial.

Não é credível que tivessem embarcado crianças de tão tenra idade, como afirmam alguns autores, até porque, como vimos, os cronistas anotam tão-só que foram «os filhos menores» (Resende: pp. 253-254); Riu de Pina precisa: «todos os meninos, e moços e moças pequenos» (Pina: p. 188); Isaac Abravanel não especifica, acrescentando que, passados 14 anos, «já foram fecundos e multiplicaram-se, constituindo a maior parte da população da ilha.» (Lipiner: p. 24).

Em 1499, porém, o testamento de Álvaro de Caminha não deixa margem a dúvidas quando explicita a urgência em se nomear alguém para cuidar da saúde e educação dos jovens e, no caso de o seu sucessor Pedro Álvares querer regressar à metrópole, os moços deveriam acompanhá-lo, quer os casados quer os solteiros, indicação que nos leva a pensar exactamente que as várias referências a meninos e moços abrangiam jovens, pré e ou adolescentes, “os Moços”, que, portanto, em 1499 já estariam casados.

Por outro lado não será por acaso que Abravanel esclarece que «os malfadados lagartos já tinham devorado muitas crianças dos ilhéus» e que à data «apareciam no litoral somente». Ou seja, as primeiras crianças a perecerem deviam ter sido os filhos dos primeiros colonos, que se depararam com tal flagelo e com certeza que de imediato não conseguiram neutralizar o problema.

E quem eram os primeiros colonos? Exactamente todos aqueles que se deslocaram para S. Tomé com o primeiro capitão donatário, João de Paiva, em 1485, que na sua maioria eram judeus, mais os escravos que iam resgatando nos cinco rios dos Escravos, privilégio outorgado aos moradores, abrangendo também mercadorias, especiarias, etc. (Albuquerque: pp. 45-499) e outras facilidades não certamente despidas para membros duma comunidade que há dezenas de anos cirandava, comerciava e apostava na colonização da região, de Cabo Verde, aos rios da Guiné e à Mina.

Ora se foi com esses colonos que sucederam as primeiras tragédias com crianças, o que somando às agruras do clima, certamente impediu o avanço da colonização, se não constituiu mesmo um perigo de soçobro, parece-nos lógico que quem pôde, até quem tivesse perdido algum filho, acolheria bem outras crianças, especialmente se pertenciam aos filhos de Israel..

Não teria sido com esse objectivo, reforçar com este contingente de crianças uma colonização que perigava, apostando exactamente nas afinidades e até na desgraça que atingira de formas diversas uns e outros?

Numa perspectiva destas, é perfeitamente natural que notícias destes trágicos acontecimentos com crianças tendessem a difundir-se, criando uma visão mítica da ilha que, passado algum tempo, já não correspondia a uma situação real, pois, como apontava Isaac Abravanel, as pessoas, precavidas, davam luta aos ditos lagartos, que passaram a aparecer só no litoral, portanto constituindo já um perigo relativamente controlado.

«...Quando parti de Portugal, el-rei D. João me mandou dar mantimento, não sei se para dois anos se para três, para mil pessoas, o qual eu deixava que mo mandassem repartido a tempos certos, fazendo fundamento que me duraria mais de cinco anos: e o que eu trouxe comigo foi logo assim gastado, que durou muito pouco tempo, tirando algum azeite e vinagre, em que tive mão para necessidades de curas de doentes e outras coisas, que este, posto que pelos outros fosse repartido por regra em minha casa por esses moços que eram doentes e assim por alguns degredados, quando me parecia que era mais descargo de minha consciência, ainda que o não trazia para nenhum deles.» (Albuquerque: pp. 73; 81-82).

É óbvio que os números apontados por Valentim Fernandes e outros não são susceptíveis de controlo, por falta de documentação, todavia, no seu testamento, Álvaro de Caminha refere que o rei lhe mandou dar mantimento para mil pessoas, para dois ou três anos, pelo que se infere que seriam sensivelmente os seus acom-panhantes, dos quais provavelmente a maioria seriam os ditos meninos e moços. Aliás, no testamento Caminha deixa alguns escravos ao padre que o acompanhou para a ilha, João Álvares, por lhe ter disponibilizado a receita dos dízimos para mantimento dos moços. (Albuquerque: p. 78).

Apesar dos percalços da viagem, “as doenças das caravelas” e das baixas que com certeza o clima provocou, o certo é que grande parte sobreviveu. Daí as sucessivas alu-sões à sua contribuição para o progresso da ilha, como é o caso de Alexandre Herculano ao asseverar que «vieram, pelos dotes ingénitos de sua raça, a ser colonos opulentos da-quele fértil possessão, com o progresso de sua povoação e cultura.» (Herculano: p. 117).

O testamento de Álvaro de Caminha é um óptimo documento para ajudar a compreender a situação. Ele alude, como apontámos, a ter ficado com os escravos que o monarca disponibilizara para os meninos, visto que se encarregou deles.

Ao longo do testamento, Caminha demonstra um afecto especial por alguns dos moços, como João, mestre Francisco de Guimarães, Francisco Palha, Francisco Carpin-teiro, Pero Bufaro, Fernão da Ribeira, o Tinhoso, João Rato, Brás, Frei João e o Canário, a quem deixa duas partes das suas terras na ilha, «a saber, cinco ribeiras, rios do Ouro e do Lagarto, e casas que nelas são feitas, com todas as desta povoação e todos os povos e gados que houver», e dos escravos de Benim disponíveis, enquanto que a todos os outros lega apenas uma parte. E mais, «a João mestre o officio de escrivão de ante os juizes e ouvidores, a Francisco Carpinteiro, os officios de escrivão da câmara e dos órfãos e inquiridor. A Francisco de Guimarães, a promotoria da justiça e a Pêro Bufaro, o officio de contador das custas. Os quais officios lhos dou por seus em suas vidas; e enquanto se não atreverem a os por si servirem, que ponham quem o por eles faça, que seja pes-soa para isso pertencente, a qual o povo escolherá a seu contentamento, e eles lhos arrendem como mais seus proveitos sentirem, enquanto se não atreverem a o por si fazer.» (Albuquerque: p. 75).

Entre outros legados de pequena monta, Caminha preocupa-se em deixar dispo-sições suficientemente claras para salvaguardar a protecção e cuidados necessários ao crescimento e educação dos meninos: assim «João Ferro e João Aço, de que me el-rei fez mercê, deixo forros, com condição que, enquanto os moços não forem para por si viverem, pesquem para eles e os sirvam de maneira que mereçam o bem que lhes faço; e se o assim não fizerem não fiquem forros; e querendo eles ou algum deles viver na ilha, que lhe dêem a cada um sua escrava da ordenança, e cumprindo primeiro o que lhes mando.» (Albuquerque: pp. 80-81).

Por outro lado, compreendendo que o seu sucessor, Pedro Álvares, «terá tanta ocupação que em tudo não poderá entender, encomendará o encargo das moças e moços a pessoa que seja de fiança e para que [se] não passe nenhuma vileza, posto que o seu principal cuidado seja sempre prover sobre eles e saber como são limpos, castigados e ensinados em seus mantimentos e em tudo o mais que para conservação de suas vidas e ensinamentos cumprir, de maneira que não faça para isso nem para o mais minguia. Aos quais moços e moças o dito Pedro Álvares, enquanto na ilha estiver, fará dar de comer do azeite e vinagre que em minha casa houver, e assim a alguns doentes que o houverem mister, assim como eu o fazia; e quando quer que se houver de ir, tudo o que sobejar será por eles repartido, tanto a uns como a outros, para suas provisões.» (Albuquerque: pp. 83-84). Porém, nesse caso Caminha lembra que quer as moças que casaram com degredados que se perderam ou desapareceram, «ficando na

ilha sem amparo, e muito mais todos os moços e moças que ficaram solteiros, que peço por mercê a Sua Alteza que, por descargo de consciência de el-rei que Deus tem, da sua alma e da minha, os mande todos ir; porque, além de serem certas suas perdições, sendo a ilha povoada é coisa impossível poder-se povoar senão com outros muitos e maiores gastos do que até aqui são feitos; e querendo Sua Alteza mandá-los todos ir, então se venderá o que aos moços deixo, e do dinheiro que nisso fizer se lhes dará de vestir, e o que sobejar será por eles repartido, como dito é.» (Albuquerque: p. 88).

Não deixa de ser significativo o desabafo de Caminha relativo ao estado da colonização da ilha aquando do testamento, colonização que para ser efectiva e, por conseguinte, duradoura, necessitaria de muitos mais investimentos do que os que até então tinham sido realizados, não só a nível económico mas provavelmente também a nível de capital humano.

E tinha razão, como o demonstra Gaspar Barleus ao justificar o malogro total das tentativas de ocupação holandesa entre 1600-1647 com o péssimo clima⁶.

Por tudo isto Álvaro Caminha quer que todos os meninos e moços venham para Portugal, com especial cuidado com as suas preferidas, Úrsula e a prima, a Marinheira.

Úrsula «por muito e bom serviço que fez a Deus em curar doentes e a mim», é a rapariga a quem Caminha está realmente muito ligado, como o deixa entrever todo o desvelo com que a rodeia, desde o amparo no caso de querer ser freira até à opção de casar, para quem chega mesmo a sugerir marido, «Diogo Álvares, porque a levará para Faro, onde será conhecida e amparada de minhas irmãs» (Albuquerque: p. 68).

Para além do recheio da casa de Caminha e trinta mil reais, um escravo (Lopo Curto), uma escrava à sua escolha, dois escravinhos que já tinham sido oferecidos; à escrava Isabel, que alforria e dá dez mil reais, roga «que, se Úrsula for freira, que esteja sempre onde ela estiver e seja sua amiga». Do mesmo modo, a prima de Úrsula, a Marinheira, é contemplada com cinco mil reais, pedindo que «a levem com ela para onde for».

Mais, no fim do testamento, acrescenta ainda que, se Úrsula não quisesse casar, mesmo assim a mandassem para Portugal, no primeiro navio, onde providencia para que lhe seja disponibilizado um aposento e com instruções precisas quanto à sua protecção, «para que se não faça alguma desonestidade». Também a chegada a Lisboa e a ida para o mosteiro de Setúbal são fruto de toda uma série de indicações, tendentes a amparar e dar segurança e conforto à jovem⁷.

Não se sabe se estes e outros regressaram. Segundo David Reubeni, em 1526 ainda esses moços permaneciam em S. Tomé.

⁶ Como cita Elias Lipiner, Barlaeus referindo-se aos holandeses afirma «que os vencedores foram vencidos pelas más condições do clima e dos ares que transformaram a vitória em morte de muitos soldados e comandantes, assim como do próprio chefe da expedição. Os vapores malignos e venenosos que cobriam de vez em quando a ilha, a veemência do calor e a malignidade do clima (...) haviam matado e matavam os colonos enviados para a ilha pelo rei de Portugal.» (Lipiner: p. 25).

⁷ E se porventura Úrsula não quiser casar, vá todavia no dito primeiro navio, e com ela as sobreditas mulheres e as dos ditos Martim Fernandes e serralheiro, a que sou mais em obrigação; se se logo quiserem ir, como dito é, [as] entreguem ao dito Diogo Álvares e o piloto e os outros; e se lhe o capitão lhe não quiser dar a câmara lhe digam que eu lhe peço por mercê que lha dê, e, se para isso cumprir dar-lhe um escravo, dêem-lhe dos meus; e seja na dita câmara metida com o seu, e com ela as ditas mulheres, por ela e pelas outras olha o dito Diogo Álvares e piloto e os outros, Martim Fernandes e serralheiro, sendo a câmara cerrada de todas [as] partes, para que se não faça alguma desonestidade, e nenhum deles, só, não falará com as mulheres, senão perante todos, e não de outra maneira. E quando em Lisboa forem será Úrsula levada a casa de Álvaro Pires e daí ao mosteiro de Setúbal pelo dito Diogo Álvares, piloto Martim Fernandes ou serralheiro; e se no dito mosteiro, pelo que leva, a não quiserem tomar, digam à priora que lhe peço por amor de Deus que a tenha aí até ir a el-rei, e peçam por mercê da minha parte a Estevão Vaz que, por amor [de Deus], queira lá chegar e rogue que a tomem e tenham até falar a el-rei; a qual coisa lhe peço que não haja por trabalho acabar com Sua Alteza, que a mande aí filhar» (Albuquerque: pp. 90-91).

De qualquer modo, a verdade é que a ilha, pelas suas potencialidades agrícolas e comerciais, certamente também porque deveria contar com uma comunidade cristã-nova, onde se inseririam obviamente parte desses “meninos e moços”, a própria distância relativamente aos tentáculos do Santo Ofício, constituiu-se num dos locais escolhidos por cristãos-novos para viver, de tal modo que ainda no reinado de D. Manuel sai legislação proibindo essa escolha.

Apesar de todos os obstáculos, a emigração continuou, como se detecta quer em processos inquisitoriais, quer na repetição da legislação anterior em 1569⁸.

S. Tomé graças aos cristãos-novos, que primeiro apostaram nas potencialidades da ilha, constituiu-se na plataforma colonizadora que fomentou o comércio intercontinental e o início da cultura do açúcar brasileiro, ao mesmo tempo que era um oásis em termos religiosos, pois o Santo Ofício nunca chegou tão longe⁹.

2. Oríon

Não pretendemos aqui de modo algum entrar na polémica sobre o que é o romance neo-histórico, que, por sua vez, se insere no debate sobre o pós-moderno, onde alguns teóricos chegam a defender a tese da “morte da História”, em oposição absoluta ao Novo Historicismo de Stephan Greenblatt ou Raymond Williams com a sua tentativa de fundar uma historiografia pluridimensional.

«Do debate teórico contemporâneo emerge com grande clareza a incidência quase obsessiva da necessidade de “repensar a história”, um reflexo que diz respeito tanto ao campo da historiografia quanto ao das representações narrativas.

Em suma, o pós-moderno identifica-se com uma instância radical de refundação do estatuto cognitivo e antropológico do pensamento histórico. Esta necessidade é a principal razão essencial do renascimento do romance neo-histórico, mesmo se o sentido reconstruído no território literário aparece frequentemente opaco, violentamente marcado por imagens degradadas do passado e pelas visões apocalípticas do futuro.» (Ganeri: pp. 123-124).

⁸ Num alvará de 21/11/1569, D. Sebastião determina -que daqui em diante não possa ir à ilha de São Tomé para nela residir, nem viver, pessoa alguma da nação de cristãos-novos, salvo indo à dita ilha ida por vinda. E assim hei por bem que pessoa alguma da dita nação, não possa na dita ilha servir ofício algum de justiça.» (Ezagui: pp. 95-96).

⁹ «Quem quisesse afastar-se da Inquisição e ainda ganhar dinheiro encontrava em S. Tomé um lugar propício. Assim, diversos se agregaram aos já existentes. As crenças herdadas nunca foram esquecidas. O ambiente local muito os favorecia nisto e também as posses de que desfrutavam, pois dentre os mais ricos figuravam os de linhagem. O comércio exterior dependia deles, em suma. Os contratadores judeus manobravam a sua principal fonte de renda. Rendeiros e mercadores quando iam a essa mesma ilha passavam pelos Açores ou Madeira e desciam a Cabo Verde ou às Canárias realizando as transações possíveis. Em São Tomé embarcavam as “peças” e conduziam-nas às Antilhas ou então aos engenhos do Brasil de onde voltavam com moedas de prata e açúcar. Em São Tomé os criptojudeus viviam mais ou menos impunemente. Os bispos nomeados para lá tinham alçada até Angola, mas o cargo parece que não os atraía, exactamente por causa das condições atrás delineadas. Eram objecto de malquerenças e não dispunham de meios para agir. A década de 1620 nos dá um retrato da enfadonha e delicada situação. O padre Diogo Filipe de Miranda, coadjutor da igreja de N.ª Sr.ª da Conceição, vive amancebado. Do colega Tomé Roiz, dizem coisas piores. Existe, ali, ademais, uma operante comunidade de hebreus, da qual fazem parte alguns clérigos, diversos homens de negócio e o ouvidor Diogo Caldeira Pimentel. Este desempenha o papel de rabino. O grupo reúne-se sob a sua direcção para o culto mosaico. Ocasionalmente também participam dois judeus da vizinha ilha do Príncipe, Diogo Lopes e Diogo Gomes. Quando estão juntos levantam ofertas em dinheiro, destinadas à manutenção da crença e a auxiliar os confrades que chegam de outras terras. São Tomé é lugar de refúgio para quem deseja iludir a Inquisição no Reino e Ilhas. Os amigos acolhem-nos bem e depois enviam-nos para novo destino....» (Salvador: p. 261).

Oríon é, em nosso entender, um ótimo romance histórico onde a mistura de História e invenção é perfeita, na medida em que se conjugam sem uma destruir ou sequer comprometer a outra. Por seu turno a bagagem cultural do autor e a sua mestria de escritor levam-nos a reflectir sobre uma série de questões que a todos nós dizem respeito, desde o papel do sofrimento à liberdade interior que nenhum poder pode travar, às próprias ligações ao poder, à ambição, ao lugar do sonho e das “maravilhas”.

Mário Cláudio leva-nos também a repensar algumas das definições originais de Georges Duby, para quem a História é um género literário com muitas afinidades com a literatura de evasão.

Com efeito, *Oríon*, numa ambiência de tropicalidade luxuriante, barroca, decorre entre os reinados de D. João II e D. João III, conta-nos o percurso de vida de alguns dos meninos e moços judeus, as suas relações com a natureza e os outros, destacando-se, naturalmente, os aspectos inter-raciais que a ilha escravista abarcava.

Durante mais de meio século assistimos aos sobressaltos do povoamento e colonização, à miscigenação de corpos, culturas e mentalidades, numa conjuntura de passagem do nível da sobrevivência para o nascimento duma sociedade escravocrata, portanto sujeita a excessos de toda a ordem, como as primeiras revoltas e retaliações de escravos, a distância crescente duma metrópole indiferente perante os perigos da colónia, assediada por carências, cataclismos e franceses.

Nessa perspectiva de começo de mundo, onde eflúvios de interesses díspares se conjugam, chocam e anulam, paira Oríon (qual “menorah”¹⁰), a constelação de sete estrelas, «conhecendo-se como raro cintilam elas diante dos que vagueiam no negrume do próprio coração» (Cláudio: p. 174).

Ela ilumina, tal como acontecera com Abraão os filhos de Israel, os que melhor se adaptaram às inúmeras potencialidades que a ilha oferecia, desfrutando-as, mas dum modo geral sem perder o rumo do destino até ao infinito, Adonai.

Assim, os sete meninos e moços protagonistas¹¹, não obstante os diversos percursos de vida, não esquecem a sua ligação com o Altíssimo.

Abel, o narrador, herdeiro de engenho de açúcar e senhor de escravos, explica que antes de partir ficou escudado com os versículos do Eclesiastes, que o rabino de Penedono “não parava de resmungar”:

«Filho, se te dedicares a servir o Senhor, prepara-te para a prova, endireita teu coração, e sê constante, não te apavores no tempo da adversidade» (Cláudio: p. 76).

Daí, apesar dos seus doze anos, a capacidade de adaptação:

«Eu espantava-me de tudo, coçava-me dos piolhos que eram mais do que as gotas do oceano, a sede encortiçava-me a garganta, sufocava-me o soluço da saudade da minha mãe. E não mais me abandonaria esta surpresa das cousas, ainda quando se tornavam perigosas ou funestas, criaturas que nos espreitam a fraqueza, pecado que nunca experimentámos, mas que para nós significará a eterna perdição...» (Cláudio: pp. 11-12).

Um franciscano, que o ensinou a ler mas não logrou catequizá-lo, deu-lhe a mezinha mágica:

¹⁰ Candelabro de sete braços.

¹¹ Consideramos protagonistas Abel, Caim, Benjamim, Jairo, Débora, Raquel e Séfora, porque deles se conta o percurso de vida, o que não acontece com Úrsula ou Elisa.

«Abel, pois que te foi dispensada a vontade de saber, cuida de a exercer que nela é que acharás os portões de saída do exílio.» (Cláudio: p. 13).

Assim, Abel

«amava a ilha como um éden sem limites, eu a quem tinham arrebatado aos braços dos pais, feito servo e expedido para a morte no que se julgava um inferno donde ninguém retornaria. Mas as criaturas crescem com o que a Natureza lhes oferece, afeiçoam-se aos seus movimentos, desenvolvem talentos de que se imaginavam destituídas.

Quando aqui arribei, atingiu-me a frente a bola de fogo que fractura as rochas, reduz a papa os frutos que tombam das árvores, arranca a pele às víboras que enlouquecem de sede. E ganhei ânimo a um sinal de que a febre dependia de mim. Após suar quantos líquidos no corpo se acumulam, mais fraco e mais purificado do que nunca, ergui-me e quedei-me na contemplação. A Ilha compunha um anel comigo no centro, e tudo o que na Criação existia situava-se-me ao alcance dos dedos. A floresta abrigava-me do martírio do sol, os bichos respiravam para meu serviço, as chuvas inundavam o solo que me sustentava. Se assim não era, assim me parecia, e tanto bastava para que não morresse.

Aprendi a designar as árvores, os arbustos e as ervas, estudei a sua utilidade e a sua reprodução, debrucei-me para a Ilha como quem se dobra para um livro, munido da lente que lhe amplia os caracteres. Não reparavam em tais particulares os que mandavam em mim, atraídos pelo proveito que não se adia, famintos do poderio do ouro antes que o diabo os levasse. E a Ilha mantinha-se do meu lado, deliciava-se com a minha curiosidade, incitava-me a persistir na perseveração dos seus segredos. Um dia troquei um anel que escondera não confesso onde por um molho de canas sem qualidade. E o meu tormento desabrochou, e cingiu-me de aromas e fantasmas, e chamava-se como hoje São Tomé.» (Cláudio: pp. 45-46).

Estabelecida a diferença entre os judeus e os outros, a sua dimensão aumenta ao longo da narração, pois coube aos protagonistas hebreus achar soluções várias para diversas questões desde a sobrevivência à apropriação de métodos curativos africanos, ao aproveitamento do maravilhoso ou do próprio sentimento mais ou menos consciente de superioridade cultural, para construir uma liberdade interior indispensável para sobreviver, dominar, vencer ou enlouquecer dignamente.

Assim, Caim, «um garotinho que mal se sustinha nas pernas», já durante a viagem embasbacou a assistência com a sua desenvoltura ao chegar-se ao capitão-mor Álvaro Caminha «e sem lhe dar ocasião para se precaver tocou na medalha que o nobre exibia ao peito, e que representava em marfim a última ceia de Jesus, e eis que lhe pediu alto e bom som, “Dá-me este para comer, anda lá, que se me acabou o biscoutinho.» (Cláudio: p. 78).

“Menino galante”, nascido para cativar, foi entregue ao notário apostólico, vivendo na roda dos poderosos, sendo solicitado tanto pelo bispo como por Caminha, «ciente de que se adestrara o rapaz no uso das letras, para que lhe lesse compassadamente o texto de alguma carta de Dom Manuel.» (Cláudio: p. 80).

Caim não resistiu à provocante Úrsula¹², que após um encontro nocturno no mato, o acusou de ter praticado o pecado nefando, pelo que foi condenado à morte.

¹² Que Mário Cláudio funde com a Marinheira, prima da Úrsula, numa única personagem.

Salvou-o uma invasão de escravos do quilombo do obó, que o acoitaram. Caim, branco marginalizado do quilombo, resolveu criar e desenvolver camarões gigantes, autênticas lagostas, que constituíram um maná para os habitantes do quilombo. Caim rapidamente se tornou imprescindível e graças “aos talentos do Altíssimo”¹³ curou o chefe duma doença do foro digestivo, tornando-se primeiro ministro, a quem distraía e adormecia com narrativas do Velho Testamento. Sucedeu-lhe, e com mão de ferro governou, formando um exército que em 1529 pôs a ferro e fogo toda a ilha¹⁴.

Débora é a menina cuja vida também está estreitamente ligada ao insondável, ao maravilhoso da floresta tropical, transmissora da onda de encantamento que nos provoca um arrepio, misto de medo e fascínio.

Débora, «uma menina refeita de carnes, um pouco assarapantada, agarradinha à mona de trapos que ninguém ousava furtar-lhe» (Cláudio: p. 47), a protectora dos mais pequeninos, foi violada durante a viagem pelo juiz Gonçalo Anes, trauma que a tornou surda-muda. Na ilha, Débora foi rameira, dona duma taverna, a quem os canibais “homens leopardos” raptaram os filhos, como vingança por recusar homens de cor. O clima de horror atingiu o clímax quando, sendo apanhados, se descobriu que Virgolino, o primogénito de Débora, acompanhava os homens-leopardos. Débora matou o filho com um punhal na garganta para o poupar à morte terrível que o espe-rava. Débora «desausturada, a vaguear pela beira da baía, exibindo os peitos retalhados por lanhos que ganhavam pus... e não reagia se lhe dirigiam a palavra, impelida por um propósito que a colocava em harmonia com o que lhe ditava o coração. Trouxera-a o sofrimento àquele reino de limites que nenhuma carta regista, cruzado por bichos que não apreendem a destrinça entre o bem e o mal, e aí é que as ondas do oceano se esfarrapavam, aí é que nascia a brisa, aí é que os lírios não paravam de crescer.» (Cláudio: p. 58).

«Oculta no interior do mais denso do obó, começou por levar Débora uma existência que ninguém conhecia. Com os animais, as plantas e as rochas ia estabelecendo ela uma relação misteriosa, parecendo que lhe acendera a tragédia a inteligência dos ritmos da Natureza. Atravessava a custo a luz a copa das grandes árvores, a configurar outras tantas lianas e outros tantos troncos, e deambulava a infeliz por tamanha espessura com a elegância da princesa que pisasse tapeçarias. Uma longínqua familiaridade impelia-a ao convívio com as cobras que por ali abundavam, firmando com elas uma aliança indestrutível. Desviava-lhes os obstáculos do caminho, apontava-lhes as presas, admirava-lhes a fascinante decoração. E deste trato advinha-lhe aos poucos o andar sinuoso, a voz que se reduzia à simplicidade do silvo, a textura da pele que se tornava escamosa e escorregadia.» (Cláudio: p. 63).

Débora pariu um monstro filho dum degredado do Sabugal, com quem vivia amorosamente; essa criatura logo com «um esguicho peçonhento rompeu do que se diria serem as narinas do monstro, por inteiro cegando o que o engendrara, forçando-o a arredar-se num uivo que fez despenhar-se as pedras do tenebroso covil».

¹³ -Os Talentos que o Altíssimo me proporcionou, e que se acham ao teu dispor, não são daqueles que se pode explicar, e constitui até mesmo perigo de morte entre os portugueses pô-los à prova, não faltando casos de pessoas que morreram na fogueira, acusadas de feitiçaria ...» (Cláudio: pp. 87-88).

¹⁴ «... E que poderíamos fazer nós senão ajoelhar, e levantar os braços em oração a Iahvé que sempre nos poupava aos perigos, ou a São Sebastião que não pouco nos ajudara, e que fora vítima dos sanguinários inimigos da sua fé inabalável? Os do mato não deixavam de avançar mais e mais e mais, destruindo as roças com o ódio que lhes advinha daquilo que diziam haverem padecido, mas que não seria tanto como afirmavam, e consistindo a mágoa na sina de quem vem a este vale de lágrimas, que queriam eles, deitar-se à solheira de papo cheio, a gozar as delícias que só após a morte nos serão dispensadas, se cumprirmos os mandamentos que entregou Deus a Moisés?» (Cláudio: pp. 103-104).

Em dois dias tornou-se um dos ofídios gigantes capazes de comer um boi, pelo que o seu habitat passou a ser o obó, deixando um rasto que fazia estremecer de horror toda a população até reaparecer junto da caverna onde viviam os pais, com os cadáveres dos homens leopardos (incluindo Virgolino) que tinham comido os meninos de Débora:

«E um calor percorreu as veias da judia que em cobra se transmudara, e caíram-lhe as escamas, e recuperaram os membros com que nascera na sua original configuração, e voltou a ser-lhe de fêmea humana o rosto, e em lugar do arrepiante silvo de muda desprendeuse-lhe a língua nestes louvores incansáveis:

“Glorificado seja o Senhor de todas as criaturas, o qual as plantou no Paraíso, conforme à sua condição, e maldito seja quem devorar o seu próximo, mais do que o lobo que comer o cordeiro.” (Cláudio: p. 69).

A partir de então Débora tornou-se «manipuladora dos humores dos répteis, deles extraindo os unguentos que, se elaborados segundo as suas instruções, se revelavam susceptíveis de remediar qualquer adversidade» (Cláudio: p. 70).

Tal como Débora, nenhuma das outras meninas se relaciona afectiva ou sexualmente com indivíduos de outras raças e culturas, ao contrário do que reza a História, cabendo a missão miscigenatória aos moços, destacando-se Jairo, o negreiro.

Jairo, um dos moços mais espigadotes, alfabetizado pelo tio rabino de Idanha-a-Nova, logo na viagem se tornou conhecido de Álvaro de Caminha, passando a ser uma espécie de secretário particular e companheiro de noitadas. Com treze anos insere-se no tráfico de escravos, o que lhe permite aproveitar-se das mais belas raparigas, dois vícios que, ao longo do tempo, o vão minando:

«Afogado em tais misérias, desprovido do descanso em que mergulha a alma, quando cumpre uma vida recta, e mora na paz do Senhor, denotava o negreiro a sombra do olhar, a palidez do rosto, o quebranto dos membros e o geral abandono da alegria, aparências que marcam os destinados ao Inferno.» (Cláudio: p. 178).

Em 1518, Jairo, senhor duma fiada de casas em Lisboa, na porta do Corpo Santo, foi convidado a ir ao Paço, onde se apresentou «na companhia dos que lhe eram chegados, as mancebas desde logo que desencadeariam alguma mofa das da Corte, vestidas como se senhoras fossem, em damasco e com pérolas na cabeleira, cada qual munida da sua ventarola de penas, mas descalças por não lograrem afeiçoar-se ao uso dos sapatos. E à frente delas seguia o nosso Jairo, refastelado em sua padiola que quatro dos filhos mulatinhos acarretavam aos ombros, agasalhado em sedas e tules, coberto por um turbante de lama-de-ouro que imitava os do hábito dos príncipes da Arábia.» (Cláudio: p. 186). D. Manuel pareceu contente com o discurso de Jairo, pelo que mandou pôr banquinhos «... onde se sentassem as barregãs do negreiro, e não se deixaram rogar estas em excesso, e eis que, alapando-se com suma confusão de saias, em continente para a sua beira convocaram os meninos, ali logo se metendo a catar-lhes a carapinha como se em sua própria morada se situassem» (Cláudio: p. 187).

Na Corte exótica de D. Manuel, a Infanta Dona Maria não perdia ocasião de saber mais e mais acerca das línguas e costumes africanos, pelo que, contente com o que presenciou, presenteou, como era seu hábito, o negreiro com um rubi, exortando-o a continuar a sua missão de fazedor de gente¹⁵.

¹⁵ «... Mas que regresseis ainda, se a idade vos permitir, a engendrar infantes nas pretas das Ilhas, curando de insinuar em tais uniões os nossos que nesses territórios houver, e isto vos determino por não alcançar descortinar mais formosos seres do que esses que resultam da mistura do sangue daqueles vários que quis afinal redimir sem destrinça Cristo Jesus, Nosso Salvador.» (Cláudio: pp. 187-188).

Jairo regressou, mas já não podia obedecer à Infanta, apenas contar e recontar as peças que tinha, agonizando lentamente numa mistura de confissões, padres e mulheres, as quais o choraram sentidamente.

Não é por acaso que Jairo e Caim, os mais próximos do poder, foram exactamente aqueles que queimaram as asas da sua identidade, da sua imagem de marca, a liberdade interior.

Abel, o narrador, não assegura se Jairo avistaria no firmamento as sete estrelas de Oríon, «conhecendo-se como raro cintilam elas diante dos que vagueiam no negrume do próprio coração. Mas creio que se teriam por incluídos no rol dos que cumprem um fado, dele colhendo o direito de indecifrar as horas que o Altíssimo lhes atribuiu.» (Cláudio: p. 174).

Muito diferente era Benjamim, embarcado com um estatuto diferente de todos os outros: constituía o orgulho da gente da Fuzeta (Açores), pela sua aparência e atitudes¹⁶, pelo que foi raptado pelos meirinhos reais e fechado num aposento do barco:

«E recusando qualquer sustento, obstinava-se o menino Benjamim no seu mutismo, fitando quem dele se abeirasse com tamanha penetração que se garantia lobrigarem os menos desatentos, vogando-lhe no fundo das pupilas azuis, lentas barcas que demandavam países que ninguém descobrira. Por vinte e quatro meses se conservou o pobre nesta condição, jamais soltando um lamento, jamais denunciando sinais de uma qualquer daquelas terríveis febres que assolam quejandas latitudes. E ao cabo deste tempo, despontando a manhã do Pesah, foi um guarda deparar com a cela vazia, e os cadeados rompidos, e os revérberos de uma luz muito doce, a penetrar por entre as grades.» (Cláudio: p. 113).

Só passado muito tempo foi visto por náufragos franceses, montado numa mula albina, sendo em vão qualquer tentativa de o apanhar: «... e nele depunham a sua magra fé os de Israel, certos de que haveria aquele Ungido de os levar por fim a território a que pudessem chamar seu. Mas iludia estas pesquisas o foragido, sempre ali mas sempre além, sempre hoje, mas sempre amanhã.»

Ligaram-no a prodígios vários, como o caso da baleia arrastada para a praia com a estrela de David impressa no flanco, cujo interior continha numa caixa uma carneira onde estava escrito: «Então Iahvé falou ao peixe, e este vomitou Jonas sobre a terra firme.

E imaginar-se-á (confessa o narrador) a extremada alegria que nos conquistou, os hinos que erguemos ao Altíssimo, o festim que celebrámos às ocultas, e o pranto das nossas mulheres que acreditavam que entre elas residiria o que o Senhor haveria de escolher.» (Cláudio: p. 114).

As aparições de Benjamim passaram a andar ligadas às de Oríon. A gente ficava alvoroçada, as autoridades resolveram organizaram uma batida armada, que terminou com a atoarda de que o menino fora abatido e enterrado no mato.

«A verdade verdadinha é que mais do que nunca prosperava o ilustre infante, dono de um reino que, não contando com seres humanos como sua população, abarcava afinal as fantasias de cada um de nós, a liberdade e a amenidade na brisa, a fartura e a doçura do corpo, a paz e as galas da Natureza.» (Cláudio: pp. 115-116)

¹⁶ «Aureolava-lhe a cabeça, talvez um pouco avantajada para ser tão diminuto, uma espécie de nuvem de cabelos lourinhos, e que constituía fenómeno totalmente exemplar na raça a que pertencia. Nunca haviam os seus olhos conhecido as lágrimas, e futurava-se que seria ele depositário de muitas e profundas sabenças, as quais jamais transmitiria.» (Cláudio: p. 111).

A Benjamim juntou-se Elisinha, uma menina que, delirando, se meteu por uma fonte dentro até aos “dentros” da ilha. Ambos apareciam com um rebanho de carneirinhos brancos, nas nuvens ou no litoral, criando fama de curarem males, pelo que multidões acorriam à beira-mar para implorar remédio. Houve repressão forte, mas «não se extirpava porém a fé desvairada do povo. A cada instante se disseminavam atoardas extraordinárias, de que descortinara alguém Benjamim na sua alimária, e de que largava ele um rasto que à luz do poente se ia dourando. E constava que produzia uma queda de pétalas tão leves como penas, as quais se dissolviam ao contacto com o chão, deixando no espaço um aroma capaz de amenizar todas as mágoas. E beijavam as testemunhas a terra onde iam ajoelhando, e recitavam um salmo antigo que ninguém lhes ensinara, o qual se ocupava de lírios do campo que jamais emurcheciam.» (Cláudio: pp. 120-121).

A dádiva de maravilhas de Benjamim foi a maior, algo de imprescindível para a sobrevivência mental dos seus amigos: «E acresceu isto às maravilhas daquela época, e ainda agora considero que, se não fossem elas, havendo nós desembarcado tão tolhidos naquele arquipélago de terrores, já estaríamos na totalidade mortos e enterrados e transformados em pó.» (Cláudio: p. 117).

Séfora foi a menina que com as suas “maravilhas” amparou D. Jorge, na sua solidão de bastardo real na Corte, “maravilhas” que a fizeram permanecer lúcida durante a sua convivência com o senhor da ilha do Príncipe, António Carneiro, alimentando-lhe a vaidade e o vício, até, já liberta, nortear o seu destino para Antuérpia:

«Querido tio do meu coração, sou a que vistes brincar, menininha que apenas gatinhava, com uma esfera de vidro que me oferecera o rei de Portugal, quisera eu que assim fosse o mundo, azul e verde e transparente, não esta Ilha para onde Iahvé me desterrou, em consequência dos pecados que nossos pais cometeram, vinde pois libertar-me, salvai-me do aniquilamento, recolhei-me em vosso sábio peito de descendente de Abraão.» (Cláudio: pp. 150-151).

Raquel, a primeira mulher de Abel, tinha também capacidades especiais¹⁷, pedra basilar para a estabilidade do marido, propenso ao devaneio.

Perpétua é a menina negra, que também arrancada aos seus se viu escrava, que por seu turno escravizou para sempre o coração de Abel. A vida dele mudou de repente, aprendendo então que «obtem infalível remédio o sofrimento, atenua-se e esvai-se, a nova dor se substitui à dor que foi experimentada», fica-se em paz.

Perpétua é a ouvinte participante e narradora do seu próprio drama, onde o sofrimento deu de imediato lugar à placidez típica dos africanos.

Trocara os seus deuses por Iahvé, a quem pedia pelos da sua raça; a sua postura e desvelo com todos deram-lhe estatuto de senhora branca que cuidava de tudo e de todos. O assalto e incêndio do engenho de Abel por Caim e os seus sequazes foi um trauma com um reverso singular:

«Nada como o infortúnio para nos ensinar com que linhas se cose o nosso destino. Quando caímos num poço de atribulações, olhamos para trás e tudo parece corresponder à vontade de Deus. Desconhecemos o futuro, e o que importa para o merecermos, mas achamo-nos na posse de um tesouro luminoso, capaz de nos guiar na peregrinação.

¹⁷ Segundo o frade franciscano, amigo de Abel, «Raquel arvora uns ares de feiticeira posto que demita eu as razões para de tal a reputar, antes a considerando favorecida pelos dons do Espírito Santo...» (Cláudio: p. 37).

Mostra-me o que pretendia o Todo-Poderoso, que nos assistisse a consciência de que jamais duram as glórias deste Mundo, e de que condena à morte eterna quem se atrever a pôr a fé fora de Deus.» (Cláudio: p. 137).

À medida que Abel e Perpétua envelhecem o seu conhecimento cresce e daí que Abel se questione acerca dos objectivos da sua escritura (de certo modo sagrada pois foi escrita sobre a Torá), do sentido da vida e das vidas, escondidos nos desígnios de Deus.

Assim,

«espalhados pelos quatro cantos donde os ventos sopram, só a admiração dos astros nos congrega, e debaixo deles nos assentamos à sombra da macieira da vida. E os meninos que de Portugal foram exilados, cuspidos pelo malfazejo monarca que nem dos gritos das mães se apiedava, correspondem a outros tantos seixozinhos do curso em que seguem os que nasceram da semente do Patriarca. E ternos e cruéis, loucos e piedosos, a cada um ilumina a menorah que se situa no centro do Paraíso, e que da refulgência das sete velas, espelhada Oríon, esclarece os que se abrigam à dourada aura da sua luz. 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.

Põe-se o sol, abeiro-me da baía, espio o horizonte. Distantíssima fica a pátria, e jamais a atingiremos. Mas em nossa alegria o altar se constrói, e nele sacrificamos os que de nós resultaram, e dele faremos ascender a Iahvé perfumes que lhe sejam agradáveis. Almas de fogo em corpos de argila, tochas seremos, e acesas, levadas pelos exércitos, atiradas às masmorras, alimentando a labareda que nos consome a carne exausta da peregrinação. Mais além o Universo emerge, e em seis dias se recriam a manhã e a tarde, o firmamento e o solo e os mares, as ervas e as árvores, a soalheira e o luar, as aves e os peixes, os animais domésticos, os répteis e as feras, e este homem que a custo se sustém nas pernas, e que apenas balbucia, “Celebrai a Iahvé com harpa, tocai-lhe a lira de dez cordas, cantai-lhe um cântico novo, tocai com arte na hora da ovação”» (Cláudio: pp. 168-169).

Oríon é também uma das “maravilhas” para o dia-a-dia, levando-nos a perseverar em ter olhos-coração para conseguir ver “Oríon”.

Bibliografia

- ABOAB, Emanuel
1627, *Nomologia*, Amesterdão, (5389).
- AESCOLI, A .Z.
1993², *Sipur David Há-Reubeni*, Jerusalém.
- ALBUQUERQUE, Luís de
1989, *A Ilha de S. Tomé nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Publicações Alfa.
- AZEVEDO, Lúcio de
1922, *História dos Cristãos-Novos Portugueses*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- BAIÃO, Antônio (Leitura e Revisão de Provas)
1940, *O Manuscrito de Valentim Fernandes*, Lisboa, Academia Portuguesa da História.
- CLÁUDIO, Mário
2003, *Órion*, Lisboa, Dom Quixote.
- EZAGUI, José
1944, *O Minuto Vitorioso de Alcácer-Quibir*, Lisboa.
- GANERI, Margherita
1999, *Il Romanzo Storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini post-moderno*, Lecce, Piero Manni.
- HERCULANO, Alexandre
1885⁴, *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, t. I, Lisboa, Viuva Bertrand & C.^a Successores Carvalho & C.^a.
- KAYSERLING, Mayer
1971, *História dos Judeus em Portugal*, São Paulo, Livraria Pioneira.
- LIPINER, Elias
1998, *Os Baptizados em Pé. Estudos acerca da origem e da luta dos Cristãos-novos em Portugal*, Lisboa, Veja.
- PINA, Ruy de
1950, *Croniqua Delrey Dom Jobam II*, Coimbra, Atlântida.
- RESENDE, Garcia de
1974, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SALVADOR, José Gonçalves
1973, *Os Cristãos-novos e o Comércio no Atlântico Meridional*, São Paulo, Pioneira / MEC.
- USQUE, Samuel,
1907, *Consolaçam às Tribulaçõens de Israel*, III, Coimbra, Francisco França Amado.
- WREBLOVSKI, R. Z. I.
1962, *Sefunot (Ocultas)*, vol. VI, Jerusalém.

GARCIA MENDES D'EIXO E AS DUAS FACES DE JANUS

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA
(Univ. do Porto)

41

D. Garcia Mendes de Sousa, senhor de Eixo, comparece nos cancioneiros com uma única composição, de leitura paleograficamente delicada e fazendo uso de uma ou várias línguas em que já foi reconhecido o provençal ou até o “lemosino (catalanesco)”¹. Trata-se de uma composição que terá tido uma inserção tardia no processo de agrupamento de manuscritos dispersos numa compilação única, visto não apenas estar ausente do *Cancioneiro da Ajuda*, mas também se encontrar num ponto dos apógrafos italianos onde se reúnem reis e magnates portugueses e castelhanos, entre os quais D. Gonçalo Garcia de Sousa, Afonso X, D. Dinis, Afonso XI, e o D. Pedro, Conde de Barcelos – este último, promotor de tal agrupamento, como o foi do conjunto da compilação². Apenas o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* a transmite³ contra lacuna no *Cancioneiro Vaticano*, não havendo mais nenhum testemunho exterior que directa ou indirectamente possa contribuir para a sua edição.

Carolina Michaëlis, provavelmente porque não chegou a conhecer o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* em primeira mão, mas apenas as transcrições que dele fizera Enrico Molteni, declinou a possibilidade de o editar⁴, e assim o texto permaneceu fundamentalmente desconhecido até que, nos anos cinquenta, Elza Machado e José Pedro Machado o deram a conhecer numa edição semi-paleográfica⁵. Algum tempo depois, foi a vez de Jean-Marie d'Heur tentar uma edição “reconstruída” do breve cantar⁶, baseada numa concatenação de conjecturas, cujo resultado não parece ter sido convincente⁷.

¹ Carolina Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, Lisboa, 1990 (reprint da edição de Halle, 1904), pp. 513 e 744, para a primeira possibilidade, e 327, para a segunda. É possível que a hesitação quanto à base linguística do texto, manifestada por D. Carolina, se relacione com a incerteza quanto ao local onde foi escrito, que tanto podia ter sido Leão como a corte aragonesa, caso D. Garcia tivesse acompanhado o Infante D. Pedro Sanches na sua deslocação a esses territórios.

² Sobre o assunto, veja-se António Resende Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XII e XIV*, Lisboa, 1994, pp. 193-194.

³ B 454.

⁴ Cf. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, p. 327.

⁵ Elza Paxeco Machado / José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, 8 voll., Lisboa, 1949-1964, (399).

⁶ Jean-Marie d'Heur, «De l'occitan dans une pièce de Garcia Meendiz d'Eixo», in *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris, 1973, pp. 93-104.

⁷ Na edição integral do *corpus* lírico galego-português coordenada por Mercedes Brea, com o título *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela, 1996, II, pp. 999-1000, a leitura do texto acolhida é a dos Machados.

Muito recentemente, também Giuseppe Tavani publicou uma tentativa de leitura do mencionado cantar⁸.

A edição que agora propomos pretende respeitar tanto quanto possível o que o testemunho único transmite, fornecendo alternativas às lições já adiantadas para os vários *loci critici* quer nos casos em que há leituras diversas do que está no manuscrito, quer quando este comporta lições corrompidas e desprovidas de sentido, sendo necessária alguma *divinatio* para as decifrar.

1 Ala u nazq la Torona
E los *poderos* son tan[s]
E la terra e trou bona
Eia, quites son los Sans!
5 C'ora me volho tornar
A Sousa, a lo mon logar,
Que me adosa e m'asazona.

La *augua* que tem me sona
Que corre, per' é Natal,
10 E la folha assi verdona
Que nul temp non lhi faz mal;
Tod'om se dev'a pagar
Que nulh non lhi acha par
De l'odor que de si dona

15 *Aicela* terr' é tro bona
que malas son d'asembrar
las saisons en la Torona
a quem non porta culhar⁹...

Rubrica que acompanha o texto:

«Esta cantiga foi feita a Roi de Spanha
A mim fallio con condado».

O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* é uma compilação copiada em Itália durante o séc. XVI. Não sabemos quantos *codices interpositi* o separarão do *Livro das Cantigas do Conde D. Pedro*, do qual descende¹⁰, mas terão sido certamente os suficientes para introduzir, num texto escrito numa língua diferente da que se podia encontrar nos restantes poemas, elementos de incompreensão tais que tornassem a sua reconstrução problemática. Por outro lado, D. Garcia Mendes de Eixo não era trovador

⁸ Ver Giuseppe Tavani, *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma, 2002, pp. 57-58. Para além de uma paráfrase em língua actual, a edição não contém aparato justificativo das opções avançadas.

⁹ (I) «Lá, onde nasce a Toroña/ E tantos são os poderosos/ E a terra é muito boa./Eia, satisfeitos estão os Santos!./ porque agora quero retornar/ a Sousa, ao meu lar,/ que me adoça e me apazigua.» (II) «A água que tem me soa /que corre, embora seja Natal,/e a folha assim verdeja/ que nenhum tempo lhe faz mal./ Todos se devem alegrar/ que ninguém lhe acha par/pelo odor que de si desprende.» (III) «Aquele terra é tão boa/que são maus de passar/os dias na Toroña/ a quem não é portador de colar...»

¹⁰ Sobre esta matéria ver as opiniões sustentadas por Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, pp. 286-288; Tavani, «La tradizione manoscritta», in *Poesia del Duecento*, pp. 77-179; Jean-Marie d'Heur, «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais», in *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, VIII (1974), pp. 3-43.

em provençal e, pelo que conhecemos da sua biografia, dificilmente podia dominar essa língua com desenvoltura. Tendo isso em conta, só em condições de excepção seria de esperar encontrar um texto da sua autoria escrito em occitânico canónico, obedecendo a todas as regras gramaticais a que os trovadores de Além-Pirenéus se obrigavam¹¹.

Ao tentar escrever numa língua que não o galego-português, onde se reconhecem suficientes elementos do occitânico, D. Garcia – a quem nem mesmo é reconhecida a autoria de qualquer outro cantar – terá certamente tido o auxílio de algum jogral ou trovador dessa língua, ou terá feito uso de material escrito que circulava nos meios em que tomou a sua iniciativa de *trobar*, ou ambas as possibilidades. Assim, quer estas circunstâncias, quer o reiterado princípio de respeito pelo único testemunho manuscrito, sobretudo quando as suas lições são portadoras de significado evidente, apontam não propriamente para um texto escrito em occitânico mas situando-se antes num compreensível hibridismo linguístico.

Oportunamente publicaremos a presente edição crítica com o respectivo aparato e comentários justificativos. Baste por agora dizer que o que está em itálico corresponde aos pontos de maior dúvida, que serão, em alguns casos, expressões em occitânico mal transcritas pelos copistas e cuja restituição agora tentamos¹². A paráfrase em língua actual encerra a chave da interpretação literal do texto obtido.

Sem esconder que a ponderação da língua, ou línguas, que dão corpo à composição está dependente das opções editoriais assumidas, é nossa opinião que a questão da língua não tem aqui uma vertente meramente linguística, mas funciona antes como um dos muitos significantes históricos e poéticos que o trovador põe em acção neste extraordinário texto, como procuramos mostrar de seguida.

Os breves dezoito versos abrem com um rasgado louvor das terras e dos homens da *Torona*, mas um louvor que é também despedida jubilosa, já que o trovador antevê o retorno, que deveria estar iminente, às terras de Sousa, núcleo territorial da honra da linhagem a que pertencia, cujo panegírico ocupa toda a segunda *cobla*. Anote-se, para já, que é nesta, quando o discurso poético se volta para Portugal e para as terras de Sousa, que se observa um claro afastamento relativamente à língua occitânica, predominante na primeira *cobla* tal como voltará a ser de novo na *fiinda*¹³. Aqui o trovador volta a evocar a *Torona*, mas agora para aludir a uma situação de perda cujo carácter alusivo e equívoco impede uma interpretação satisfatória.

Para compreender os dados contextuais em que este cantar se situa, a primeira observação que começamos por fazer é que a *cobla* segunda, cuja leitura parece ser menos espinhosa do que a primeira ou a última, apresenta, mesmo com algumas dificuldades de interpretação, uma curiosa imagem construída em torno da contraposição do Natal às águas que correm, das agruras do clima no Inverno ao verdejar¹⁴ das folhas, que

¹¹ É notório que as propostas editoriais de Jean-Marie d'Heur e de Tavani seguem o pressuposto contrário.

¹² Os pontos mais complexos parecem ser o v. 2, em que propomos a leitura *poderos* para resolver um evidente lapso no manuscrito, o mesmo sucedendo com o último verso da primeira *cobla* ou com o início da *fiinda*, onde a provável ocorrência de um demonstrativo – “*aicela*” – fora já sugerida por d'Heur, «De l'occitan», p. 100.

¹³ Embora adoptando a estrutura conclusiva que a poesia galego-portuguesa acabou por atribuir à *fiinda* – que será cabalmente explicitada na «Arte de Trovar» que encabeça o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* –, o conteúdo alusivo e enigmático que a pequena *cobla* possui não deixa de evocar ainda a função da *tornada* occitânica.

¹⁴ *Verdonar* é provavelmente um verbo construído a partir de *verdon*, pássaro esverdeado que entre nós adquiriu a designação *verdelhão*, o que acrescenta à imagem do *locus amoenus* manobrada pelo poeta uma presença animal que lhe faltava e em muito a enriquece. Trata-se, pois, de um elemento verbal leonês ou mesmo castelhano.

tem uma consagrada presença na poesia occitânica¹⁵. É porém no panegírico que Guillem Magret consagrou à Península Ibérica – e, em particular, ao rei Afonso IX de Leão –, que essa imagem surge com um sentido próximo daquele que certamente Garcia Mendes lhe quis dar, embora o tenha feito com uma execução verbal menos clara do que a do provençal. Eis o texto:

(...)
 Et a Leon trobiei fon
 on sorzon var vestimen
 et aurs mesclatz ab argen,
 et en Estiu, can neus fon,
 i neis temprada freidors
 et, entorn Nadal, calors,
 e si vilans en bevia,
 cortes et adretz seria,
 e.ill marrit e li consiros
 en tornon alegre ioios
 e.ill paubre manent qui la van
 (...)¹⁶

O reino de Leão é uma terra de tal excelência que há lá uma fonte donde manam, não apenas riquezas e agasalhos, mas sobretudo uma água fresca no Verão e temperada no Natal, quando o rigor do frio aperta – diz-nos o trovador provençal, visivelmente ganho pelo poder de atracção e pela excelente hospitalidade encontrada na corte leonesa do rei Afonso IX. Ora, é esta imagem paradisíaca que Garcia Mendes convoca no seu texto, reconduzindo-a à terra de Sousa que o espera e à qual regressará em breve. Mas vai mais longe: as águas do Sousa – as terras tiram o nome deste afluente do Douro que as percorre – murmuram de tal modo que, mesmo em pleno Natal, quando o frio aperta, propiciam tanto a verdura dos campos, como o odor que deles exala, aos quais ninguém poderá ficar indiferente.

Panegírico surpreendente, pela idealização da terra que comporta, embora certamente bem adequado à postura de um grande senhor feudal como era Garcia Mendes. E nem pelo facto de, na realidade, constituírem mais uma actualização do velho e consagrado *topos* do *locus amoenus*¹⁷, que conhecia, por essa altura, uma ampla fortuna literária¹⁸, essas palavras deixam de dar um dos mais profundos testemunhos da ligação umbilical que estes homens tinham à terra e da forma como entendiam a vitalidade de que ela estava possuída. Isso mesmo é confirmado e reforçado pela con-

¹⁵ Da comparação das neves do Natal com a beleza da mulher falara já Bernart de Ventadorn em «Lo gens tems de Pascor», v. 38; Peire Vidal aproximar-se-á mais do oxímoro, ao declarar «...lo Nadal vos tramet de sas flores», in «Bels Amics cars, ven s'en ves vos Estius», v. 2.

¹⁶ «.../E em Leão encontrei uma fonte/ donde brotam vestimentas várias/ e ouro misturado com prata;/ e, no Verão, quando as neves fundem/ aí nasce uma temperada frescura/ e, por ocasião do Natal, calor;/ e se um vilão dela bebesse/ cortês e aposto seria/ e os tristes e melancólicos/ tornar-se-iam alegres e contentes/...», Guillem Magret, «Aigua pueja contramon», vv. 45-55, apud Carlos Alvar, *La poesia trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, 1977, p. 68. O texto poderá ter sido escrito entre os últimos anos do séc. XII e os inícios do século seguinte, cronologia onde se tem situado a actividade deste trovador que terá ido terminar os seus dias às terras dos Cameros. Cf. Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, II (2.ª edição), Barcelona, 1983, p. 915-917.

¹⁷ Cf. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, Madrid, 1976, pp. 280-286.

¹⁸ Lembremos o magnífico exemplar de *locus amoenus* com o qual Gonçalo de Berceo irá abrir os seus *Milagros de Nuestra Señora*, no qual também se mencionam as «fuentes claras, corrientes/ en verano bien frias, en invierno, calientes» (ést. 3).

vocação sistemática da água como fio condutor da exposição poética em louvor da terra – da água doce normalmente associada ao alimento e à riqueza – que resulta numa síntese profunda entre ambas, já que a terra se confunde com a água da vida e da fecundidade.

É também particularmente interessante que esta disseminação do elemento aquático pelo discurso sobre a terra esteja já toda no poema de Magret, que começa por evocar a pujança das águas para sobre elas situar uma ponte do outro lado da qual está a terra de Espanha. Por sua vez, Afonso IX será um dos pilares dessa ponte e a imagem do seu reino irá construir-se em torno de uma fonte da vida e da abundância¹⁹. Ao fazer seu todo este aquático simbolismo, e ajustando-o às várias fórmulas de encómio da terra que se encontram no seu texto, o trovador de Sousa inscreve-se plenamente nas matrizes simbólicas que comandavam a linguagem trovadoresca europeia.

Se Garcia Mendes conheceu e se baseou no poema de Magret para elaborar o seu canto, como pensamos que sucedeu, então confirmar-se-á também que o local onde o Sousão se encontrava quando o redigiu era realmente o reino de Leão, em meios afectos à corte régia, e tê-lo-á feito em 1217, pouco tempo antes de retornar a Portugal depois de uma ausência de cerca de cinco anos²⁰. E aqui a História começa a misturar-se intimamente com a Literatura.

O que fazia este magnate português em Leão por volta de 1217? Os membros mais importantes desta linhagem portuguesa – referimo-nos não apenas a Garcia Mendes, mas sobretudo ao filho mais velho do Conde D. Mendo, Gonçalo Mendes – saem do reino de Portugal, como é sabido, em pleito aberto com o rei D. Afonso II na sequência das disposições testamentárias do falecido D. Sancho I em favor das suas filhas, que o novo rei não deu mostras de querer fazer cumprir²¹. Relembre-se que uma destas infantas, D. Teresa, chegara a casar com Afonso IX de Leão, casamento entretanto desfeito por consanguinidade.

Conflito tipicamente senhorial, mas ao qual cedo os canonistas régios portugueses irão emprestar um cunho jurídico diverso, fazendo estribar as pretensões do rei num direito de tipo novo, onde se prefiguram as prerrogativas de um estado acima das partes em conflito. Seja como for, os Sousões passam a Leão, e de lá, em conjunto com o poderoso infante D. Pedro Sanches e, mais tarde, com o bastardo régio D. Martim Sanches, travam duras refregas militares contra o monarca português. O conflito conhecerá um primeiro momento de tréguas em 1217, na sequência do qual os Sousões retornarão ao reino de Portugal. É por esta altura que o poema terá sido redigido.

Torna-se, porém, necessário colocar estes acontecimentos e os seus protagonistas na escala que lhes compete. Conquanto excepcionalmente importantes no contexto português, a ponto de partilharem o panteão régio de Alcobaça, os Sousões eram, em ambiente leonês, uma linhagem meramente local que apenas poderia aspirar a estar presente episodicamente no magno concerto dos poderosos de uma corte régia que era, na altura, essencialmente cosmopolita e aglutinadora de grandes poderes feudais

¹⁹ «.../ En Espaigna a un pon/ Per on hom passa soven/ Fag per tal encantamen/ Que si.l parlatz, gen respon;/ Cinc pilars ia, seignors,/ E bem a mil cavalhs cors./ Tan es belhs de plana via;/ En l'ausor pilar que.i sai/ Esta lo valenz reis N'Anfos./ Rics de cor e tan poderos/ Que del tot complis son talan/...». «Aigua pueja contramon». vv. 34-44, apud Riquer, *Los trovadores*, p. 916.

²⁰ O texto assim considerado parece validar as indicações cronológicas e as circunstâncias adiantadas por Oliveira, *Depois do Espectáculo*, p. 348, para a sua redacção.

²¹ Cf. José Antunes / A. Resende Oliveira / João Gouveia Monteiro, «Conflitos Políticos no Reino de Portugal entre a reconquista e a Expansão, Estado da Questão» (Separata da *Revista de História das Ideias*, VI), Coimbra, 1984.

da Península e mesmo de Além-Pirenéus. Isso mesmo se comprova pelo facto de apenas uma vez termos encontrado D. Gonçalo Mendes, o chefe da linhagem, confirmando um diploma de Afonso IX, sem mais referências a qualquer Sousa junto do centro de poder da monarquia leonesa²².

Talvez este aspecto seja crucial para entender cabalmente o que está dito no árduo texto deixado à posteridade por D. Garcia Mendes d'Eixo. É que, na sua extravagância linguística, ele pode contribuir para a compreensão de um ponto crucial no desenrolar da poesia trovadoresca em âmbito galego-português, que é exactamente o momento em que essa poesia chegou ao reino de Portugal, bem assim como os contornos assumidos por esse trânsito.

Ora o poema não deixa dúvidas de que Garcia Mendes celebra o seu próximo retorno às terras de Sousa. De tal modo essa intenção é central que surge mesmo no texto sob a forma de clara *propositio* – «...ora me volho tornar/ a Sousa...». Sendo assim, trata-se indubitavelmente de um cantar de exílio²³, enfileirando, por exemplo, com o de João Soares de Paiva, no qual a situação de expatriamento é por demais evidente.

Tal como sucede no *Ora faz ost' o senhor de Navarra*, também agora uma questão crucial a colocar é a de saber onde está o sujeito que se assume como tal no texto, ou seja, para onde remetem quer o tecido referencial quer a rede de deícticos que comporta²⁴. E aí o leitor é de imediato confrontado com a *Torona*, que é o elemento verbal em torno do qual se arquitecta o texto – comparece no *incipit*, ecoa através da iteração da rima em *ona*, e volta a estar presente no penúltimo verso da *fiinda*.

A *Torona* é a versão poética (ou occitanizada...) de Toroña, região à qual o trovador estava ligado pelo casamento e, com toda a probabilidade, pelo acolhimento no exílio. Não era para si, certamente, um lugar estranho. Por isso, o trovador entende despedir-se dela com um encómio que, no poema, só será ultrapassado pelo louvor da sua terra de Sousa, aquela onde havia frescura no Verão e quentura no Inverno²⁵.

Os termos em que o trovador louva a Toroña, assentes na bondade natural da terra e fazendo sobressair também a qualidade do homens que a comandam – os *poderosos*, segundo julgamos ler no manuscrito, não sendo difícil apurar a quem em concreto Garcia Mendes se refere... –, ajustam-se também aos padrões impostos pela cultura trovadoresca internacional e pela ideologia senhorial que a enforma. Mesmo antevendo já o retorno à sua terra, ao seu *dominium*, Garcia Mendes não abandona nem as modalidades de expressão, nem o imaginário característicos da linguagem dos trovadores de Além-Pirenéus, cujo sentido é a exaltação irrestrita dos valores senhoriais, entre os quais se conta o apreço pelos poderosos, por aqueles que promovem a vida colectiva através da capacidade de distribuir a riqueza, ou seja, pelos que possuem a virtude do *donar* ou da *largueza*.

Creemos mesmo que esta declaração poética é anunciadora da adopção de uma renovada atitude senhorial por parte dos Sousões, tendo implícita que o regresso a Portugal se fará pautado pelo exercício desse estilo aristocrático vigoroso e de ampla

²² Cf. Julio González, *Alfonso IX*, II, Madrid, 1944, p. 451. Trata-se de um documento de Janeiro de 1217.

²³ Cf. António Resende Oliveira, «A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português», in *O Trovador Galego-português e o seu Mundo*, Lisboa, 2001, pp. 65-78.

²⁴ Cf. José Carlos Miranda, «João Soares de Paiva e o rei da Navarra: Para a leitura do cantar *Ora faz Ost' o senhor de Navarra*», in *O Sentido que a Vida Faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, 1997, pp. 321-329.

²⁵ Pelo facto de se despedir das terras galegas não se pode inferir que Garcia Mendes passaria a estar exilado em Portugal e sem possibilidade de retornar à Toroña, ideia que parece fazer caminho em Tavani, *Tra Galizia*, p. 57. O texto não aponta nesse sentido nem poderia fazê-lo, a julgar pelos vestígios documentais existentes, que confirmam a presença deste magnate no sul da Galiza depois de 1217.

visibilidade, motivado pela busca do prestígio – o *pretz* e o *valor* de que os provençais tanto falavam –, que Garcia Mendes pôde ver de perto em terras leonesas, e no qual se contará necessariamente o patrocínio empenhado da actividade trovadoresca. Na realidade, é isso mesmo que virá a suceder de um modo muito nítido, surgindo o primeiro núcleo de trovadores e jograis do Sul da Galiza e do Norte de Portugal incontestavelmente ligado à figura deste Sousão e à linhagem a que pertencia.

É neste duplo trajecto saliente no cantar, tanto voltado para Norte, para o reino de Leão, como para a Sul, para as terras de Sousa e para o reino de Portugal, numa irremediável não coincidência de caminhos e de sentidos, que há que enquadrar os usos linguísticos nele presentes, que acabam por reproduzir essa duplicidade fundamental. Mas é necessário precisar melhor a geografia social e cultural em que o trovador se move no seio do reino leonês.

Na realidade, quer a leitura do *incipit* quer da epígrafe que acompanha o texto indiciam que, embora Sousa e a Toroña sejam as duas terras nas quais o trovador faz incidir a atenção, o seu discurso é proferido algures, em meios onde o occitânico tinha alguma audiência e a sua utilização um significado em si. Parece-nos provável, assim, que o texto tenha sido elaborado tendo em vista um público próximo da corte leonesa, o único que poderia entender o alcance da utilização do occitânico e o que ele representava enquanto adesão deste magnate regional à forma de civilidade cosmopolita que aí se praticava²⁶.

Nessa direcção parece também apontar a dedicatória que acompanha o texto, onde se declara que «Esta cantiga foi feita a Roi de Spanha». Esta personalidade é, segundo cremos, Rui Diaz de los Cameros, o grande senhor castelhano que terá sido o primeiro mecenas de trovadores em língua peninsular, e particularmente em galego-português, que é possível identificar com suficiente fundamento, para além de ter promovido idêntico apoio a trovadores e jograis provençais. As ligações deste homem de ascendência galega à corte leonesa são assíduas, e não há alternativa a considerá-lo também o grande responsável pela ocidentalização do canto em galego-português, já que, pelo testemunho de João Soares de Paiva, o primeiro núcleo destes trovadores pode bem ter-se formado no senhorio castelhano-navarro dos Cameros²⁷.

Encarada a questão nestes termos, tudo parece fazer sentido. Tal como indicámos atrás, o occitânico é utilizado privilegiadamente na primeira *cobla* do poema e na *finda*, ainda que com fortes interferências dos falares ocidentais da Península, recuando claramente da segunda *cobla*, que se deverá definir, do ponto de vista linguístico, como estando escrita em galego-português embora com grande permeabilidade quer face ao provençal, quer aos falares do Norte peninsular. Mesmo alguns dos provençalismos que aí ocorrem são formas que conhecerão uma rápida lexicalização na língua dos trovadores galego-portugueses.

Assim, enraíza-se a ideia de que não foi, provavelmente, intenção de Garcia Mendes escrever um texto em provençal, mas apenas utilizar essa língua com uma finalidade

²⁶ Na esclarecida introdução à genealogia dos Sousões, inserida no seu *Livros de Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, pp. 209-210, José Augusto Pizarro chama a atenção para o facto de esta linhagem ter sido extremamente precoce na utilização de sinais heráldicos em Portugal, bem assim como no uso de um apelido estabilizado – *de Sousa* –, sendo ainda a única, até à segunda metade do séc. XIII, a quem era atribuída uma designação condal. Todos estes elementos revelam uma especial atenção ao domínio do simbólico como veículo de consagração do poder e do prestígio. A profunda aceitação da cultura trovadoresca que Garcia Mendes revela neste texto aponta rigorosamente no mesmo sentido.

²⁷ Cf. José Carlos Miranda, «Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'occident de la Peninsule Ibérique (II) Les genres, les thèmes et les formes», in *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du Colloque de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes*, Amsterdam-Atlanta, 1998, pp. 97-105. Contamos publicar em breve a fundamentação das ideias que agora apresentamos em síntese.

bem precisa, que era a de compatibilizar mundos irremediavelmente diferentes, mas que tinham a uni-los algo profundo. Se as terras leonesas, Rui Diaz de Los Cameros, o “trobar” em occitânico, por um lado, e a Toroña a caminho do reino de Portugal e das terras de Sousa, os Sousões, bem como o “trobar” em galego-português, por outro, eram realidades necessariamente distintas, o texto encarrega-se de esbater a fronteira que as separa.

A ideologia senhorial e a sua vistosa vertente trovadoresca constituem o cimento que une esses trajectos e respectivas geografias, conferindo-lhes uma idêntica natureza. E esse elo é quase genealógico, já que Garcia Mendes reconhece implicitamente quanto deve a Rui Díaz de los Cameros e ao ambiente occitânico, sobretudo naquilo que está implícito que futuramente virá a fazer e que se traduzirá num intenso apoio à actividade dos trovadores que reunirá em torno de si e da sua linhagem.

O que o cantar “occitânico” de Garcia Mendes d’Eixo acaba por documentar, paradoxalmente, é a quem e a que circunstâncias se deve o enraizamento do galego-português como língua de um poderoso movimento poético-musical, de outro modo confinado unicamente à vertente galega e leonesa, dispersa e sem o vigor que o novo núcleo do extremo sul da Galiza e Portugal virá a demonstrar.

A PRESENÇA DA HISTÓRIA NAS EDIÇÕES DO ROMANCE

HISTÓRICO TRADUZIDO DE ALEXANDRE DUMAS

FÁTIMA OUTEIRINHO
(Univ. do Porto)

49

Quando escolhemos reflectir sobre a presença da História no romance histórico traduzido de Alexandre Dumas, não tínhamos como propósito trabalhar a obra nem no que toca ao particularismo das relações entre Literatura e História e que ela encerra, nem numa linha de questionamento da efectiva pertença genológica desse conjunto de textos ao chamado romance histórico. Não era também nosso objectivo equacionar a pertença ao domínio do paraliterário da obra dumasiana ou de parte dela, nem tão-pouco dar um contributo para a reavaliação ou reabilitação da obra e do autor.

Interessava-nos outrossim estudar um fenómeno de leitura. Na verdade, a constância, a regularidade, a multimoda circulação das edições da sua obra traduzida em Portugal, a existência afinal dum caso dumasiano no sistema de chegada português, desde o século XIX até à actualidade, é para nós justificação razoável e pertinente para uma reflexão que se prende com processos de cativação do leitorado e/ou de franjas desse leitorado, procurando criar necessidades de leitura e jogando com aquele que se julga ser, num determinado momento, o horizonte de expectativas de um dado grupo de leitores.

Como observa Claude Schopp, «São raros os registos das reacções dos leitores comuns» (Schopp: p. 17). Ora o estudo da materialidade do livro, o estudo das edições de uma obra, num largo transcurso de tempo, parece-nos ser um modo de mitigar a falta de informação sobre os seus leitores efectivos até porque a crescente sofisticação no trabalho editorial faz do livro um objecto cada vez mais marcado por uma presença subliminar do leitor: o livro faz-se para atrair o leitor e essa materialidade construída poderá funcionar, extratextualmente, como roteiro, como guia de leitura, mas também como sinal de uma tomada de consciência, por parte dos editores, face aos interesses dos leitores em determinadas épocas. Esta perspectiva de estudo é então um modo de aproximação a uma putativa recepção da obra e de um autor ou, pelo menos, uma tentativa de dilucidação dos pressupostos que norteiam a leitura.

Se a generalidade das obras de Dumas pai conhece uma considerável difusão ao longo de mais de cento e cinquenta anos, é incontestável o enorme sucesso de *Les Trois Mousquetaires* e *Le Comte de Monte-Christo*, sucesso de resto indiciado no modo como o seu autor é unanimemente apodado no discurso crítico de Oitocentos e de Novecentos. No século XIX, escreve-se, por exemplo, sobre o «legendario auctor dos

Trez Mosqueteiros e do Monte-Christo (A *Ilustração*: 1884, p. 22)¹. Nos nossos dias, a propósito da trasladação dos restos mortais de Alexandre Dumas para o Panthéon, o artigo publicado no *Expresso* intitula-se, sintomaticamente, «O pai de d'Artagnan no Panteão»; o seu autor, em variação retórica, fala ainda do autor «de “Os Três Mosqueteiros”» (Viegas: p. 56).

O volume de traduções repertoriadas, e que inclui as adaptações traduzidas², as adaptações para a infância³ e para a juventude⁴, as adaptações teatrais e fílmicas abundantes⁵, não desmentem, antes confirmam, o seu bom acolhimento junto do público. Face à diversidade e quantidade do objecto, optámos por eleger como *corpus* de estudo *Les Trois Mousquetaires* e seus prolongamentos (*Vingt Ans Après* e *Le Vicomte de Bragelonne*), em língua portuguesa, procurando explorar a dimensão material do livro, já que a leitura também se faz a partir dum contacto físico com a obra, explorando ainda a vertente paratextual pela informação dirigida que pode conter.

Les Trois Mousquetaires ilustra na perfeição um modo de circulação intensa e proteiforme da obra francesa oitocentista em geral. Numa época em que o romance-folhetim já tem lugar cativo no jornal pela fidelização do leitorado que potencia, *Les Trois Mousquetaires* surge, inicialmente, em suporte periodístico no espaço do folhetim de *Le Siècle*, em 1844, conhecendo, no mesmo ano, imediata publicação em livro, o que de resto acontece de modo idêntico com *Vingt Ans Après* e *Le Vicomte de Bragelonne*⁶. No século XIX, a trilogia de Dumas, em língua portuguesa, conhecerá difusão similar: em livro e em folhetim. Em livro e como tradução livre de Hermenegildo Correia, pelo menos no que respeita ao terceiro e quartos tomos publicados⁷, surge com data de 1846 e 1847, respectivamente, e terá sido uma edição assegurada pelo sistema de assinaturas, tão frequente ao longo de Oitocentos, como testemunha o último volume, em nota prévia dirigida “Aos Senhores Assignantes”. Em folhetim, encontrá-la-emos no ano de 1865 no periódico *O Favorito*, no que respeita a *Les Trois Mousquetaires*, e, já o século vai adiantado, toda a trilogia será publicada no jornal *Novidades*, em 1894, 1895 e 1896. A obra de Dumas será ainda vendida em fascículos,

¹ Em «Centenario de Alexandre Dumas», *O Occidente. Revista Ilustrada de Portugal e do Extrangeiro*, 20 de Julho de 1902, p. 154, a lista estende-se um pouco mais e Dumas é lembrado como o autor dos *Tres Mosqueteiros*, *Vinte annos depois*, *Visconde Bragelonne*, do *Conde de Monte-Christo* e do “dramalhão” *Henrique III e a sua Côrte*.

² Cf. a recente publicação da Biblioteca Nacional, *Antes das Playstations. 200 anos do romance de aventuras em Portugal*, catálogo que acompanha a exposição homónima, actualmente patente na Biblioteca Nacional. Na verdade, trata-se bem mais do que um simples catálogo pois congrega estudos vários, particularmente em torno de Alexandre Dumas, autor com direito a um núcleo exclusivo na exposição. Parte desta publicação regista o acervo da obra traduzida de Dumas e existente na Biblioteca Nacional. Cf. ainda os volumes II, II, IV de *A Tradução em Portugal* de A. A. Gonçalves Rodrigues, permitindo cruzar dados e complementar a informação.

³ Em articulação com o cinema de animação, surgem, a partir da década de oitenta, edições como *D'Artacão e os Três Moscãooteiros*, ou, por exemplo, *Os Três Mosqueteiros*, em que os actores Donald, Mickey, Minnie, Margarida, os três sobrinhos de Donald, Pateta e o Tio Patinhas vão filmar *Os Três Mosqueteiros*.

⁴ Lembremos *O Conde Monte Cristo*, adaptação de António Mota, editada pela Gailivro, a conhecer uma segunda edição em 2002.

⁵ Cf. *O Conde Monte Cristo*, Lisboa, Ed. RTP, 1980, edição baseada no romance de Dumas, livremente adaptado, e ilustrada com fotos da série da TV.

⁶ Em 1845, publica-se *Vingt Ans Après* no *feuilleton* de *Le Siècle* e dois anos depois, no mesmo jornal, *Le Vicomte de Bragelonne*. A publicação em livro segue de imediato o folhetim.

⁷ De facto, o exemplar encontrado na Biblioteca Pública Municipal do Porto coloca problemas, na medida em que se trata de um único livro a encerrar quatro volumes com informações não convergentes. O primeiro volume não contém folha de rosto; o segundo traz no rosto a data de 1865 e a indicação de ter sido composto em Lisboa, na Typographia da Empresa-Editora L.E.C. Já os terceiro e quarto volumes apresentam respectivamente as datas de 1846 e 1847, tendo saído da Typographia Martins em Lisboa.

uma outra forma de difusão do objecto impresso que o século XIX vulgarizará. Até à década de sessenta e depois, na década de noventa, a obra conhecerá outras traduções, ora apresentando-se apenas com o selo autoral – ser obra de Dumas é garantia suficiente – ora integrando colecções como a da “Bibliotheca de Romances Notáveis”⁸.

De todo o modo, a inscrição dentro do romance histórico numa trilogia que toma como pano de fundo cerca de meio século da História de França, parece ser algo de pacífico, mesmo quando não é explicitamente indexada como tal ou mesmo quando não se publica o texto prefacial do autor a conferir uma pseudo-veracidade ao relato de *Les Trois Mousquetaires*. Na verdade, em Oitocentos e na viragem do século, os próprios textos em torno de Alexandre Dumas falam-nos dos seus romances históricos. Autor anónimo, em opúsculo de cariz biobibliográfico de 1860, traça o percurso de Dumas, iniciado com o drama, rumo a um enorme sucesso e regista: «Apareceram depois *As Impressões de Viagem*, depois a longa serie de romances historicos que dão ao auctor grande fortuna. As suas obras são então compradas adiantadas por todos os jornais, e elle não pôde satisfazer a todos os pedidos dos editores; é então que offerece a grande fabricação de romances (...)» (*Alexandre Dumas Celebre Escripitor Francez*: p. 6). Por ocasião do centenário do seu nascimento, *O Occidente* escrevia: «Nenhum romancista do seu tempo obteve maior celebridade que o auctor dos *Tres Mosqueteiros*, *Vinte annos depois*, *Visconde de Bragelonne*, tres magnificos romances formando um único poema, no qual se passam em revista os mais curiosos trechos da historia de França. Seus romances historicos constituem a sua grande gloria, mas outros escreveu, como *O Conde de Monte-Christo*, cheios de fantasia, e que o mundo inteiro conheceu» (*O Occidente*: p. 154).

Outro é já o panorama encontrado ao longo do século XX e, de um modo mais particular, a partir de meados do século. Se algumas edições da obra apontam para uma pertença tipológica ao romance histórico, a integração das obras dumasianas em colecções populares ou colecções para a juventude colocam a tónica no romance de aventuras, pese embora um trabalho gráfico de capa e de ilustração de sabor marcadamente epocal. Assim, para além de edições que visam contemplar apenas as obras de Alexandre Dumas⁹, podemos encontrar *Os Três Mosqueteiros* em edições que congregam de forma heteróclita e desigual autores clássicos da literatura portuguesa ou universal¹⁰ como Garrett, Balzac, as irmãs Brontë, Dostoiévski, Mérimée, Stevenson, Tolstoi, Zola, mas também o caseiro Rebelo da Silva, a esquecida Mary Floran ou ainda G. A. Henty, também prolífico autor de romance de aventuras.

De acordo com o público visado, a obra dumasiana surge publicada quer em edições mais cuidadas¹¹ quer em edições que se querem baratas para conquistar um leitorado mais alargado¹². Ocorrências e funcionamento similares encontrá-los-emos com as obras que constituem prolongamentos de *Les Trois Mousquetaires*: *Vinte Anos Depois* e o *Visconde de Bragelonne*. Em qualquer caso e com frequência, o texto dumasiano traduzido apresenta-se ilustrado com reproduções de gravuras oitocentistas ou então com usos gráficos próprios da técnica da banda desenhada. De passagem, notemos ainda uma prática inesperada numa colecção de “Livros de Bolso”, o caso da Europa-América: revela-se a preocupação em munir o leitor de todo um acervo

⁸ A morte de Alexandre Dumas e o centenário do seu nascimento não trouxeram alterações, por acréscimo, à tradução da sua obra.

⁹ É o caso das publicações da Guimarães & C.^a, na segunda década do século XX, ou da Lello, na década de trinta.

¹⁰ Cf. *Os Três Mosqueteiros*, 2 vols., trad. de Carlos Rodrigues, Porto, Livraria Civilização-Editora, col. “Civilização. Nova Série”, 1960.

¹¹ Cf. edições da Lello, Círculo de Leitores ou Amigos do Livro.

¹² Cf. edições da Crisos ou a da Minerva ou também a das Publicações Europa-América.

informativo em torno da obra e do autor. Assim, se na contracapa de imediato se cataloga a obra como sendo romance histórico, pertencente «a esse género literário que Walter Scott pôs em moda por volta de 1820», e se chama a atenção para um enredo que mistura História e ficção e que tem conquistado gerações de leitores, a anteceder o romance oferece-se uma “Cronologia”, uma “Introdução” e um “Sumário Bibliográfico”.

Os dados recolhidos em torno da obra dumasiana indicam, na aproximação à década de sessenta, uma preocupação por parte das casas editoras em ir ao encontro de um público jovem supostamente sedento de romance de aventuras¹³. Surgem, assim, adaptações de *Os Três Mosqueteiros*, *Vinte Anos Depois* ou de *O Visconde de Bragelonne* a integrar o rol de colecções dirigidas a rapazes como a “Biblioteca dos Rapazes” da Portugaláia. Em *Vinte Anos Depois*, por exemplo, indica-se explicitamente na contracapa a faixa etária a quem a edição se dirige, faixa apesar de tudo alargada – “Dos 12 anos em diante” –, e a edição faz-se acompanhar de um breve texto sobre a obra e o autor, informando sobre as datas de nascimento e morte, apresentando-o como alguém que «Viveu uma vida principesca, permitida pela enorme fortuna que granjeou com a literatura», «um gigante da literatura», de «imaginação poderosa e não menos poderoso estilo, sentido da acção e o dom especial de chamar o passado até o [sic] presente», autor com uma capacidade de produção hercúlea, pois «A sua obra completa conta mais de trezentos títulos» (Dumas: s/d). O texto destaca ainda a trilogia *Os Três Mosqueteiros*, *Vinte Anos Depois* e *O Visconde de Bragelonne*, bem como *La Reine Margot*, *Le Comte de Monte-Cristo*, *Les Quarante-Cinq* e *La Comtesse de Charny*, obras na sua maioria tradicionalmente indexadas ao romance histórico. De *Os Três Mosqueteiros* diz-se que, com as suas personagens lendárias que se tornaram populares, a obra conhece um destaque particular pela fortuna conquistada junto do leitorado desde a sua publicação até à actualidade. Em contracapa, oferece-se um excerto adaptado – a abrir o apetite – e que joga com um universo já familiar ao leitor, causando o prazer do reconhecimento, jogando simultaneamente com a sedução pelo mistério que só a leitura da obra resolverá e com a serialização a que a trilogia em torno de D’Artagnan e os três mosqueteiros dá corpo. Vale a pena lembrar esse curto texto em que, não por acaso, se convocam duas figuras históricas, Richelieu e Mazarin:

«Numa câmara do Palácio Cardinal, que já conhecemos de *Os Três Mosqueteiros*, a uma mesa de cantos de prata dourada, estava um homem com a cabeça apoiada nas mãos. Era o fantasma de Richelieu – Mazarin.

Estava só e sentia-se desapeado. Com um sorriso cínico meditava na agitação popular e reflectia que o mesmo povo que odiara Richelieu o lembrava agora melancolicamente. O rumor que lhe vinha da rua mostrava-lhe quanto a sorte dos favoritos é precária.

Estavam assim as coisas quando introduzimos os nossos leitores no gabinete do cardeal Mazarin. De súbito, como tomado por uma ideia luminosa, puxou duas vezes a campainha e logo se abriu uma porta disfarçada, por onde avançou um homem vestido de negro, que se postou detrás do cadeirão. Depois de curta conversa com o criado, este desapareceu para volver instantes depois. Trazia um fato de mosqueteiro, que o cardeal vestiu.

– Agora vá chamar o senhor D’Artagan.

¹³ Nas décadas seguintes e tal como assinalámos em nota anterior, assistir-se-á ainda à emergência de um público-alvo: o público infantil.

Chegado este, ambos saíram a percorrer as ruas e a sondar o coração do povo agitado.

Mazarin contava com o nosso velho conhecido D'Artagnan para levar a bom fim as suas pérfidas resoluções. Conseguiria vencer uma nação descontente?

Levaria os nossos bons mosqueteiros – D'Artagnan, Atos, Portos e Aramis – a porem-se do seu lado e a defenderem a sua causa?

A coragem, o devotamento, a fidelidade a um ideal, tudo o que fez dos quatro amigos os heróis imorredoiros da mocidade, perpassa nestas páginas, onde nem falta a ternura e a dedicação..”.

Os títulos que a “Biblioteca dos Rapazes” integra são, desde logo, títulos de sempre do romance de aventuras, de autoria predominantemente anglófona e oitocentista, como *A Ilha do Tesouro* de Stevenson, *Aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, *História de um Marinheiro* de Marryat, *Os Jovens Caçadores do Mississipi* de Mayne Reid, *Hornblower*, *Tenente da Marinha* de C. S. Forester, *A Ilha de Coral* ou *Os Mercadores de Peles* de Ballantyne, entre muitos outros; mas a colecção integra igualmente *Os Cavaleiros da Távola Redonda*, *O Capitão Fracasse* de Gautier e obras recentes, como as de Odette de Saint-Maurice.

A iniciativa, na mesma década, da Livraria Bertrand/Editorial Ibis em oferecer a colecção “Histórias: colecção para rapazes”, indicia a existência dum mercado ledor jovem, em expansão. Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*), Alexandre Dumas, Lewis Wallace (*Ben-Hur*), Fenimore Cooper (*O Último Mobicano*), Jules Verne (*A Volta ao Mundo em 80 Dias*), Walter Scott (*Rob Roy*, *Ivanhoe*, *O Talismã*), Charles Dickens (*David Copperfield*), Stevenson (*A Ilha do Tesouro*) ou Melville (*Moby Dick*), são os autores escolhidos a permitir a fruição de romance de aventuras, romance histórico e romance de antecipação do futuro. De novo, o autor de língua inglesa e oitocentista predomina. Por curiosidade, registre-se a existência na mesma casa editora de “Histórias: colecção para raparigas” a oferecer a esperada Louise May Alcott (*Mulherzinhas*, *Homenzinhos*), os contos de Andersen e de Perrault, Harriet Beecher Stowe (*A Cabana do Pai Tomás*), Lewis Carrol (*Alice no País das Maravilhas*), mas também e inesperadamente Hoffmann (*Contos Fantásticos*). Autor comum a ambas as colecções é Marcel d'Isard, no entanto com títulos bem distintos: para os rapazes propõe-se *O Regresso de Robin dos Bosques* e, para as raparigas, *Sissi*, *Rainha da Hungria*. De um modo claro, a política editorial não só dá conta, condiciona e ratifica uma leitura de género dentro de uma camada leitora jovem como ainda potencia uma juvenilização do leitorado face a obras nem sempre originalmente dirigidas a esse público específico¹⁴.

Lembremos também uma adaptação de *Les Trois Mousquetaires* para banda desenhada, saída em 1985, e que apresenta não apenas um brevíssimo texto bio-bibliográfico sobre Alexandre Dumas, acompanhado do retrato do autor, como ainda um glossário e um questionário final sobre a história narrada. Verifica-se, com efeito, nalgumas das edições da segunda metade do século XX, preocupações de didactismo através de curtas informações sobre a obra e o autor. Há que reconhecer que os contextos culturais mudam, o público visado também e mesmo os modelos e os conteúdos cognitivos. A acção editorial revela consciência de tal facto.

Caso interessante a testemunhar a capacidade de circulação no tempo da obra de Dumas e o carácter abrangente, mas heterogéneo do seu público é o conjunto de edições da responsabilidade do Círculo de Leitores. Em 1973, a obra apresenta-se

¹⁴ Sobre esta questão e afins consulte-se o estudo “Antes das Playstations” de Manuela Rêgo e Miguel Castelo-Branco em *Antes das Playstations. 200 anos do romance de aventuras em Portugal*, p. 80.

singela, liberta de qualquer rótulo, apenas com um breve texto final sobre “O autor e a sua obra”, no qual se indica quais os “melhores romances” e do autor se diz que é «Dotado de uma imaginação prodigiosa, exercendo o seu ofício de escritor como autêntico profissional – orgulhava-se de durante mais de vinte anos ‘ter escrito dez horas diariamente’ –, Alexandre Dumas é ainda hoje um escritor que se lê com inexcusável agrado e entusiasmo» (Dumas: 1973). Em 1979, o mesmo título é proposto numa colecção de “Grandes Romances Populares” e, em 1995, *Os Três Mosqueteiros* surgem na colecção “Tesouros da Literatura Juvenil”. A juvenilização do leitor a que atrás aludíamos de novo ocorre.

Se, indiscutivelmente, a mestria narrativa de Dumas é o salvo conduto que permite compreender a circulação da obra no espaço e no tempo de diferentes literaturas nacionais e junto de diferentes franjas do leitorado, a materialidade do livro que o estudo das diversas edições em língua portuguesa procurou pôr em relevo, não pode ser minorizada já que ora ratifica o pacto de leitura inscrito no texto, ora constrói um novo pacto de leitura. Na verdade, o pacto de leitura resulta do texto mais que da materialidade que o dá a ler. Obras originalmente apresentadas ao leitor como romances históricos valerão sobretudo ao longo dos tempos como possibilidade de preencher um espaço e um tempo de fantasia, vulgarizando um sabor histórico num romance agora preferencialmente identificado como sendo de aventuras. Mas quanto à capacidade de vulgarização já Alexandre Dumas opinava, revelando uma consciência exacta do público visado:

«Lamartine é um sonhador, Hugo um pensador, e eu um vulgarizador. Do que ha de demasiado subtil no sonho de um, de demasiadamente profundo no pensamento do outro, profundidade que impede algumas vezes que se comprehenda, apodero-me eu, vulgarizador. Dou um corpo ao sonho de um, dou claridade ao pensamento do outro, e sirvo ao publico esta dupla iguaria, que sahida do primeiro o nutria mal, e da mão do segundo lhe causava uma indigestão por demasiado temperada, mas que temperada e apresentada por mim, serve para todos os estomagos, para os mais fracos e para os mais robustos» (*A Illustração*: 1884, p. 22).

Bibliografia

1860, *Alexandre Dumas Celebre Escripitor Francez*, Lisboa, Typographia de José da Costa, col. "Os Contemporaneos".

2003, *Antes das Playstations. 200 anos do romance de aventuras em Portugal*, edição de Manuela Rêgo e Miguel Castelo-Branco, Lisboa, Biblioteca Nacional.

2002, *Expresso*, Lisboa, 30 de Novembro.

1884, *A Illustração. Revista quinzenal para Portugal e Brazil*, Paris, 5 de Maio.

1902, *O Occidente*, Lisboa, 20 de Julho.

RODRIGUES, A. A.

1992, *A Tradução em Portugal. 1835/1850*, Lisboa, ICALP.

RODRIGUES, A. A.

1993, *A Tradução em Portugal. 1851/1870*, Lisboa, ISLA.

RODRIGUES, A. A.

1994, *A Tradução em Portugal. 1871/1900*, Lisboa, ISLA.

BREVES APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO HISTÓRIA/LITERATURA NO CASO DAS LITERATURAS AFRICANAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MARIA CRISTINA PACHECO
(Univ. do Porto)

O binómio Literatura/História é de tal modo operativo, importante e, diria mesmo, imperativo na abordagem das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa que, quando me foi solicitado um título para a comunicação que haveria de apresentar neste Colóquio, optei propositadamente por um que, sendo amplo e abrangente, me permitisse relegar para mais tarde a escolha de alguns aspectos específicos a tratar. Depois de ter ponderado os múltiplos caminhos que o tema me convidava a percorrer, concluí, afinal, que talvez não devesse mudar o título: por um lado, porque as considerações que aqui vos trago são, de facto e apenas, “breves apontamentos”, pequenas achegas a uma questão demasiado vasta, complexa e muito actual na escrita de diversos autores africanos e de estudiosos destas literaturas; a segunda razão que me levou a manter o título é que me decidi por referir as literaturas moçambicana e angolana, sendo esta última a que merecerá uma atenção mais privilegiada.

Feito este necessário preâmbulo, parece-me que a melhor forma de iniciar a reflexão acerca do tema proposto será a de encontrar resposta para uma série de perguntas básicas: quando, porquê e em que circunstâncias nascem as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa? Deixando de lado factos que particularizam cada uma delas, poder-se-á afirmar que todas estas literaturas surgem durante a vigência de um contexto de colonização a que os seus territórios se encontravam submetidos e que o intuito dos seus promotores foi o de dar a conhecer a sua “realidade” de africanos e de colonizados, contrapondo-a a uma visão de África, que consideravam “distorcida e falseada”, veiculada pela escrita do “outro”, isto é, do colonizador. Por outras palavras, o aparecimento das literaturas africanas é uma das manifestações concretas da tomada de consciência dos “filhos da terra”, que, naturalmente herdeiros de tradições locais, traduzirão a sua necessidade de se diferenciarem daqueles que, embora muitas vezes radicados em África, se enquadravam – histórica, social e culturalmente – num contexto de referências europeias, nomeadamente portuguesas, e, portanto, observando, percepcionando e sentindo o mundo africano de uma perspectiva *exógena*. Assim, o advento das literaturas africanas traz consigo uma mudança de “voz”, que o mesmo é

dizer de “sujeito de enunciação”, e, com ela, a profunda transformação do que irá ser enunciado; através das falas literárias africanas, todo um universo, até então desconhecido e/ou abafado pela literatura colonial, aparecerá vigorosamente cantado e enaltecido, num apelo constante à união de todos os africanos na defesa e glorificação das suas raízes identitárias.

Num primeiro momento (refiro-me aos anos '40 e '50 do século XX), foi à poesia que recorreram os escritores, certamente pelo seu carácter mais simbólico e metafórico, o que não impediu a intervenção sistemática da Censura e as diversas perseguições políticas de que alguns autores africanos foram alvo; e, como seria de esperar, a língua utilizada foi a Língua Portuguesa, a que só alguns, poucos, “letrados” africanos, sobretudo os das zonas urbanas, haviam tido acesso. Deste modo, para se dizerem “diferentes” do “outro”, o código linguístico com que os “filhos do país” irão exprimir-se será aquele que, tendo sido trazido pelo colonizador, se tornará, a partir de agora, a principal arma dos “naturais” contra o sistema colonial imposto. Eis como, através da literatura, se dá início a uma luta de resistência, de reivindicação de direitos e de defesa de traços culturais próprios, onde facilmente descortinamos os anseios de independência.

Para exemplificar o que venho dizendo, nada melhor, parece-me, do que ouvirmos algumas palavras do escritor angolano Manuel Rui, quando, numa palestra proferida em 1989¹, se referia ao nascimento da literatura angolana e àquele que foi o seu primeiro grupo organizado, a “Geração da «Mensagem», cujo lema era “Vamos descobrir Angola”:

«O sentido da literatura angolana é o do nacionalismo literário antecipado ao nacionalismo político até ao conseguimento de um vértice que antecede a luta armada de libertação nacional, de forma a ser difícil perceber-se onde começa um movimento literário ou outro que é político, ou se se trata apenas de um só.

E, sendo assim, há que ‘descobrir Angola’, nesse paradoxo de a descoberta se exigir por dentro, de os descobridores serem sujeito e objecto, porque a identidade é sempre o que somos agora, ‘nós mesmo’ para a transformação.».

Com este recuo ao dealbar literário angolano – que apresenta aspectos comuns com o que sucedeu em Moçambique, sobretudo se nos lembrarmos dos primeiros textos poéticos de José Craveirinha ou Noémia de Sousa –, pretendi chegar a uma primeira grande conclusão: a de que as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa trazem consigo, logo à nascença, a intenção clara de denunciar os males do colonialismo, de congregar e de defender os direitos dos seus respectivos povos e, conseqüentemente, de transformar o seu “modus vivendi”, ao lutarem pelo direito à independência. Isto é: o nascimento das literaturas africanas foi impulsionado pelo propósito inegável de **mudar o curso da História**. De facto, é esse o sentido da quase totalidade dos poemas escritos nestas décadas, de que destacarei, por exemplo, o texto «Consciencialização», de Agostinho Neto – onde, em versos centrais, se pode ler «A História está a ser contada, // de novo.» – ou ainda, do mesmo autor, o poema «Havemos de voltar», que termina da seguinte forma: «À bela pátria angolana/ nossa terra, nossa mãe/ havemos de voltar // Havemos de voltar/ À Angola libertada/ Angola independente»².

A partir da década de '60, o discurso literário africano foi subindo de tom, assinalando a postura mais combativa dos escritores. Passa-se da denúncia à acusação

¹ Palestra apresentada em Dakar, Senegal, aquando da “14th Annual African Literature Association Conference”, com o título “Já não somos Caliban”. (Não publicada; possuo uma cópia gentilmente oferecida pelo autor, durante o Congresso.)

² In Agostinho Neto, *Sagrada Esperança*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora.

directa do sistema colonial e, agora espalhando-se quer pela poesia quer pela narrativa, os textos africanos vão espelhando um sentimento crescente de revolta dos “naturais” e o ambiente de repressão e perseguições políticas que se vivia nas colónias. São testemunhas dessa conturbada época histórica, por exemplo, os contos incluídos no volume *Nós Matámos o Cão Tinboso*, do moçambicano Luís Bernardo Honwana, bem como, no caso de Angola, as narrativas de Luandino Vieira, de que destaco *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier* (um texto escrito a poucos dias da prisão do seu autor – 20 de Novembro de '61 – e que circulou apenas em edições mimeografadas e clandestinas, durante os anos da guerra colonial).

Estava-se, pois, num tempo em que as convulsões sociais alimentavam, de uma forma tão premente, o labor da ficção, que alguns escritores parecem ter sentido a necessidade de assinalar a distância que separava o mundo real da efabulação literária. Talvez tenha sido essa a razão que levou Luandino Vieira a designar por *estórias* a maioria dos seus textos narrativos, fazendo uso do conceito que João Guimarães Rosa definira nestes termos: «A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser *contra* a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota. A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo.»³. Adoptando, pois, o conceito de *estória* assim proposto pelo escritor brasileiro, Luandino terá pretendido realçar o carácter ‘literário’, imaginativo e simbólico presentificado na (e pela) escrita das suas narrativas, mesmo quando certas personagens e enredos nos pareçam ter saído directamente da vida real. E é certamente no intuito de reforçar esta sua posição que, numa entrevista, afirma: «o ponto de vista crítico (...) é o fundamento de toda a literatura, crítico no sentido de que nunca se está de acordo com a realidade que há e por isso se escreve, para construir qualquer coisa de homólogo»⁴.

Tentando, agora, sintetizar – ainda que, reconheço, de um modo um tanto simplista – o percurso literário africano até às independências, diria que o objectivo comum dos escritores, apesar da variedade de estilos e discursos e da preferencial incidência num ou noutro núcleo temático, se foi configurando na afirmação das suas respectivas identidades nacionais, legitimadoras, por sua vez, de uma luta em prol da independência política. Na década de '70, como sabemos, esse anseio foi concretizado: as ex-colónias tornaram-se países independentes, tendo, finalmente, a possibilidade de orientar os seus destinos.

Mas... nem tudo aconteceu como fora sonhado!

Em Angola e Moçambique, a soberania política não foi sinónimo de Paz; e aqueles que, antes, pareciam unidos no esforço de luta contra o colonizador encontravam-se, agora, desavindos no seu próprio país. À euforia que caracterizou os primeiros tempos da independência seguiram-se anos difíceis, de conflitos e guerras.

Foi assim, a História. E a Literatura?...

A Literatura, em Angola e Moçambique, continuou a fazer-se eco destas mutações sociais.

Nos primórdios pós-independentistas, muitos escritores acompanharam e reforçaram, por vezes, o discurso oficial, encantado pela Pátria (re)conquistada e exultando a unidade da Nação. Tal circunstância terá sido mais nítida em Angola, talvez pelo facto de o seu Presidente, o poeta Agostinho Neto, ter tomado a iniciativa de congregar todos os homens de letras, fundando, logo após um mês da proclamação da República

³ Cf. João Guimarães Rosa, «Aletria e Hermenêutica», in *Tutamêta*, 6.^a ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985, p. 7.

⁴ VV., *Luandino – José Luandino Vieira e a sua obra*, Lisboa, Ed. 70, 1980, p. 73.

Popular de Angola, a União de Escritores Angolanos. No entanto, e apesar do justificado optimismo, a inexistência da total pacificação do território e a pesada herança colonial concorrem para temperar os ânimos, como podemos constatar, por exemplo, nestas palavras do escritor Henrique Abranches:

«Como dantes, temos nas nossas mãos uma herança cultural bipolar, fenómeno que talvez por força das circunstâncias venha a ser uma necessidade histórica durante largos anos. Mas, talvez melhor que antes, possuímos agora todos os instrumentos de trabalho que durante séculos nos foram negados. Possuímos também uma experiência amadurecida na adversidade e na luta, ao pé da qual a experiência dos anos '50 se revela infantil. E, sobretudo, somos um povo livre, livre de criar o novo, livre de recriar o “velho” em “nova” forma.»⁵

Com o passar do tempo, o tom eufórico do discurso literário começará também a declinar e a enunciação no plural, que expressava um ideal colectivo, vai ceder lugar a visões individualizadas e críticas da sociedade.

Assim, nos anos '80, surgem as primeiras obras que satirizam o real, tais como *O Cão e os Caluandas*, de Pepetela, e *Quem me Dera Ser Onda*, de Manuel Rui, em Angola, e, de Mia Couto, em Moçambique, os contos de *Vozes Anoitecidas*⁶.

A década de '90 revelou, sobretudo pela pluralidade de autores e de romances publicados, alterações muito importantes, no que respeita às preocupações dos escritores, ao uso de certas técnicas narrativas e às temáticas abordadas. Aparecem diversas obras onde o cenário de guerra, pintado, por vezes, com imensa crueza, faz descrever das antigas esperanças alimentadas em tempo colonial. *A Geração da Utopia*, de Pepetela, *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, ou ainda *Ventos do Apocalipse*, da moçambicana Paulina Chiziane são alguns dos exemplos mais flagrantes. Mas, a par destes romances, outros existem que, sem deixar de ter a guerra civil por pano de fundo, confiam ainda na possível mudança, detendo-se na observação de comportamentos solidários e nas pequenas heroicidades do quotidiano, como é o caso do magnífico romance *RioSeco*, de Manuel Rui.

Mas talvez seja o diferente olhar sobre a Nação, o novo conceito que dela se faz (ou se tem ou se busca) o aspecto mais interessante a reter quando lemos os romances dos anos '90. É que, de um momento para o outro, parece ter-se tomado consciência de uma descoberta reveladora, que assusta e atrai ao mesmo tempo: a de que a Nação, afinal, não é homogénea nem culturalmente una, como se quis ou desejou pensar, mas, pelo contrário, é multifacetada, policromática, variada. Os povos originais que a constituem têm tradições, mitos, rituais, comportamentos e histórias diferentes; e, se a Nação é constituída por todos eles, então há que buscar a memória, a história, o passado, todas as causas e elementos, enfim, que motivaram essas diferenças porque cada um desses “ingredientes”, digamos, faz parte integrante da actual Nação. Por isso, para compreender e abarcar de modo correcto a realidade dessas diferenças em presença, que o mesmo é dizer “no presente”, de molde a ser possível projectar-lhes um futuro – que será, no fundo, o futuro de toda a Nação – é necessário ir lá, às fontes essenciais, escritas ou actualizadas pela memória de gerações que as foram veiculando oralmente. E é assim que, nos anos '90, a História, ou melhor, as muitas formas e contornos da História, surgirão, em força, pela pena dos romancistas.

⁵ Henrique Abranches, *Reflexões sobre Cultura Nacional*, Lisboa, Ed. 70, 1980, p. 15.

⁶ Veja-se, a propósito, o excelente ensaio de Inocência Mata, com o título «O tema da identidade nas (modernas) literaturas africanas – Memória histórica e identidades reconstruídas», in *Literatura Angolana: Silêncios e falas de uma voz inquieta*, Lisboa, Mar Além, 2001.

Representante máximo do que acabei de dizer é, reconhecidamente e com maior frequência apontado por quase todos os estudiosos da Literatura Angolana, Pepetela! As suas obras – quase todos presas indissolúvelmente ao questionamento histórico e à procura do sentido da História – conseguem transmitir-nos a permanente ideia da estreita ligação entre os tempos, as personagens e os mitos. Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco resume, de modo excelente, a escrita romanesca deste autor, ao afirmar que «a ficção de Pepetela se caracteriza por um constante e lúcido olhar sobre a história de Angola. Uma história a contrapelo, transfigurada por uma escrita alegórica que investiga os interstícios e os não-ditos do que ficou reprimido nos desvãos do imaginário social angolano (...) as narrativas de Pepetela não perdem a perspectiva crítica, a visão dialéctica em relação ao processo histórico angolano (...) Há, na maior parte dos textos de Pepetela, o procedimento frequente de investigar o presente a partir de um jogo especular com o outrora mítico e histórico»⁷. Sendo várias as obras de Pepetela que ilustram e motivam as palavras desta professora brasileira, referirei como exemplo apenas dois dos romances que, quer pela temática apresentada quer pelos recursos discursivos adoptados, são, entre si, substancialmente diferentes: *A Gloriosa Família – No tempo dos Flamengos* e *Parábola do Cágado Velho*.

Apontei o caso de Pepetela não apenas pela importância do conjunto da sua obra, mas também porque este escritor é, talvez, o mais conhecido entre nós. No entanto, são imensos, sobretudo angolanos, aqueles que têm vindo a editar textos onde preside a ligação entre História e Literatura, de modos e com objectivos diversos; por essa razão, mesmo sem ser exaustiva, não posso deixar de nomear alguns: Boaventura Cardoso (com *Maio, Mês de Maria*), Arnaldo Santos (com *A Casa Velha das Margens*), José Eduardo Agualusa (com *Estação das Chuvas*), Henrique Abranches (com *Misericórdia para o Reino do Congo!*), Tchikakata Balundo (com *O Feitiço da Rama de Abóborá*), etc., etc. Também com visíveis preocupações históricas – neste caso acerca dos Kuvale do Sul de Angola –, um dificilmente catalogável, em termos de género, mas, a todos os títulos, extraordinário livro: *Vou lá Visitar Pastores*, de Ruy Duarte de Carvalho.

Espero bem, ainda que através de breves apontamentos e pequenos tópicos, todos eles merecedores de tratamento aprofundado, ter conseguido demonstrar-vos como é terreno fértil, no caso das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, a conjugação entre Literatura e História!

Mas é fundamental que sempre tenhamos presente o seguinte: quer a “verdade literária fundamentada na História” quer a “verdade histórica” propriamente dita são relativas, sobretudo quando, com elas, se pretende “dizer uma Nação”. E uma vez que a (re)definição da Nação parece eleger-se, actualmente, um dos principais intentos dos escritores angolanos e moçambicanos, torna-se imprescindível que todos nos rodeemos de cuidados “interpretativos”.

Nesse sentido – e para concluir –, deixo-vos este lúcido alerta, do escritor e antropólogo angolano Ruy Duarte de Carvalho, inserto numa entrevista que, ainda inédita, concedeu a uma publicação italiana⁸:

«(...) a referência maior da memória histórica é a nação, circunstância eminentemente política, pragmática; é bom saber e não esquecer, lendo ou não lendo nos outros, que são muitas as categorias identitárias colectivas que medeiam entre o indivíduo e a nação, quer dizer, muitos os “grupos” que, no interior de uma “nação”, vivem e memorizam de maneira diferente...».

⁷ Cf. o ensaio «Na curva oblonga do tempo, uma alegórica parábola», in VV., *Portanto... Pepetela*, org. de Rita Chaves e Tânia Macedo. Luanda. Caxinde Editora e Livraria, 2002.

⁸ Refiro-me a um número da revista *Lo Straniero*, de Roma, que deverá sair a público ainda neste mês de Novembro. A entrevista a Ruy Duarte de Carvalho foi-me gentilmente enviada, ainda inédita, pela colega Livia Apa, da Universidade de Nápoles, a quem agradeço a amizade e confiança.

ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA:

A chria na pedagogia retórica

BELMIRO FERNANDES PEREIRA
(Univ. do Porto)

63

Houvesse tempo e acataria as recomendações de Quintiliano (10.1.46), começando pelo princípio, pelo mestre da *sententia* (*idem*, 10.1.50). Com efeito, à ideia de história, que já em Heródoto e Tucídides se corporiza na palavra e na acção, horizonte que Cícero reduzirá, em clave retórica, à *rerum gestarum expositio* (*De oratore*, 2.51-64), não será estranha a concepção heróica da *Iliada*, nem a famosa imparcialidade homérica. «Para isso me enviou», lembra Fénix a Aquiles (*Iliada*, IX, 442-443), «a fim de eu te ensinar tudo isto, a saber fazer discursos e a praticar nobres feitos»¹. O valor que merece *commemoratio* provém, pois, do agir e do dizer, como bem frisa uma das *chriae* mais revisitadas da literatura antiga, aquela que no *Pro Archia* nos põe diante dos olhos Alexandre, junto ao túmulo de Aquiles, a invejar-lhe a sorte, por ter tido em Homero o pregoeiro do seu valor (*Pro Archia*, X, 24).

Depois da *Retórica a Alexandre*, manual onde se registará a mais antiga ocorrência do termo *progymnasmata*, os estudos retóricos desenvolveram-se sobretudo na perspectiva técnica ou prescritiva. Durante o período helenístico, a *melete*, o exercício oratório elaborado a partir de um tema proposto pelo mestre, torna-se o método preferido dos retores. Já na época romana, a sofisticação das práticas pedagógicas culminará com os autores da Segunda Sofística, responsáveis também pelo progresso da teoria retórica e literária².

Na verdade, a formulação mais completa da doutrina da *chria* deve-se a Téon, Hermógenes e Aftónio, três autores dos sécs. I, III e IV que para sempre ficarão associados. Os preceitos de Hermógenes passarão ao Ocidente na versão de Prisciano;

¹ Recorro, com a devida vénia, à versão de M. H. Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, 7 (1998), p. 28. Sobre as relações entre retórica e história na cultura antiga vd. A. J. Woodman, *Rhetoric in Classical History*, London, Routledge, 1988.

² Vd. E. Bowie, «Greeks and Their Past in the Second Sophistic», *Past and Present* 46 (1970), pp. 3-41; G. Bowersock (ed.), *Approaches to the Second Sophistic*, University Park (PA), American Philological Association, 1974; R. Enos, «The Effects of Imperial Patronage on the Rhetorical Tradition», *Communication Quarterly* 25 (1977), pp. 3-10; J. Bompaire, «La Seconde Sophistique: Crise ou renaissance littéraire?», *BAGB* (1981), pp. 161-162; G. Rocca-Serra, «Bibliographie de la Seconde Sophistique», *Positions de la Sophistique*, ed. par B. Cassin, Paris, Vrin, 1986, pp. 301-314; E. Bowie, «Greek Sophists and Greek Poetry in the Second Sophistic», *ANRW* II.33.1 (1989), pp. 209-258; A. Michel, «Rhétorique et philosophie au second siècle ap. J.-C.», *ANRW* II. 34. 1, pp. 3-78; G. Anderson, *The Second Sophistic*, London, Routledge, 1993.

nos autores latinos, outras referências à *chria* encontram-se também em Quintiliano (1.9.4), Sêneca (*Epist.* 4.33.7) e Santo Isidoro (2.11.1)³.

No passo do *Pro Archia* que há pouco evoquei temos uma das suas espécies mais típicas e complexas. Na forma mais simples, enquanto expressão finita da *sententia*, consiste a *chria* na atribuição de uma máxima a um sujeito histórico, processo que valida do ponto de vista prático um enunciado universal. Mas a *chria* ou *usus* apresenta quer uma acção quer uma sentença e, combinando ambas, também pode ser de género misto. As *chriae* de factos provam o valor de uma *sententia* transformando-a em acto. Já as *chriae orationales* distinguem-se pela forma e são interrogativas ou enunciativas. Estas reconhecem-se pelo uso de verbos declarativos, *inquit, dixit, dicere solebat*, que, em discurso directo ou indirecto, colocam a *sententia* na dependência de um sujeito, enunciação que tanto surge descontextualizada como desenvolvida pela descrição das circunstâncias, da perístasiç. No caso referido do *Pro Archia* ciceroniano emprega-se tal formulação retórica, muito comum seja nos textos literários, seja nos exercícios escolares. A uma ou várias proposições circunstanciais, em grego geralmente o particípio ἰδὼν, em latim uma oração temporal ou temporal-causal, segue-se a resposta do πρόσωπον (a 'personagem' do teatro) introduzida pelo verbo declarativo. Este esquema submetido a um processo de *amplificatio*, que se pode realizar de vários modos, permite estender a *chria* da concisão da sentença à pequena narrativa da *commemoratio*.

Ora, tão importante quanto o êxito literário da *chria*, foi talvez, pelas conseqüências culturais, a sua fortuna pedagógica. O II volume do *corpus* das *chreiai* da retórica grega, recentemente editado por Ronald Hock e Edward O'Neil (*The Chreia and Ancient Rhetoric*, vol. II: *Classroom Exercises*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2002), é a tal propósito muito elucidativo. Esta colecção, que oferece o original grego, tradução e comentário de 36 textos escolares encontrados no Egito em fragmentos de papiro, testemunha o uso efectivo da *chria* em todos os níveis de ensino. Reflectindo a orientação pedagógica seguida nas escolas gregas, tais cadernos de exercícios mostram como não se pode ignorar a importância da *chria* nos estádios mais elementares do ensino da leitura e da escrita, se se quiser compreender a sua incidência na fase mais avançada da educação retórica⁴. Logo na aprendizagem das primeiras letras começavam os alunos por conhecer nomes da literatura e da mitologia, da história e da filosofia que gradualmente eram identificados através de *chriae*, cada vez mais complexas, por vezes não isentas de sentido humorístico, ainda que pesado ou chocante para o leitor

³ Vd. H. Fischel, "Studies in Cynicism and the Ancient Near East: The Transformation of a Chria", *Religions in Antiquity*, ed. by J. Neusner, Leiden, E. J. Brill, 1968, pp. 372-411; D. Patte, "Kingdom and Children: Aphorism, Chreia, Structure", *Semeia* 29 (1983), pp. 1-130; L. Silberman, "Schoolboys and Storytellers: Some Comme New Testament Studies on Aphorisms and Chriae", *Semeia* 29 (1983), pp. 109-115; M. Alexandre Jr., "A elaboração de uma Chreia no código hermenêutico de Filon de Alexandria", *Euphrosyne* 14 (1986), pp. 77-87; J. Butts, "The Chreia in the Synoptic Gospels", *Biblical Theology Bulletin* 16 (1986), pp. 132-138; *idem*, "The Voyage of Discipleship: Narrative, Chreia and Call Story", *Early Jewish and Christian Exegesis*, ed. by W. Stinespring, Atlanta, Scholars Press, 1986; *idem*, *The Progymnasmata of Theon*, Claremont (CA), Claremont Graduate University, 1987; V. Robbins, "The Chreia", *Greco-Roman Literature and the New Testament*, ed. by D. Aune, Atlanta, Scholars Press, 1988, pp. 1-23; B. Mzck, "Anecdotes and Arguments in New Testament Studies: The Chreia in Antiquity and Early Christianity", *Occasional Papers for the Institute for Antiquity and Christianity* 10 (1987), pp. 1-48; M. Heath, *Hermogenes 'On Issues'*, Oxford, Clarendon Press, 1996; R. Hock – E. O'Neil, *The Chreia in Ancient Rhetoric*, vol. I-II, Atlanta (GA), Scholars Press, 1986-2002 [prevê-se um vol. III com comentários e escólios da tradição bizantina].

⁴ Aos estudos de referência de H. I. Marrou e S. Bonner, importa acrescentar os contributos de R. Criboire, *Writing, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta, Scholars Press, 1996, e de T. Morgan, *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. *eadem*, "Literate education in Classical Athens", *Classical Quarterly* 49 (1999), pp. 46-61.

moderno, contradizendo a ideia feita de que o ensino elementar pretendia inculcar austeros valores morais. Várias são as *chriæ* de conteúdo racista ou misógino que aí figuram atribuídas a Diógenes.

Mas, recenseada a teoria antiga da *chria*, avancemos para o período do Renascimento, para observarmos como a doutrina foi recebida e aplicada em Portugal nos sécs. XV e XVI.

Embora tenham beneficiado de transmissão ininterrupta, graças à versão de Prisciano, os *præexercitamenta* de Hermógenes não lograram êxito igual ao que alcançou a sua teoria dos tipos de estilo, dada a conhecer no Ocidente por Jorge de Trebizonda. De facto, depois da edição aldina dos *Rhetores Graeci*, feita em 1508, foram sobretudo os *Progymnasmata* de Aftónio que concitaram interesse⁵. Os méritos pedagógicos das catorze *præexercitationes* deram-lhe reputação entre os humanistas⁶. As versões latinas de Natale Conti, Agrícola-Cattaneo, de Francisco Escobar, Camerarius e Heinsius permitiram que a obra de Aftónio se expandisse por toda a Europa, projecção favorecida pela menção elogiosa que lhe fez Erasmo no *De ratione studii* (1512) e incrementada pelo copioso comentário publicado em 1548 por Lorichius Reinhard, professor de retórica em Marburgo. Para os sécs. XVI-XVII, J. C. Margolin contou 86 edições dos *Progymnasmata*, dois terços das quais feitas na Alemanha e na França, preferência compreensível porque, como se sabe, foi entre os humanistas do Norte que a retórica bizantina mais audiência encontrou⁷. Ofereciam esses compêndios de exercícios, dirigidos à composição de textos, um modelo alternativo que levava vantagem do ponto de vista pedagógico sobre os manuais centrados na *inuentio* ou na *elocutio*⁸.

As teorias de Hermógenes e de Aftónio cedo se divulgaram também na Península Ibérica. Três anos depois de Aldo Manuzio ter editado os *Rhetores graeci*, sai a lume, na nova universidade de Alcalá, em 1511, o *Opus Absolutissimum rhetoricorum georgii trapezuntii cum additionibus herrariensis*. Introduzia-se assim a tradição helenística que há-de calar fundo na cultura hispânica tanto na tratadística em latim como na literatura em vernáculo⁹. O manual de Trebizonda repercute-se no *De arte dicendi* de Vives e na *Rhetorica* de Miguel de Salinas. A teoria estilística de Hermógenes é acolhida por Matamoros no *De tribus generibus dicendi*, no cap. X, intitulado *De uariis dicendi formis ex Hermogene*, onde acusa Trebizonda de ter deturpado a doutrina do autor grego. Circulavam também os exercícios retóricos de Téon na versão de Francisco de Vergara, catedrático de Grego em Alcalá. O autor mais difundido, no entanto, como de resto sucedia em toda a parte, era Aftónio. Corria nas traduções latinas de Rodolfo Agrícola, Cattaneo e Escobar, textos que suscitavam comentários como os do Brocense, de Juan de Mal Lara e Simón Abril. Inspirados no modelo grego, publicavam *præexercitamenta* Juan Pérez, Antonio Llull e Palmireno. Já o helenista valenciano Pedro

⁵ Dos *Rhetores graeci* regista Paul Brandes 17 exemplares em bibliotecas europeias e americanas, mas não refere nenhuma das espécies conservadas em Portugal (*A History of Aristotle's Rhetoric with a Bibliography of Early Printings*, Metuchen, Scarecrow Press, 1989 p. 94). Ora, na Biblioteca Pública Municipal do Porto guarda-se um exemplar (I-11-2) que foi da Livraria do Mosteiro de Santa Cruz.

⁶ O rol de Aftónio apresenta mais duas *exercitationes* do que o catálogo de Hermógenes.

⁷ Vd. J.-C. Margolin, «La Rhétorique d'Aphthonius et son influence au XVI^e siècle», *Colloque sur la Rhétorique*, ed. R. Chevallier, Paris, Belles Lettres, 1979, pp. 239-269.

⁸ Vd. B. Vickers, «Some Reflections on the Rhetoric Textbook», *Renaissance Rhetoric*, ed. by Peter Mack, New York, St. Martin's Press, 1994, pp. 81-102.

⁹ A este propósito, Luisa López Grigera escreveu: «Creo que uno estudio – o varios – sobre la presencia de Hermógenes en nuestro renacimiento y barroco puede ser capital», vd. «Introducción al estudio de la retórica en el siglo XVI en España», *Nova Tellus* 2 (1984), pp. 93-111, e A. M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1970.

Juan Núñez dava a público uma obra claramente hermogénica, as *Institutiones rhetoricae ex Progymnasmatis* (Barcelona, 1578). No declinar do séc. XVI compõem manuais deste género Juan de Guzmán, Bartolomé Bravo e Juan Luís de la Cerda, tratados que chegaram a ter alguma difusão até na América espanhola¹⁰.

Em Portugal, se foi extensa a influência de Trebizonda, sobretudo na renovação do ensino da lógica, não faltam indícios da circulação da literatura dos *progymnasmata*. Nas nossas bibliotecas conservam-se mais de uma dezena de exemplares quinhentistas tanto de Aftónio como de Hermógenes. Mas, além destes opúsculos, dispunham oradores e tratadistas de outras fontes para a teorização e uso da *chria*. Já na Antiguidade se tinham formado colecções de *chreiai*, género confinante da biografia, género de escopo ético ou moralizante. Assim se explica o interesse dos humanistas pelos *Caracteres* de Teofrasto e pela obra de Plutarco, pelos *Facta et dicta memorabilia* de Valério Máximo e pelas *Vitae* de Diógenes Laércio¹¹. Neste ponto, aliás, continuam os humanistas a tradição medieval de compilação de apotegmas e sentenças, ou de ditos e feitos, da história e literatura antigas, da literatura patrística e hagiográfica. Caso paradigmático de tal continuidade podemos vê-lo no trânsito escolar dos *Disticha Catonis*. Deste modo, não será de estranhar que no fundo antigo das bibliotecas nacionais se encontre um número elevado de espécies dessa natureza, miscelâneas de *excerpta*, *polyantaeae*, *siluae*, *flores*, *elegantiae*, *cornucopiae*, *margaritae*, colectâneas de *sententiae*, *adagia*, *loci* ou *chriae*¹². Dos *Ditos e feitos memoráveis* de Valério Máximo contam-se pelo menos 36 volumes, das *Vidas* de Laércio há no mínimo 18 exemplares.

Passemos agora a observar como foi recebida e aplicada a doutrina da *chria* num sermão de Martinho de Viana, numa *oratio* de Frei Jorge de Évora, na retórica de João Vaseu, nas *exercitationes* de António Pinheiro, na retórica eclesiástica de Frei Luís de Granada.

A 17 de Fevereiro de 1496 pregou Martinho de Viana perante o Papa Alexandre VI o sermão de Quarta-Feira de Cinzas¹³. Não é esta *oratio*, em rigor, um sermão temático, embora se repita, no começo do discurso, a fórmula usada na imposição das cinzas: «memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reuerteris» (*Gen.* 3, 19). Reverso de uma *oratio de hominis dignitate*, trata afinal este sermão o tema da condição hu-

¹⁰ Vd. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 1975, vol. II, pp. 145-191. e L. López Grigera, «Notas sobre Progymnasmata en la España del siglo XVI», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, eds. J. M. Maestre Maestre, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1993, pp. 585-590. *eadem*, «La retórica griega post-aristotélica en el siglo de oro», *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ed. Universidad, 1994, pp. 69-83 e I. Osorio Romero, *Floresta de Gramática, Poética y Retórica en Nueva España (1521-1767)*, México, UNAM, 1980.

¹¹ Já nos sécs. VIII-IX retores bizantinos tinham incluído os *Caracteres* nas colecções dos textos de Hermógenes e Aftónio, para ilustrar as doutrinas do *ethos* e da *ethopoia*, vd. W. Fortenbaugh, «Theophrastus, the Characters and Rhetoric», *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, London, Transaction Publishers, 1994, pp. 15-35.

¹² Paradigmática deste espírito compilador é a *Cornu Copiae* de Niccolò Perotti (Veneza, Paganino de' Paganini, 1489). Os florilégios não só expurgavam os aspectos imorais dos clássicos e graduavam as dificuldades, como ordenavam os textos alfabeticamente. Muito divulgadas entre nós foram a *Margarita poetica* de Albrecht von Eyb e a *Polyanthea* de Domenico Nani Mirabelio. Curioso, por reunir vários opúsculos do género, é o volume de António de Nebrija intitulado *Libri minores* que traz ente outros títulos os *Catonis disticha Moralia*, os *Dicta Sapientum* e as *Sententiae insignes ex varijs autoribus collectae* (Granada, 1534, ex. na BPM do Porto, N-3-16). Em Portugal cultivaram o género, por exemplo, Francisco de Monçon e André Eborense. Vd. T. Cave, *The Cornucopian Text*, Oxford, Clarendon Press, 1979, M. Furno, *Le Cornu Copiae de Niccolò Perotti*, Genève, Droz, 1995, F. Goyet, *Le sublime du «lieu commun»*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996.

¹³ Da *Oratio habita in die cinerum coram Alexandro VI* (Roma, S. Planck, 1496) conhecem-se poucos exemplares: BP de Évora, Inc. 59; BN de Roma, 70.7.B.14; Bibl. Vaticana, Barberini BBB. I. 23 (7); British Library, IA 19013, 19016; BN de Paris, Res. D. 10449.

mana dramaticamente presente em cada ser humano, tema bíblico de ricas ressonâncias patrísticas, que não deixa, no entanto, de constituir também, lembra o pregador, tópico humanístico, o «cognosce te ipsum» da inscrição do templo de Delfos¹⁴. A reflexão sobre a brevidade da vida, ilustrada com *exempla* da história antiga, transforma-se em meditação sobre a morte. Ora, é neste contexto que Martinho de Viana introduz, como prova argumentativa e ornato afectivo que amplifica a *sententia*, uma *chria* que desde Heródoto se empregava para representar a inanidade da glória e a caducidade das coisas terrenas. Para desenvolver a sentença *nihil certius morte*, evoca o pregador a *chria* de Xerxes, rei dos Persas:

«Embora nada seja mais certo que a morte, o homem desconhece o seu último dia e, quando menos pensa, é tirado do meio dos vivos. Por isso chorou Xerxes, o rei todo poderoso que arrasou os montes e cobriu os mares, depois que viu de um alto lugar enorme multidão de homens e um exército incontável, ao que consta porque nenhum daqueles que então avistava estaria vivo daí a cem anos. Ah! Pudéssemos nós subir a cume tão alto donde se avistasse a nossos pés a terra inteira. Mostrar-vos-ia os males de todo o orbe, povos contra povos e reinos contra reinos, uns sofrendo tormentos, outros o máximo castigo, uns a serem levados pelas ondas, outros arrastados à escravidão, aqui uma boda, ali um luto, aqueles a nascer, esses a morrer, uns a abundar de riquezas, outros a mendigar, e mostrar-vos-ia não o exército de Xerxes, mas os homens do mundo inteiro... Ah! morte cruel e maldita!»¹⁵

Se Viana contradiz aqui anteriores proclamações anti-retóricas, a *euidentia*, convém notar, constituía recurso comum de pregadores. Ora, esta *chria*, que usa a história como lugar argumentativo para confirmar uma máxima, encontrámo-la, como seria de esperar, em Heródoto (*Histórias* VII. 44-53). Mas foi por outra via que decerto se difundiu. De facto, basta cotejar o sermão de Viana com o texto de Valério Máximo, *Facta et dicta memorabilia*, 9.13, para entrever a fonte que resumiu o relato circunstanciado do historiador grego.

Também no *De ratione discendi Theologiam*, oração pronunciada por Fr. Jorge de Évora, no colégio da Costa, por 1542, se emprega a *chria*, além de variados *exempla* da história antiga, que se alargam até constituírem pequenas narrativas¹⁶. Recorre o orador a um dito e a um feito de Simónides, uma *chria* mista portanto, em que à

¹⁴ Martinho de Viana exorta a Cúria Romana à conversão e à reforma de vida. Embora também o faça noutros sermões, é neste que se mostra mais veemente. com certeza em atenção à liturgia, mas não só. Como bem assinalou John O'Malley, esta é apenas uma das orações *inter missarum solemnias* pronunciadas em 1496, que ajudam a entender a famosa 'conversão' do papa Borgia. Com efeito, depois do assassinato do duque de Gandia, Alexandre VI alterou a sua vida pessoal e imprimiu nova orientação ao seu pontificado. Em Junho de 1497 instituiu a comissão de reforma da Igreja que estará na origem da Bula *In Apostolica Sedis specula*. Os sermões de 1496 antecipam essa decisão do pontífice, vd. J. O'Malley, *Praise and Blame in Renaissance Rome*, Durham (NC), Duke University Press, 1979, pp. 216-226.

¹⁵ «(...) Cum nihil sit certius morte, ignorat tamen homo finem suum, cumque minus credit, de medio tollitur. Vnde Xerses ille rex potentissimus, qui montes subuertit, maria construit, cum de sublimi loco magnam hominum multitudinem et innumerabilem uidisset exercitum, flesse dicitur, quia post centum annos nullus eorum, quos tunc cernebat, superfuturus esset. O si possemus in talem ascendere speculam, de qua uniuersam terram sub nostris pedibus cerneremus, iam tibi ostenderem totius orbis ruinas, gentes gentibus et regnis regna collisa, alios torqueri, alios necari, alios absorberi fluctibus, alios ad seruitutem trahi, hic nuptias, ibi planctum, illos nasci, istos mori, alios afluere diuitiis, alios mendicare, et non Xerxis tantum exercitum, sed totius mundi homines (...) o saeva et maledicta mors!»

¹⁶ Vd. Cândido dos Santos, «Humanismo e Teologia nos Meados do Século XVI», *Arquivos do Centro Cultural Português* 11 (1975), pp. 507-553.

acção instrutiva se acrescenta a enunciação de uma *sententia* de resposta. Obedece a um esquema comum, *interrogatus ille... petiuit... inquit...* (Quintiliano, 1.9.4, Téon, 5). Tendo-lhe sido perguntado uma ocasião o que pensava acerca de Deus, Simónides pediu alguns dias para reflectir antes de dar uma resposta. Passado esse tempo pediu de novo um prazo, desta vez maior, acrescentando: quanto mais penso sobre Deus, menos sei. À reacção instrutiva sucede pois um enunciado que aplica circunstancialmente uma *sententia*, a resposta de Simónides podia ser formulada como uma máxima: *quo diuítius de Deo cogitatur, eo minus inuenitur*¹⁷.

Avancemos para a teoria retórica. João Vaseu, na *Collectanea Rhetorices*, às partes do discurso acrescenta uma secção sobre a *amplificatio*, enumerando os vários modos de a realizar e os *loci communes* mais convenientes¹⁸. É neste ponto, ao tratar dos *loci* que tornam a oratio *uehemens, iucunda et copiosa*, que Vaseu se refere pela primeira vez à *chria*. Os *loci*, como ensina Erasmo e recorda o autor, classificam-se em três tipos, podem ser colhidos em toda a espécie de virtudes, nas sentenças dos bons autores, finalmente, nos *dicta et facta* tratados por Aftónio¹⁹. Ainda não define *chria* nem a distingue da *sententia*, limita-se Vaseu a elencar os *loci* segundo o mestre grego.

Mas, quando a partir do fol. 39r se detém na *elocutio*, Vaseu regressa ao assunto. Depois das *uirtutes* e dos *uitia* da elocução, apresenta as figuras de palavra, os tropos, as figuras de pensamento, um elenco de *exornationes* que retira, como seria de esperar, da *Rhetorica ad Herennium*. Retorna, pois, à *sententia* e à *chria*. Da primeira diz que é *oratio sumpta de uita*, uma proposição formulada a partir da experiência humana, uma norma moral que indica o dever ser, mas, remetendo para Aftónio, não entra em mais detalhes (fols. 42r-v). Já quanto à *chria* mostra-se Vaseu menos parcimonioso. Embora próxima da sentença, *sententiae affinis est Chria*, apresenta uma diferença essencial: *semper personam requirit* (fol. 45r). E assim chega à definição positiva: a *chria* é a *utilis commemoratio* de um dito ou de uma acção atribuída a um certo sujeito. A noção de utilidade, *usus* lhe chama Prisciano, é portanto fundamental, prevalecendo a concepção didáctico-moralista que entende a história como *magistra uitae*. Seguidamente resume Vaseu as espécies de *chria* de Aftónio a três tipos principais: *chria uerbalis, chria actiua, chria mixta*. Para cada uma delas aduz exemplos hauridos em Quintiliano, Plutarco e Platão. A pretexto da doutrina da *chria*, percorre Vaseu a história da literatura greco-latina, para frisar, como o bispo de Hipona, a essencial compatibilidade entre a cultura antiga e a fé cristã. O tratamento da *sententia* e da *chria* ocupa os fols. 42r-47r, ou seja, onze páginas que tornam estas figuras sem dúvida os *schemata* mais desenvolvidos por Vaseu.

Há, porém, na *Collectanea rhetorices* ainda um terceiro apartado sobre a *chria*. Exposta a teoria dos tropos (fols. 52r-54v), passa Vaseu a recensar as figuras de pensamento. Ora, como está a seguir o livro IV da *Ad Herennium*, não pode deixar de referir de novo a *chria* a respeito da *expolitio*, visto que só naquele tratado latino se englobam várias figuras sob esta epígrafe. Há no entanto uma novidade: sobre esta figura de amplificação, tão do agrado dos pedagogos, por favorecer o exercício de reescrita e de reelaboração de um pensamento, Vaseu abandona a *tractatio* da *Ad Herennium* remetendo simplesmente para o *De copia rerum* de Erasmo²⁰.

¹⁷ Em Minúcio Félix (*Octávio*, 13), a acção passa-se entre Simónides e o tirano Hierão e termina desta forma: «quanto inquisitio tardior pergeret, tanto veritas fieret obscurior».

¹⁸ Sirvo-me do exemplar da BN de Lisboa com a cota Res. 2420 P: IOANNIS VASAEI BRV/gensis Collectanea/ Rhetorices/ In gratia eorum, qui grauioribus occupa/ti disciplinis, prolixiores ueterum cōmentarios euoluere non possunt./ ANNO M.D.XXXVIII.

¹⁹ *Ibidem*, fol. 27v-28r.

²⁰ Fol. 55v: «*expolitio* mihi uidetur esse Chria uel argumentatio constans quinque partibus, de utroque dictum, qui plura uolet petat ex Erasmo de copia rerum».

No mesmo ano em que Vaseu publicava o seu manual, saía dos prelos parisienses de Michel Vascosan o comentário de António Pinheiro ao livro III de Quintiliano. Três anos passados, em 1541, por ordem de D. João III, regressa Pinheiro a Portugal para desempenhar os cargos de capelão, pregador régio e mestre dos moços fidalgos. A proficiência oratória, o saber humanístico e a ambição do antigo bolsheiro de Santa Bárbara passam a estar ao serviço da coroa, tornando-se Pinheiro a partir de então uma figura omnipresente na corte portuguesa. De facto, ainda antes de ser nomeado preceptor do príncipe D. João, já António Pinheiro procurava exercer tal ofício junto da Infanta D. Maria (1527-1545), a filha de D. João III que em 1543 casou com Filipe II. Para ela compôs António Pinheiro umas *Grammaticae exercitationes*, que se encontram num códice da BN de Madrid (ms. 6498). Este opúsculo, que terá sido composto entre o regresso de Pinheiro de Paris e a partida da Infanta para Castela, entre 1541-1543, foi dado a conhecer há muitos anos por Gómez Iglésias²¹. A obra é designada no prefácio e no corpo do texto de outras maneiras: *exercitamenta grammaticae, dicendi primordia, praeexercitamenta, progymnasmata*, expressões colhidas em Quintiliano. Com efeito, o manual de António Pinheiro constitui o desenvolvimento teórico e prático do capítulo IX do livro I da *Institutio Oratoria*, onde o autor latino recomendava alguns exercícios preparatórios a quem, tendo frequentado o ensino do *grammaticus*, ainda não estava sob a tutela do *rhetor*. Ora nessa propedêutica retórica o humanista português valoriza sobremaneira o exercício de composição escrita: a reelaboração de uma fábula, a conversão de poesia em prosa, que exemplifica com a *dissolutio* da ode 2.3 de Horácio, a substituição sinonímica, excelente para desenvolver a *copia* e a *uis dicendi*, as várias formas de paráfrase, género em que considera modelares Erasmo e Melanchthon, a *aetiologia*, a *sententia*, a *chria*. Extensamente trata Pinheiro a sentença acolhendo-se à autoridade de Quintiliano, embora não deixe de referir Hermógenes e Aftónio e alguns tecnógrafos latinos. Refere por razões pedagógicas apenas três géneros, mostrando as suas possibilidades de aplicação e os *loci* pertinentes. Mais sucinta é a *tractatio* da *chria*. Define-a nos termos de Quintiliano. Mas para ilustrar as suas três espécies socorre-se dos *dicta* de Isócrates, Demóstenes, Hesíodo e Teógnis que figuravam nos *progymnasmata* de Hermógenes.

Quem entre nós maior proveito tirou das doutrinas de Hermógenes foi Frei Luís de Granada, nos *Ecclesiasticae rhetoricae siue de ratione concionandi libri VI* (Lisboa, António Ribeiro, 1576)²². De facto, como Vaseu e Pinheiro, pertence o mestre dominicano ainda ao grupo daqueles que se habituaram ao convívio com o humanismo do Norte, que acolheram em maior ou em menor grau as teorias de Trebizonda e Agrícola, de Erasmo e Melanchthon. Não será pois de estranhar que o autor dominicano, como Luis Vives, tenha adoptado largamente a teoria dos tipos de estilo formulada por Hermógenes, nem que acolha em parte a pedagogia retórica da tradição bizantina. Transferindo os *officia oratoris* para a pregação, Frei Luís de Granada, no livro V, classifica as figuras de pensamento segundo esse critério. Distingue assim as figuras que convêm ao *docere* daquelas que visam *flectere* e *delectare*. Constituem esta segunda classe, que trata detidamente no cap. XIV, as seguintes dez figuras: *interrogatio, occupatio, praecisio, emphasis, dubitatio, concessio, adhortatio, sustentatio, ironia e exemplum*. Onde está a *chria*? Na última figura, que surpreendentemente engloba a *similitudo*: «*exemplum est alicuius facti aut dicti praeteriti cum certi auctoris nomine*

²¹ Vd. Agustín Gomez Iglésias, «Una lección de latín en el siglo XVI. El ms. 6498 de la Biblioteca Nacional». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 55 (1949), pp. 5-55.

²² Recorro ao ex. da BPM do Porto, com a cota Y'-2-31, e à edição de A. Hueriga, *Fray Luis de Granada: Retórica eclesiástica I-II*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

propositio». O *exemplum* torna a *res ornatior, apertior, probabilior*, ou seja, *dilucida et uerisimilis*, porque gera a *perspicuitas* por via da *euidentia*. Não será esta a descrição mais adequada à *chria*? É que o *exemplum* é indutivo, subentendendo a sentença, a *chria*, pelo contrário, transfere a máxima para o domínio do contingente. Se assim for, embora haja certa contiguidade entre o *exemplum* e a *chria*, visto serem ambos mais finitos que a *similitudo* ou a *sententia*, verificar-se-á aqui uma flagrante derrogação da teoria tradicional.

Como quer que seja, até nesta oscilação de termos e conceitos se nos revela até que ponto um conhecimento sentencioso e moralizante precisa do dito e do feito para ganhar força persuasiva. «E a história, que é testemunha dos tempos, luz da verdade, vida da memória, que outra voz, que não seja a do orador, a torna imortal?»²³.

²³ Cícero, *De Oratore*, 2.9.36; cito a versão de M. H. Rocha Pereira, *Romana* 4 (2000), Coimbra, p. 28.

A PENA EM VEZ DA ESPADA

– Teatro e questão ibérica

MARIA DA CONCEIÇÃO MEIRELES PEREIRA
(Univ. do Porto)

71

1. Introdução

No Portugal dos 2.^o e 3.^o quartéis de Oitocentos foram utilizados diferentes registos de escrita para afirmar a independência nacional e legitimar a autonomia multissecular, reagindo quer ao sentimento pessimista de decadência nacional, quer às teorias que defendiam a fusão das pequenas nações em favor das grandes nacionalidades e que na península se traduziram pelo ideário iberista. Para além da vasta panóplia de escritos publicados na imprensa periódica, dos folhetos e opúsculos, da retórica político-parlamentar e da parenética, também os diversos géneros literários como o drama, o romance e a poesia foram veículos que amplificaram esse movimento. É o tempo da literatura entrar “massivamente na política”¹. Todo o discurso oitocentista recorreu sistematicamente à história, que, além de ter sido um imperativo estético, um cânone formal do Romantismo, foi também uma estratégia de sedimentação do espírito nacionalista, um veículo de propaganda do Estado-Nação.

A íntima relação do labor historiográfico com as condições sociais e políticas gerou uma nova concepção de História, assente numa democratização da sua difusão, tornando-se um tema de crescente consumo para o grande público. Ao eleger o povo como sujeito político activo da história nacional e identificar os cidadãos com as características estruturais de um país, a História romântica multiplicou os seus receptores, passando a ser escrita para ensinar e doutrinar esse mesmo protagonista, o povo.

Mais do que qualquer outro, o século XIX foi o “século da história”, reconhecendo a utilidade social e politico-ideológica da convocação de leituras do passado como argumentos legitimadores de interesses do presente; o estudo do passado (ou de um certo passado) seria condição fundamental para se entender o presente e se perceber a direcção do futuro. Ao fazer as suas escolhas, valorizações e esquecimentos, a historiografia contribuiu para a “fabricação de memórias” (Catroga: 2001, pp. 58-59) que penetraram no mental colectivo e, inevitavelmente, no discurso literário. A questão

¹ «La chose publique est devenu la grande affaire; elle a mobilisé tout ce qui tenait une plume et se sentait les moyens d’y réfléchir, faisant de la liberté d’expression ou de son contrôle un des grands enjeux revendiqués sous tous les régimes. Le XIX^e siècle a marqué l’entrée massive de la littérature en politique.» (Nora: p. 3).

ibérica, na medida em que foi uma questão nacional que abalou a opinião pública e invadiu todos os sectores da vida portuguesa, participou da promoção de “determinadas memórias” para, pedagogicamente, explicar o presente colhendo as lições do passado.

2. O drama histórico e a temática anti-castelhana e anti-ibérica

O género dramático, na sua dupla dimensão de texto criativo versus espectáculo de multidões – e, portanto, passível de moldar atitudes e comportamentos – assumiu, neste contexto, particular relevância, contribuindo decisivamente para a formação da identidade nacional². A reforma setembrista do teatro «demonstra claramente o interesse dos governantes em fazer do teatro o instrumento de educação e cultura», como lembra Luiz Francisco Rebello, e não surpreende que «Garrett – para quem a restauração do nosso teatro era, segundo as próprias palavras, uma questão de independência nacional – nela se empenhasse a fundo» (Rebello: pp. 36-37), apostando na criação de um repertório dramaturgicamente nacional, contra o império das traduções.

Assim, Garrett exorta os autores nacionais à inspiração nos temas da história pátria, escrevendo ele próprio, entre várias peças projectadas e outras inacabadas³, *Filipa de Vilhena* e *O Alfageme de Santarém*, representados pela primeira vez em Maio de 1840 e Março de 1842, respectivamente. Por razões diversas, ambas as peças viriam a marcar a história do teatro português nas décadas subsequentes. A segunda, que tem por cenário a luta com Castela e a revolução de 1383, introduziu a novidade de intercalar baladas e canções na acção; a primeira, que evoca o patriotismo das mulheres portuguesas na pessoa da condessa de Atouguia, que exorta os filhos à insurreição contra o opressor castelhano, tornou-se um dos dramas históricos mais representados em Portugal entre as décadas de 40 e 70, quer por companhias profissionais quer por simples grupos amadores.

Para Luciana Stegagno Picchio, esta personagem feminina «simboliza naturalmente todas as mães que oferecem os filhos em holocausto à pátria e ficam a aguardar intrépidas, nas casas abandonadas, a chama da liberdade»; relativamente ao *Alfageme*, aquela investigadora nota uma já visível tomada de posição ideológica, em que o povo é o verdadeiro vencedor de Aljubarrota, conferindo as cantigas ou “rimances” maior dimensão ao drama (Picchio: pp. 232 e 236).

E a jóia da dramaturgia garrettiana – *Frei Luís de Sousa* – evoca também os tempos de conflito com a Espanha rival. Sobre estas peças, Andréé Crabé Rocha explicou que constituíam a «trilogia que a vizinhança incomodativa sugeriu ao patrio-

² «C'est que l'histoire, désormais, se confond avec la mémoire intime de ce public qui aspire à un théâtre écrit pour lui. Cette "historicisation" devrait aussi permettre à la scène d'assumer une fonction pédagogique à laquelle elle n'a pas complètement renoncé. A travers la représentation de l'Histoire, le théâtre devrait amener le public à forger son identité nationale en découvrant l'enchaînement des causes et des effets qui a peu à peu fabriqué son passé et déterminé son présent» (Roubine: p. 81).

³ Entre as peças projectadas e fragmentariamente escritas por Garrett, Luiz Francisco Rebello refere *D. Sebastião*, *Padeira de Aljubarrota*, *Maria Teles* e *Justiça de Pedro*. (Rebello: p. 43). Duarte Ivo Cruz acrescenta outros títulos, como *Inês de Castro* e *O Tanoeiro de Lisboa*, o qual é necessariamente anterior ao *Alfageme de Santarém* ou *A Espada do Condestável*, «uma vez que esta bem intencionada peça repete e reflecte o esboço da outra.» (Cruz: p. 116). Quanto à projectada *Padeira de Aljubarrota*, Ofélia Paiva Monteiro sublinhou que ela figurou nas listas de Garrett, quer entre os temas próprios para o romancista, quer entre os propícios para “estudos dramáticos”; para isso consultou o *Auto Novo e Curioso da Fornaira de Aljubarrota em que contém a vida e façanhas desta valorosa matrona*, composto por Diogo da Costa e editado em 1815, arquitectando o «entrecho de modo a reconstituir o fundo histórico que explicava o gesto da sua personagem, focada não só como indivíduo, mas também como representante típico de uma atitude social» (Monteiro: p. 340).

tismo do autor» (Rocha: p. 136). Já Fidelino de Figueiredo explicara o sentido daqueles textos impregnados de “dignificación patriótica”, afirmando: «Estas obras no se desarrollaran en España, ni giran sobre temas españoles; solamente narran con vivos colores la resistencia a la absorción castellana y glorifican el patriotismo antiiberista» (Figueiredo: p. 84)⁴.

Mas o crítico literário não indica mais nenhum drama inspirado no tal “patriotismo anti-iberista”. Com efeito, são poucos os estudos que tratam a repercussão do sentimento e mentalidade anti-espanhóis na dramaturgia das décadas centrais de Oitocentos. Todavia, é consabido que o drama histórico se tornou o género de eleição dos teatros portugueses desde a contra-revolução cabralina até à Regeneração, se bem que a sua presença seja ainda perfeitamente notória nas duas décadas seguintes. Duarte Ivo Cruz sublinha os laços entre o fenómeno teatral e as malhas do tecido político, social e económico⁵.

Os dramas históricos que remetem para duas principais épocas de conflitualidade com o reino vizinho – crise de 1383-1385 e reinado de D. João I por um lado, e longo período entre a subida ao trono de D. Sebastião e a Restauração de 1640, bem como a guerra subsequente, por outro – representam uma parte significativa de uma produção que se estende por várias décadas.

Talvez, e para usar as tipologias consagradas, o drama histórico se funda com uma matéria da actualidade. Poderemos falar, relativamente a este repertório, de peças genericamente anti-ibéricas, de drama histórico de motivação actual, ou mesmo de drama histórico-pedagógico de actualidade? As denominações não são importantes mas este subgénero, se tal divisão é possível, denota uma presença indistigável e, se sob a perspectiva estético-literária, o seu valor não foi elevado, comprova-se que agiu poderosa e emotivamente sobre as plateias. Como explica Fernando Catroga, no fundo, isso pouco interessava, «pois o que estava em causa era uma cruzada ideológica»⁶.

3. As peças: produção, autoria e representação

Desde logo, as peças apresentadas aos concursos do Conservatório da Arte Dramática, criado em 1839, são, com pouquíssimas excepções, de cariz histórico. Como se verá de seguida, as temáticas referidas estão plasmadas em cerca de meia centena de textos dramáticos, dos quais mais de metade foi publicada.

3.1 A crise de 1383 e o fundador da dinastia de Avis

A evocação da crise de 1383-1385 e do reinado de D. João I favoreceu uma dramaturgia mais ou menos vasta em que sobressai a fixação do castelhano como

⁴ Este texto encontra-se escrito em castelhano por ter sido inicialmente publicado na revista *Estudio*, de Barcelona.

⁵ «O século XIX do teatro português é Garrett, é o equívoco romântico e suas sequelas, o realismo tardio, a pujança da cena, a quantidade a dominar a qualidade. É, por qualquer forma, um período de entrosamento dramático e político-económico. A evolução faz-se sobre as linhas das mudanças, que o foram na economia, mas e muito mais na sociologia, e na História factual» (Cruz: p. 111).

⁶ «Desde peças de teatro, poesias, meras narrações ou transcrições de obras já publicadas, todos os géneros serviram para cantar a gesta da formação da nacionalidade, a batalha de Aljubarrota, e as guerras com Castela, a luta contra os Filipes e a acção redentora de 1640. Como é lógico, a esmagadora maioria destes escritos é de uma pobreza estética confrangedora e poucos ensaios históricos assentam em critérios minimamente científicos. É que, no fundo, isso pouco interessava no ardor da luta, pois o que estava em causa era uma cruzada ideológica.» (Catroga:1993, p. 566).

inimigo da independência de Portugal e a glorificação das vitórias militares portuguesas sobre os exércitos espanhóis. O já citado *Alfageme de Santarém ou a Espada do Condestável*, estreado no Condes a 9 de Março de 1842 é, talvez, o drama modelar sobre esta temática, mas não o primeiro. O júri dramático do Porto, em 1839, recebeu e premiou *O Conde Andeiro*, drama em 3 actos e 6 quadros de César Perini que subiu à cena pela primeira vez em 18 de Abril, no teatro S. João. Este italiano emigrado comporia ainda o drama *A Véspera de um Desafio na Regência de D. João I*, seleccionado para a prova final do concurso de peças originais destinadas ao futuro Teatro Nacional. Ao júri de Lisboa chegaram duas peças sobre a época do fundador da dinastia de Avis, cuja sorte foi bem desigual: tratava-se de *Um Cartel sôb o Reinado de D. João I*, drama em 5 actos que viria a ser retirado pelo autor, e *Os Dois Campeões, ou a Corte d'El-Rei D. João I*, drama em 5 actos de Pedro Sousa de Macedo, premiado então pelo Conservatório⁷.

Em colaboração, Silva Leal e Silva Bruschy escreveram a peça *D. João I*, considerada pelos autores como um genuíno drama histórico, no qual o mais ínfimo pormenor havia sido bebido das crónicas (Rebello: pp. 62-63). Quanto ao êxito de Mendes Leal, *O Pagem de Aljubarrota*, estrondosamente aplaudido no Teatro Normal da rua dos Condes, na sua estreia, em Agosto de 1843⁸, ilustra uma acção que decorre já nos inícios da centúria de Quatrocentos, mas a célebre crise de 1383-85 está presente em referências várias, desde o título às personagens, entre as quais avultam D. João I, Nuno Álvares Pereira, o Doutor João das Regras, entre outras.

O mestre de Avis, herói nacional e responsável supremo da independência é a personagem central de duas peças do início da década de 50, uma da autoria de José Manuel Teixeira de Carvalho e outra de João Xavier Pereira da Silva.

A tragédia em verso de Teixeira de Carvalho – *O Mestre d'Aviz* – elogia o amor à pátria e desenvolve o tema da união da Castela e Portugal por via dinástica. A acção do drama de Pereira da Silva – *O Grão Mestre d'Aviz* – decorre em Lisboa, bem balizada entre os dias 22 de Outubro e 6 de Dezembro de 1383, isto é, entre as mortes de D. Fernando e do Conde Andeiro, e evoca a figura do Mestre de Avis como o salvador da pátria e “terror de hespanos”⁹.

No Teatro das Variedades Dramáticas, em 1866, estreou-se *D. João I ou os Homens de Aljubarrota*, um drama em seis quadros da autoria de António César de Vasconcelos. O Variedades era então dirigido pelo empresário António Gonçalves Pinto Basto e o actor José António Brandão fez um dos seus benefícios com esse drama, no qual, segundo Sousa Bastos, «teve enchentes e foi muito festejado» (Bastos: p. 15).

Os dados coligidos sobre uma obra intitulada *Padeira de Aljubarrota* são mais difusos. O semanário *Estrela d'Alva* afirmou ser uma peça de grande espectáculo e anunciou a sua subida à cena, no teatro da Rua dos Condes, várias vezes ao longo do ano de 1862¹⁰. Em Setembro do mesmo ano, *O Raio* noticiou que esta peça estava para iniciar ensaios no D. Maria II, estando a sua estreia prevista para solenizar o aniversário de D. Luís¹¹. Por sua vez, *O Nacional* chamou a atenção para um drama patriótico com o mesmo título que estava prestes a subir à cena no teatro Baquet, em Setembro de 1869¹². Por inexistência de elementos que esclareçam a questão, inclusivamente não encontrámos vestígios da publicação de uma obra com este título, é impossível concluir que os diferentes testemunhos remetam para o mesmo texto.

⁷ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 3, 14/10/1841, pp. 57-58.

⁸ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 47, 10/8/1843, p. 585.

⁹ Esta ideia está patente numa das baladas da peça: «Dom João Mestre d'Aviz./ É do povo defensor,/ Dom João, salvai a Patria./ D'esse hespanhol invasor».

¹⁰ *Estrela d'Alva*, Lisboa, n.º 27, Outubro de 1862, p. 216.

¹¹ *O Raio*, Porto, n.º 167, 27/9/1862.

¹² *O Nacional*, Porto, n.º 170, 4/9/1869.

3.2 D. Sebastião e o Domínio Filipino¹⁵

Uma das quatro peças premiadas pelo júri dos concursos do Conservatório da Arte Dramática, em 1839, foi *O Cativo de Fez*, de António Joaquim da Silva Abranches, cuja acção decorre durante a preparação da expedição de D. Sebastião ao norte de África, coincidindo o final da peça com a partida da armada para o destino trágico de Alcácer Quibir. Ao mesmo concurso, mas sob estrela menos feliz, foi apresentado *O Aventureiro de África, ou a Batalha de Alcácer Quibir*, drama em cinco actos, entrado em 5 de Maio de 1840 mas posteriormente retirado pelo autor¹⁴. A acção de *Brazia Parda*, peça em 3 actos e 6 quadros da autoria de António Pereira da Cunha, tem também como fundo histórico o reinado do neto de Carlos V e de D. João III¹⁵.

Mais incisivo nesta temática foi Francisco Maria Bordalo que, após travar intensa luta com a censura, viu publicado o seu drama *Rei ou Impostor?* Esta peça é, sem dúvida, uma profissão de fé no mito sebástico, pois, como o próprio autor afirma, desde que estudara a História de Portugal, não mais se dissuadira de que o jovem rei sobrevivera ao desastre de Alcácer Quibir, aumentando esta crença à medida que compulsava novos testemunhos, histórias, crónicas, lendas e profecias. Contudo, o maior interesse desta peça reside no compromisso negociado com a censura que permitiu a subida à cena do drama mediante a eliminação de certas passagens, assina-ladas na edição. As duas vertentes da peça mais censuradas prendem-se com o tema da traição – sendo a traição a Jesus e à pátria tratada em moldes semelhantes – e as imprecações violentas ao domínio filipino.

No seu folhetim da *Revolução de Setembro*, Lopes de Mendonça refere-se a este drama, em cena na capital, afirmando que se prendia mais à lenda do que à história, à mitologia do que à expressão positiva dos factos, e do qual o público gostou, apesar dos receios e profecias do secretário da inspecção: «O censor já vê que o povo não é tão mau como o pintam: gosta da sua terra – isso sim – préza as suas tradições, é verdade – mas nem por fitar os olhos em Aljubarrota, Ameixial, e Montes Claros, se atira, como um desalmado, a tudo quanto cheira a castelhano»¹⁶. Não deixam de transparecer nestas palavras, as simpatias que o folhetinista então nutria pelos ideais do federalismo ibérico.

A intenção de João Ferreira da Cruz, na sua peça *Alvaro da Cunha ou o Cavalleiro de Alcacerquibir*, longe de elogiar o rei aventureiro, consubstanciava um profundo lamento quer pelo desperdício de vidas naquela batalha dos areais africanos, quer pela opressão a que Portugal depois se viu submetido, criticando os monarcas ambiciosos que, por mais um palmo de terra, sacrificam as próprias vidas e as de seus súbditos.

O período subsequente à morte do cardeal-rei não foi particularmente tratado; registámos apenas um drama, intitulado *D. António de Portugal*, que foi representado em Coimbra, no teatro D. Luís, no ano de 1868, integrado no espectáculo comemorativo do 1.º de Dezembro¹⁷.

¹⁵ Por esta altura, o tema sebastianista excitou a criatividade de artistas além-fronteiras como é exemplo a ópera *Dom Sébastien Roi de Portugal*, que se estreou em Paris, no ano de 1843, com guião de Scribe e música de Donizetti.

¹⁴ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 3, 14/10/1841, p. 57.

¹⁵ Sobre esta peça poucos mais dados conseguimos coligir; esteve em cena em finais de 1845, no teatro da rua dos Condes, verdadeiro teatro nacional ao serviço do Conservatório Real antes da inauguração do D. Maria II (*A Revolução de Setembro*, Lisboa, n.º 1169, 22/11/1845).

¹⁶ *Revolução de Setembro*, Lisboa, n.º 1664, 22/9/1847.

¹⁷ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 278 (por gralha aparece n.º 260), 4/12/1868.

3.3 A Restauração de 1640

Indubitavelmente, a temática restauracionista, dos feitos de D. João IV e dos quarenta conjurados, concitou uma atracção especial e funcionou como a metáfora perfeita para simbolizar o amor à pátria e a repugnância pelo jugo estrangeiro¹⁸.

Entre os variados dramas históricos apresentados ao Conservatório Nacional, em 1840, também constava um que evocava essa revolução; trata-se de *Os Conjurados, ou o Patriotismo Portuguez*, que não chegou a ser admitido a provas públicas¹⁹.

A Pobre das Ruínas e *D. Maria de Lencastre* foram dois dramas históricos de Mendes Leal, também premiados pelo Conservatório Real de Lisboa e recorrentemente representados ao longo dos anos 40 e 50, pelo menos. Os seus enredos remetem para a época de D. João IV e regência de Luísa de Gusmão, respectivamente. O epílogo do primeiro coincide com a aclamação do Duque de Bragança, assinalando a liberdade da pátria após sessenta anos de cativo. Quanto ao segundo, estreado no Condes em Outubro de 1843 e elogiado pela crítica como um drama «moral, político, instructivo e popular»²⁰, retratava as convulsões políticas de 1662, marcadas pela deposição da regente e início da governação de Afonso VI. É inegável o êxito de plateia que Mendes Leal conheceu, sendo os seus dramas invariavelmente admirados pelo público. A propósito de uma peça de Licínio de Carvalho de que adiante se trata, o folhetinista do *Diário Mercantil* afirmou que ela participara do contágio produzido pelas obras de Mendes Leal, cujo nome se tinha repercutido «pelas províncias (...), e considerava-se pessoa de mau gosto, quem não soubesse de cor um dialogo da *Pobre das Ruínas* ou uma trova do *Pagem de Aljubarrota*»²¹.

O Fratricida, de Manuel Alberto Guerra Leal, narra um episódio que ocorre em 1640, nas imediações da Torre de Cilhas e os seus protagonistas são fidalgos espanhóis e portugueses; todavia, a trama sentimental sobrepõe-se à temática historico-política e o assunto da recuperação da independência portuguesa surge tenuamente, em referência quase indirecta. Já *O Ermitão da Serra de Sintra*, de António Xavier Pinto de Campos, apesar da indispensável intriga passional, trata largamente o processo da preparação do movimento restauracionista, bem como os manejos de Miguel de Vasconcelos para afastar os partidários do duque de Bragança.

A revolução de 1640 é também o tema central de *Os Dois Proscritos ou o Jugo de Castela*, drama escrito por Licínio Fausto de Carvalho, cuja acção decorre em Lisboa e Setúbal, entre finais de Novembro e inícios de Dezembro daquele ano. O heroísmo feminino, em voga na época, está patente nas figuras de Filipa e Maria de Vilhena e, além dos dois proscritos, Jaime e Álvaro Abranches, a homenagem aos conspiradores evidencia-se no tratamento das personagens de João Pinto Ribeiro, D. Antão de Almada e padre Nicolau da Maia. O autor reincidiu na temática, transportando-a então para os domínios portugueses da Índia, em *O Rajá de Bounsuló*, drama que revive a repercussão do movimento restaurador em Goa, nos anos de 1640 e 1641.

António Pereira Férrea Aragão escreveu diversos textos cujos enredos decorrem no ocaso do domínio filipino e aurora do movimento libertador de 1640. Estreou-se

¹⁸ Tinha já servido para denunciar a invasão napoleónica, como demonstra a tragédia em verso *A Revolução de Portugal*, de José Anselmo Correia Henriques, publicada em Londres, no ano de 1808.

¹⁹ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 3, 14/10/1841, p. 57.

²⁰ *A Revolução de Setembro*, Lisboa, n.º 874, 4/11/1843. Igualmente elogiosa é a crítica do *Patriota*, Lisboa, n.º 203, 31/10/1843.

²¹ *Diário Mercantil*, Porto, n.º 678, 22/4/1862. Entre outros dramas, Mendes Leal escreveu *Egas Moniz*, representado no D. Maria II quando do casamento de D. Luís e D. Maria Pia, em 1862, o qual colocava a honra de Portugal e a defesa da independência nacional acima de todas as coisas.

com um romance – *A Orfã Portuguesa e o seu Tutor* (1847) – no qual perorava sobre a desunião que após Alcácer Quibir levou ao jugo de uma dinastia estranha, criticava o cosmopolitismo a que contrapunha o patriotismo, e atribuía a Filipe IV o epíteto de “estúpido monarca estrangeiro”.

O escritor tinha ensaiado já em texto dramático o tema das órfãs que haviam perdido o pai na forca, nos levantamentos de Évora de 1637. Mas a história dessa peça, cuja acção decorre em Lisboa e Odivelas entre o ano de 1639 e o 1.º de Dezembro de 1640, é curiosamente turbulenta, como explica o próprio autor na edição que finalmente viu a luz em 1857. Apresentando-se à censura do Conservatório Real em Abril de 1844 sob o título *O Rival Sanguinário*, estava ensaiada e pronta para ser estreada no teatro de S. Carlos em 7 de Outubro do ano seguinte quando, nesse mesmo dia, por ordem do governo e em consequência de uma nota do embaixador espanhol, o teatro foi fechado e o autor processado e levado à presença das autoridades. Férrea Aragão refere que foi absolvido, tendo demonstrado o não fundamento das arguições que lhe faziam, «à vista das Chronicas Portuguezas dos 60 annos da Usurpação dos Filippes» (Aragão: 1857, p. IV). Em 1851 acrescentou dois actos ao drama, deu-lhe o título de *As Duas Órfãs Portuguezas* e, submetendo-a à comissão inspectora do D. Maria II, obteve um parecer elogioso que, contudo, não viabilizou a representação da peça, pelo que trocou novamente o título para *O Doutor Emílio* e a sujeitou de novo à censura. Idêntica sorte tinha tido o seu drama *Afonso e Virgínia*, que contava uma história ocorrida nos três últimos anos do reinado de Filipe IV, culminando no dia da Restauração. O autor lamentou o destino aziago da sua obra, queixando-se pelo facto de o texto se manter encarcerado no conselho dramático, sem perspectivas de subir à cena.

O bem sucedido dramaturgo Inácio Maria Feijó também trabalhou o tema das relações luso-espanholas em *A Torre do Corvo*, fixando-se num episódio da guerra da restauração ocorrido em 1645, num posto de vigilância militar situado a três léguas de Vila Viçosa. *Afonso, ou o Jovem Cavaleiro* (1854) é uma composição de António Monteiro Pereira que tem a particularidade de representar a conspiração de 1641, apadrinhada pela duquesa de Mântua e executada por alguns nobres portugueses e pelo arcebispo de Braga, e que visava eliminar D. João IV recolocando a coroa portuguesa na cabeça do rei de Espanha. Refira-se que nos inúmeros periódicos compulsados, não encontramos nenhuma referência a representações deste drama.

O mesmo não se passou com a composição de Leite Machado em quatro actos – *Álvaro de Abranches* –, cujo enredo passional tem por cenário a conspiração de 1640 e termina com os tradicionais vivas a D. João IV e à pátria. Ela foi a escolhida para ser representada na noite do 1.º de Dezembro de 1862 pelos artistas de Viana do Castelo, aliás com grande êxito: «A casa estava a transbordar de espectadores, que foram unânimes em applaudir a scena final do ultimo acto, em que se allude á restauração»²².

Obviamente que a evocação da Restauração implicava referências mais ou menos directas à odiada dominação dos Áustrias em Portugal. Podemos referir duas peças que abordaram o assunto, embora desconheçamos os textos, pois nunca foram dados à estampa. Uma é da autoria de Paulo da Fonseca Brandão e dela nos dá conta Silva Freitas na sua crónica dramática da *Nação*, em Maio de 1860. Refere o crítico que o drama em três actos *O Emissário de Castela*, que tratava a época do domínio filipino, havia sido há dias representado pelos estudantes do Seminário de Coimbra²³. O outro testemunho é transmitido pelo *Português*, que, por seu turno, o havia colhido no *Inde-*

²² *Diário do Povo, de Portugal e Possessões*, Porto, n.º 280, 4/12/1862.

²³ *A Nação*, Lisboa, n.º 3735, 5/5/1860.

pendente de Braga, de uma notícia intitulada *Anti-iberismo*. Referia-se à representação naquela cidade de um drama ao qual não reconhecia grande mérito literário mas que encerrava uma ideia grandiosa para os portugueses; chamava-se *Um Homem de Bem ou a Queda dos Filippes* e, se a forma não era perfeita, a ideia agradou sobremaneira ao público:

«Quando no final do drama se elevaram vivas á independencia de Portugal, pela queda dos Filippes, rompeu de todos os cantos da platéa uma estrepitosa, compacta e entusiastica salva de palmas (...). Foi um solemne testemunho de que o povo bracarense odeia o iberismo e detesta os ibericos»²⁴.

Os acontecimentos dos inícios da década de sessenta – morte súbita de D. Pedro V, crescendo da contestação anti-dinástica em Espanha, entre outros aspectos – deram origem à criação, em 1861, da Comissão Central 1.º de Dezembro, que aos poucos foi acrisolando a sua estrutura, desdobrando-se em comissões locais, sempre com o propósito de promover, com o maior brilho possível, as comemorações daquele dia. Assiste-se, então, a um redobrado interesse pela temática restauracionista, aliando-se os concursos dramáticos às comemorações nacionais do 1.º de Dezembro. Ao prémio de 1861, apresentaram-se três peças que elegiam a data emblemática de 1640.

João Ferreira da Cruz escreveu *O Louco d'Evora ou Portugal Restaurado*, um drama cuja acção decorria em Évora, Almada e Lisboa, entre 1637 e 1640, e cuja estreia ocorreu no teatro de S. Pedro de Alcântara, em 17 de Dezembro de 1862. Apesar de o autor ter consultado várias obras historiográficas, teve que submeter o enredo a conveniências dramáticas que não podiam conferir ao seu drama a qualificação de “histórico”. Aliás, na sua óptica, nenhum drama histórico o era verdadeiramente: «Lemos varias composições dramaticas sobre o mesmo assumpto de que tratamos, e em todas ellas não encontramos uma em que a historia não fosse trucidada» (Cruz: 1865, p. V).

Alfredo Hogan escreveu uma peça de simples estrutura dramática mas que viria a conhecer um sucesso invulgar, traduzido em inúmeras representações. Trata-se de *O Dia 1.º de Dezembro de 1640*, cujos ensaios foram surpreendidos pela morte de D. Pedro V. As personagens são os principais conjurados, D. Antão de Almada, João Pinto Ribeiro, Padre Nicolau da Maia, entre outros, e os três actos desenrolam-se nos dias 15 de Outubro, 26 de Novembro e 1 de Dezembro, cumprindo a regra clássica de crescendo da intensidade dramática.

Mas, indubitavelmente, a rainha das peças sobre a revolução de Seiscentos, ficou a dever-se à parceria de Francisco de Almeida e Araújo e Francisco Joaquim da Costa Braga, e vulgarizou-se sob o título *1640 ou a Restauração de Portugal*. Na informação *Ao Público* que os autores acharam por bem incluir na publicação desta comédia-drama, são relembradas as palavras de António da Silva Túlio, o censor literário que aprovou a composição, sendo particularmente interessante a sua referência ao tacto político empregue no tratamento do tema:

«Posto que não seja da competencia da censura litteraria, direi que os autores evitaram os escolhos que lhe difficultaria a passagem pela censura politica, a quem legalmente compete decidir este ponto».

Coube esta tarefa a Carlos da Cunha, que, embora não visse razão de eventuais ofensas de susceptibilidades, decidiu levar o texto ao conhecimento do governo para

²⁴ *O Português*, Lisboa, n.º 2394. 26/4/1861.

evitar que sobreviesse ordem de suspensão durante os ensaios ou representações, quando já o público a conhecesse e a empresa teatral tivesse feito a despesa com os encargos respectivos. Deliberou o Conselho Superior de Instrução Pública ser conveniente mudar a 3.^a e 4.^a cenas do prólogo, e as 6.^a e 7.^a cenas do 4.^o quadro. Os autores anuíram a esta proposta de alteração, tendo, por um lado, substituído o oficial espanhol do prólogo por um negociante dessa nacionalidade, alterando conseqüentemente as falas em conformidade com o carácter da personalidade, e, por outro, eliminado no 4.^o quadro a cena do soldado espanhol que corria a armar-se²⁵.

Que a temática era, no contexto epocal, reconhecidamente melindrosa e que a vontade de evitar ofender a sensibilidade dos espanhóis era notória, provam-no ainda os pruridos dos autores, que convidaram os membros do Conselho Superior da Instrução Pública, do Conselho Dramático e alguns jornalistas a assistirem a um ensaio, no sentido de opinarem sobre a prudência de alguma eventual alteração, antes da subida à cena da peça, o que, aliás, não veio a acontecer. Estreou-se, assim, no teatro da rua dos Condes, a 29 de Outubro de 1861, dia do aniversário de D. Fernando, após atuado trabalho do “ensaiador” J. A. Rodrigues Rolão.

Foi particularmente louvado pela imprensa lisboeta o investimento da direcção, nomeadamente nos belos cenários pintados por C. J. Xavier, e no guarda roupa da responsabilidade de A. C. da Cruz e A. D. J. Gadanho. A intenção de reconstituição histórica levou o cenarista a consultar os desenhos da localidade em que decorria a acção, particularmente o Terreiro do Paço da época seiscentista, e os figurinistas copiaram os fatos dos quadros do palácio da Ajuda, inventariados com os números 862 e 864. A acção do prólogo desenrola-se em Palmela, no ano de 1620, e a dos actos em Lisboa, no ano de 1640, correspondendo os dois últimos quadros aos episódios da restauração e da aclamação de D. João IV, respectivamente.

Uma das fontes de fascínio do público por esta peça são as composições musicais, no total de catorze, destacando-se o hino da restauração que encerra a representação, musicado por Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida, o qual se torna, ao longo do século, uma das composições mais emblemáticas das comemorações da independência nacional.

O sucesso da estreia, na qual os autores foram chamados quatro vezes ao palco, prolongou-se nas récitas seguintes com enchentes extraordinárias. O *Comércio de Coimbra* noticiou que os bilhetes que custavam 300 réis tinham sido vendidos por 2\$250²⁶, e a Independência, do Porto, disse que a peça se tornara uma «verdadeira califórnia para a companhia que a poz em scena», já que «a afluencia d’espectadores, para vêr esta producção, tem sido tal, que á porta do theatro chegaram a vender-se bilhetes do custo de 300 reis por meia libra!»²⁷.

Este extraordinário êxito de bilheteira aguçou o apetite de outros teatros que, ainda em Novembro, disputaram os direitos da sua representação. No Porto, esta concorrência ocorreu entre o S. João e o Baquet, tendo Duarte Araújo e Costa Braga optado pelo segundo, sem querer auferir das vantagens que ambos ofereciam, para lá dos direitos de autor estabelecidos na lei geral dos teatros. O noticiário da Nação refere ainda que o teatro de Braga se revelara igualmente interessado em representar a peça, solicitação a que os autores tencionavam aceder²⁸.

²⁵ Uma notícia do periódico *A Nação* contraria estas afirmações, já que, ao referir a subida desta composição ao Conselho de Instrução Pública e ao Ministério do Reino por causa da censura política, diz que nessas instâncias não houve senão elogios aos autores, «pela delicadeza e forma altamente política com que abordaram a questão internacional, realmente melindrosa pelas circunstancias da epoca» (*A Nação*, Lisboa, n.º 4098, 31/7/1861).

²⁶ *Comércio de Coimbra*, Coimbra, n.º 108, 9/11/1861.

²⁷ *A Independência. Semanário Popular*, Porto, n.º 43, 10/11/1861.

²⁸ *A Nação*, Lisboa, n.º 4199, 28/11/1861.

Apesar do luto provocado pela morte do monarca e consequente sugestão de suspensão dos festejos do 1.º de Dezembro por parte da Comissão Central, a *Restauração de Portugal* subiu à cena nessa noite, com redobrado sucesso e eufórica participação do público. Um jornal portuense descreveu o evento:

«O dia 1.º de Dezembro foi muito festejado no theatro da rua dos Condes, em Lisboa. A peça que se representou n'aquella noite, e que fôra feita para celebrar tão memoravel anniversario, foi mais entusiastamente applaudida do que o fôra nunca. Todas as referencias que se faziam á casa de Bragança eram recebidas com frenetico applauso, e ás palavras – Viva o Rei! – com que termina o drama, ergueram-se todos os espectadores dos camarotes e da platéa, repetindo o viva com respeitoso entusiasmo. O theatro estava cheio a transbordar»²⁹.

Como adiante se verá, em 1868 – novo tempo forte da questão ibérica – e mesmo posteriormente, esta peça conheceria novas representações, nos mais diversos teatros do país.

O drama encomendado pela direcção do teatro conimbricense D. Luís I ao seu conterrâneo Eduardo Coelho para subir à cena no 1.º de Dezembro de 1861 tornou-se outra peça de referência. Segundo o periódico *Grémio Alentejano*, este drama, intitulado *Opressão e Liberdade*, fora muito elogiado por todos quantos o tinham lido³⁰. A estreia far-se-ia apenas em Janeiro do ano seguinte e, a partir daí, esta composição inscreveu-se nos anais da história do teatro nacional. Qual o segredo de *Opressão e Liberdade*? Talvez, apenas simplicidade e escrita escorreita, como era apanágio do jornalista. Seguindo uma cronologia já recorrente na dramaturgia sobre a Restauração, o 1.º acto decorre no ano de 1637 e o 2.º em 1640, opondo duas facções, uma a favor da dominação espanhola em Portugal, simbolizada pelo corregedor de Évora André Morais de Sarmiento, amigo de Miguel de Vasconcelos e pai de Leonor, e outra que se insurge contra esse domínio, representada pelo juiz do povo Cesinando Rodrigues, pai do jovem Anselmo cuja educação se baseara nos *Lusíadas*, por onde aprendera a ser português. Uma intriga simples, mas eficaz, servia as intenções do autor, que dez anos após a produção do texto, escreveu estas palavras à guisa de introdução à sua publicação, não deixando quaisquer dúvidas sobre os princípios doutrinários que tinham presidido à feitura da obra:

«Este pequeno drama, em que se reproduzem com a possivel fidelidade historica as lutas do primeiro impulso dos portuguezes para quebrar as cadeias da dominação hespanhola no seculo XVII, é mais uma affirmação do direito que Portugal tem á sua independencia, e do amor do povo por ella. É tambem um exemplo e um protesto. Não se quiz excitar paixões, radicar odios, desenvolver malquerenças. Foi-se até cuidadoso em não ferir susceptibilidades. Pretendeu-se só avivar a memoria de um periodo que não pôde nem deve ser esquecido. Não pôde, porque converteu uma sociedade livre n'uma agrupação de escravos, cuja oppressão mais se aggravava á proporção que os julgavam mais enfraquecidos. Não deve, porque é evidente que a ambição irrequieta de certos politicos estrangeiros, que nos amam tão pouco quão pouco nos conhecem, não cessou ainda de buscar meios, ora implicitos, ora transparentes e explicitos, de predispor as cousas e os animos para que tarde ou cedo venhâmos a consentir que se

²⁹ *A Independência. Semanário Popular*, Porto, n.º 47, 8/12/1861.

³⁰ *O Grémio Alentejano*, Coimbra, n.º 5, 7/11/1861.

vincule a nossa liberdade à preponderância do mais forte, sob qualquer fôrma política, a mais feiticeira das quaes, a republica federal, apenas nos faria realizar a aspiração do eloquente apóstolo d'essa formula: abrigar-nos sob o tecto da gloriosa nacionalidade hespanhola» (Coelho: 1871, p. 5)³¹.

A temática restauracionista, que Eduardo Coelho tratou em diferentes géneros literários, foi, como o próprio jornalista admitia, sua «preocupação de todos as horas, porque implica a existencia politica de um povo» (Coelho: 1871, p. 6), defendendo não serem ociosas, nem impertinentes, nem ainda redundantes, as múltiplas formas de que a sua manifestação se pudesse revestir.

Apesar de o *Conimbricense* noticiar o adiamento das obras do teatro S. Cristovão com vista à abertura para os festejos do 1.º de Dezembro de 1861³², e de se continuar a anunciar para essa solenidade a representação da obra de Eduardo Coelho, que tinha vindo de Lisboa para a sua cidade natal expressamente para concluir a referida peça, cujo conteúdo o dito periódico divulgou amplamente, foi outra a que inaugurou o teatro rebaptizado com o nome de D. Luís I.

Com efeito, representou-se em 14 e 22 de Dezembro (dia da aclamação do novo monarca que dava o nome ao teatro)³³, o drama em três actos *O Dia da Redenção*, e o seu autor era, nada mais nada menos, o campeão das plateias José da Silva Mendes Leal. Escrito no mês anterior e dedicado à cidade e Universidade de Coimbra, este drama coloca a acção em 1640 e trata a aclamação de D. João IV nesta cidade, pelo que a acção do 1.º acto decorre na ponte antiga de D. Manuel sobre o Mondego, o 2.º no Penedo da Saudade, e o último na sacristia da Igreja de Santa Cruz; algumas das personagens são estudantes, lentes e o próprio reitor da Universidade.

No folhetim que escreveu para o *Conimbricense* e a que deu o título de *Uma Festa Conimbricense e Nacional*, Bernardino Pinheiro relatou a emoção do espectáculo, os «arrepios do enthusiasmo» causados pela representação do drama de Mendes Leal que denotava o mais acrisolado patriotismo. Referiu ainda a enchente total, a casa belissimamente adornada, e deteve-se em algumas cenas de «efeito grandioso, impossivel de descrever». O clímax da festa era atingido no momento da morte do herói, que desejava expirar envolto na bandeira nacional, aparecendo então o pendão de Ourique no palco, ao som do hino da independência, por entre uma ovação estrondosa³⁴.

A partir dos finais da década de sessenta, inícios da seguinte, outros textos dramáticos foram escritos em louvor dos restauradores de 1640, mas foi bem menor a glória alcançada. Soares Romeu Júnior deu à estampa nas páginas da *Enciclopédia Popular* uma pequena alegoria com seis personagens sob o título *Coroação de D. João IV*, encomendada por um particular para servir de enquadramento ao desempenho do *Hino da Restauração* (Romeo Júnior: 1871).

Diogo José Soromenho escreveu, em Novembro de 1872, *A Restauração de Portugal*, uma «cena dramatica patriotica», como se lhe refere *O Imparcial*, a qual se destinava a ser representada pelo actor Lara Martins, no dia 1.º de Dezembro daquele ano, no teatro D. Afonso, em Belém³⁵. Este breve monólogo do soldado veterano

³¹ Como se explica em nota, o apóstolo da fórmula federal é Emílio Castelar.

³² O *Conimbricense*, Coimbra, n.º 781, 20/7/1861. Tratava-se da antiga igreja de S. Cristovão cedida em 1857 pela Junta de Freguesia a uma sociedade que procedeu à sua demolição, iniciando em 1860 a construção do edificio do teatro (Vasconcelos: pp. 239-240).

³³ Apesar de a inauguração do teatro estar marcada para o dia 14 e de alguns jornais noticiarem a realização do espectáculo, subsistem dúvidas sobre a efectivação dessa primeira representação e a ter ocorrido, sobre se terá sido à guisa de antestreia, já que a pompa e circunstância foi apanágio apenas da récita do dia 22.

³⁴ O *Conimbricense*, Coimbra, n.º 826, 24/12/1861.

³⁵ O *Imparcial*, Lisboa, n.º 1, 20/11/1872.

integrará posteriormente vários espectáculos como o comprova a sua segunda edição, ocorrida já na década de noventa (Soromenho: s/d).

Igualmente representada em diversos teatros públicos e particulares foi a composição *Portugal Restaurado – 1640*, de F. L. de Castro Soromenho, cuja acção do único acto decorre em Lisboa, no dia 1.º de Dezembro daquele ano (Soromenho: 1878 e [1890]).

O *Viriato* anunciava, em 1869, que Bernardino José de Sena Freitas estava prestes a publicar um novo drama “todo nacional, todo patriótico”, chamado *Independência Nacional*³⁶. Não só não encontramos a mencionada publicação, como não descobrimos mais nenhuma referência à obra nos vários periódicos compulsados, pelo que temos fortes reservas quanto à sua efectiva publicação.

O apetite pela temática levava curiosos com alguma queda para as letras a produzirem a sua própria obra dramática, sendo a sua representação recompensa bastante pelo trabalho realizado. É o caso de *Portugueses de 1640*, peça escolhida para se representar em Arruda, integrada nos festejos do 1.º de Dezembro de 1872, e escrita por um funcionário público local³⁷.

O juiz da Relação de Lisboa Miguel Osório Cabral, escreveu também, em 1883, uma drama histórico para ser representado na solenidade da inauguração do monumento dos restauradores, intitulado *Os Portuguezes em 1640*, que dedicou à Comissão Central 1.º de Dezembro (Cabral: 1886). No prefácio da edição, o magistrado perseverava em argumentos antigos: se, por um lado, admitia não ter qualquer antagonismo com a nação vizinha, por outro, realçava a profunda diversidade entre as duas nacionalidades, classificava de injustíssima a ocupação de Olivença, e afirmava que não subsistiam quaisquer perigos de absorção, apenas algumas “chimeras federaes”.

Na viragem do século, o prolixo mas pouco célebre dramaturgo Joaquim Augusto Oliveira Mascarenhas, escreveu e publicou grande número de peças teatrais de cariz histórico, não faltando nessa vasta panóplia os quadros, episódios e personagens que representavam as crises da nacionalidade como, *O Alfageme de Santarém*, *Padeira de Aljubarrota*, *Alcácer-Quibir*, *Prior do Crato*, *Miguel de Vasconcelos*, entre outros.

O pequeno artigo de Couto Viana sobre *O tema da Restauração na dramaturgia portuguesa* começa a sua breve resenha em Garrett e, prolongando-se até ao século XX, termina com a referência a um drama composto em 1931, intitulado *Um Bragança*, da autoria de Vasco de Mendonça Alves, e a ópera de Ruy Coelho sobre um libreto de Silva Tavares, *D. João IV*, representada nas comemorações do duplo centenário de 1940 (Viana: p. 22).

Com o título *A União Ibérica* conhecemos apenas uma pequena comédia para duas personagens escrita por Baptista Machado, representada pela primeira vez no Teatro do Príncipe Real pelos actores António Pedro e Felicidade (Machado: [1871]).

Este diálogo “interessante e chistoso”, como o caracterizava a *Crónica dos Teatros*, fixava a vertente humorística mais frequentemente explorada na polémica ibérica, a da sedução que as espanholas exerciam sobre os homens portugueses, e a anuência destes em serem “conquistados” ou “anexados” pelas graciosas vizinhas, quase sempre andaluzas. Neste entreacto, a comicidade da situação é alcançada pelos jogos de linguagem, pelo duplo sentido e pela sátira dos costumes e políticas nacionais, mas sempre em tom moderado e cordial. A crítica não foi insensível a este aspecto:

³⁶ *O Viriato*, Viseu, n.º 1456, 16/3/1869.

³⁷ -Com este titulo sobe á scena no teatro da Arruda (...) um drama patriotico de grande spectaculo em 3 actos, devido á autorizada pena do sr. Francisco de Mattos, zeloso empregado na repartição da fazenda daquela villa. O habil cenografo Luciano Barros está encarregado de pintar as vistas para o drama, e para esse fim parte brevemente para Arruda-. *O Imparcial*, Lisboa, n.º 2, 23/11/1872.

«O assumpto que é melindroso, embora conduzido para o lado ridiculo, está tratado com felicidade pelo auctor, que não offende nem defende as idéas dos nossos vizinhos, proclamando porém a união iberica, mas de modo que se juntem unica e exclusivamente os portuguezes com as hespanholas»³⁸.

Não foi esta a única vez que Baptista Machado tratou o tema das relações entre os dois países peninsulares; anunciou-se para o 1.º de Dezembro de 1868, no *Variedades*, a estreia de uma comédia-drama em dois actos de sua autoria, em parceria com Eduardo Martins, intitulada *Portugal e Hespanha*³⁹.

O tema da Restauração terá suscitado também interesse nos meios líricos nacionais; diferentes periódicos anunciaram a composição de uma nova ópera pelo famoso maestro e compositor Francisco Sá de Noronha, sob o título *O 1.º de Dezembro*⁴⁰. Desconhecemos se veio a ser posta em cena, e as pesquisas que realizámos na secção de música da Biblioteca Nacional não adiantaram qualquer dado sobre a composição, visto não haver dela qualquer registo.

Por outro lado, a produção dramática portuguesa que então visou patentear a simpatia por Espanha ou algumas figuras da política espanhola foi extremamente diminuta. Conhecemos apenas uma pequena peça, da autoria de Francisco Luís Coutinho de Miranda intitulada *Á Hora do Crime. Phantasia dramatica em 1 acto*, a proposito do assassinato do General Prim, publicada em 1871. Como o título indica, o autor evoca aquele atentado para glorificar a ideia democrática republicana, pese embora, tal como explica no prólogo, soubesse que nenhum empresário o representaria; apenas acedera a imprimir a obra por insistência de alguns correligionários. Identificando o partido republicano, numa dimensão supranacional, com as virtudes da honra, abnegação e amor à pátria, pretende desagrává-lo dos rumores que lhe atribuíam a responsabilidade do assassinato. A factologia da vida política espanhola, em que ressaltam o assassinio de Prim e a ascensão ao trono de Amadeu de Sabóia, é tratada de forma a inculcar a nobreza dos princípios ideológicos republicanos, que, pela boca de personagens como o próprio Emílio Castelar, diz florescerem no irmão e amigo Portugal, ou da jovem republicana Isabel Viegas, que incita à amizade sincera e leal entre os dois povos da Península.

4. As Comemorações do 1.º de Dezembro e as récitas tetrais-poético-musicais

No seguimento do impulso propagandístico da Comissão Central 1.º de Dezembro e, posteriormente, das suas comissões locais, os festejos profanos do aniversário da Restauração contaram com a colaboração de companhias teatrais consagradas ou grupos de amadores, que, de Bragança a Faro, anunciaram récitas com peças alegóricas à efeméride. Todavia, dois aspectos devem desde já ser esclarecidos: estes dramas não foram exclusivamente representados no âmbito das comemorações do 1.º de Dezembro; as datas das suas representações foram as mais variadas, embora fosse usual estas

³⁸ *Crónica dos Teatros*, Lisboa, n.º 11 (10.º Ano), 10/12/1870.

³⁹ *Diário de Notícias*, Lisboa, n.º 1135, 22/10/1868. Não temos confirmação desta representação e duvidamos que o seu texto tenha sido publicado; nos últimos meses daquele ano os ânimos estavam exaltados e é possível que tenham surgido problemas com a censura política.

⁴⁰ *O Braz Tisana*, Porto, n.º 11, 15/1/1863, e *A Época*, Lisboa, n.º 894, 17/1/1863. Este músico compôs uma outra ópera que tinha por tema um quadro da história nacional, inspirado no romance de Almeida Garrett, de que conservou o título, *O Arco de Santana*, estreada em Março de 1868, no S. Carlos. A título de curiosidade, refira-se que a ópera *Beatriz de Portugal* foi pela primeira vez representada no teatro S. João, do Porto, a 4 de Março desse ano de 1863. (Telles: p. 39).

peças permanecerem em cartaz nos teatros de Lisboa ou Porto, seguindo-se várias récitas nos dias subsequentes ao 1.º de Dezembro, ou mesmo até inícios do mês seguinte. Por outro lado, o programa dos festejos do 1.º de Dezembro também podia incluir uma récita teatral cuja temática nada tinha a ver com a efeméride do dia.

No ano de criação da Comissão nem todos os espectáculos previstos foram realizados, em virtude do luto nacional e consequente decisão da Comissão Central em adiar as manifestações para o ano seguinte. Nesta questão, as opiniões dividiam-se. Por exemplo, a companhia do teatro do Ginásio que ensaiava o drama de Alfredo Hogan *O Dia 1.º de Dezembro de 1640*, foi uma das que decidiu adiar a representação⁴¹. Já o teatro da Rua dos Condes persistiu nas suas récitas, representando na noite do 1.º de Dezembro o drama de Almeida Araújo e Costa Braga, com o sucesso de bilheteira que acima referimos.

No Porto, uma “sociedade de curiosos” preparava-se para levar ao palco do S. João o drama de Licínio de Carvalho *Os Dois Proscritos ou o Jugo de Castela*⁴². *O Amigo do Povo* acolheu esta notícia com agrado, considerando-a uma «demonstração de patriotismo, própria de portuenses»⁴³. Também no S. João, em Maio do ano seguinte, tiveram lugar algumas representações de *O Dia 1.º de Dezembro* de Alfredo Hogan⁴⁴. Por sua vez, no Baquet, uma companhia que havia chegado de Leiria iniciou ensaios do drama *1640 ou a Restauração de Portugal*, preparando a estreia para inícios de Abril de 1862, esperando-se a presença de Almeida Araújo para assistir aos últimos ensaios e primeiras representações⁴⁵.

Em Barcelos, formou-se uma associação sob o nome Sociedade Barcelense 1.º de Dezembro, que fora seleccionada pelo Conimbricense para receber donativos da *Madrépora*, uma sociedade portuguesa do Rio de Janeiro. Maioritariamente composta por artistas de teatro, aquela associação minhota pretendia comemorar o aniversário da Restauração levando à cena *Filipa de Vilhena* se o luto lho não tivesse impedido; entretanto, e devido ao apoio alcançado, constituíram-se em sociedade com carácter de permanência, representando o drama de Garrett em Fevereiro de 1862⁴⁶.

Quanto a Coimbra, como anteriormente se referiu, em Dezembro de 1861 subiu à cena a peça de Mendes Leal *O Dia da Redenção*, enquanto que *Opressão e Liberdade* se estreou em 11 de Janeiro, no teatro D. Luís I. Já da récita do 1.º de Dezembro de 1863 não constavam dramas patrióticos, tendo sido representadas as cenas *Coroa de Loiro e Útil e Agradável*⁴⁷.

Em 1864, este teatro preparou novo espectáculo para solenizar o aniversário da independência que constava de duas pequenas comédias, *Costas com Costas* e *Em Guerra Particular Antes da Paz Geral*, e de dois números de dança que intercalavam as representações: boleras sevillhanas executadas pelas segundas bailarinas, e *La Feria*

⁴¹ *A Nação*, Lisboa, n.º 4195, 23/11/1861.

⁴² A secção *Revista do Porto da Revolução de Setembro* era então assinada por Felizardo, um dos pseudónimos de Camilo Castelo Branco, que assim ironizava sobre os receios de alguns portugueses quanto à oportunidade das comemorações: «Em festejos do 1.º de dezembro já ninguém fala. Pessoas que refinam em delicadeza, opinam que festejar a Restauração é agravar o melindre dos nossos visinhos. Estes cortezes sujeitos não se dão por agravados se os melindrosos visinhos nos dizem que não temos civilização, nem litteratura, nem direitos legítimos para independência. Esta delicadeza é sinonimo de covardia ou indiferença. Eu de mim hei-de pôr luminarias, contra a opinião do *Diario Mercantil*, e vou aplaudir os *Dois Proscritos*, drama do já defunto Licínio Fausto de Carvalho» (*Revolução de Setembro*, Lisboa, n.º 5803, 11/9/1861).

⁴³ *O Amigo do Povo*, Porto, n.º 413, 3/6/1861.

⁴⁴ *Comércio do Porto*, Porto, n.º 106, 9/5/1862.

⁴⁵ *O Conservador*, Lisboa, n.º 46, 16/3/1862.

⁴⁶ *O Conimbricense*, n.º 822, 10/12/1861, e n.º 842, 18/2/1862.

⁴⁷ *O Conimbricense*, Coimbra, n.º 923, 2/12/1862.

de los Toros, quadro andaluz interpretado pelo famoso bailarino Ambrosio Martínez e restante corpo coreográfico, que se encontravam nesta cidade, a caminho de Lisboa⁴⁸. Foi exactamente ao subir o pano para ter lugar esta última actuação que «rebentou na plateia a mais furiosa pateada», orquestrada por um grupo de estudantes que também batiam com paus no sobrado enquanto outros gritavam: «Não queremos cá hespanhóis!»⁴⁹.

No ano seguinte, a representação e repertório foram exclusivamente portugueses, optando a direcção do D. Luís I pela representação do drama *O Ermitão da Serra de Sintra*. Encontrava-se então o teatro faustosamente engalanado, a fachada embandeirada e iluminada, e os camarotes decorados com as armas reais e troféus circundados de grinaldas de rosas artificiais, no centro das quais estavam as iniciais dos monarcas L e M⁵⁰. No intervalo do 3.º para o 4.º actos, o actor Alves, que desempenhara o papel do ermitão⁵¹, recitou uma poesia intitulada *Ao dia 1.º de Dezembro de 1640*, cujo texto impresso foi depois lançado em folhas para a plateia⁵².

Deve, desde já, ressaltar-se a importância das poesias e das canções neste tipo de récitas teatrais. Quando as composições poético-musicais faziam parte da própria peça eram interpretadas no momento respectivo; quando tal não acontecia, aproveitavam-se sobretudo os intervalos entre os actos que compunham o drama (ou o intervalo entre as peças, caso o espectáculo fosse constituído por mais de uma), e ainda o fim da representação, concorrendo a música e a participação do público através do canto para o clímax apoteótico.

Ter-se-ão então composto mais de duas centenas destes trechos musicais e/ou poéticos, mas só cerca de duas dúzias terão sido impressos em folheto ou colectâneas, tendo os restantes sido divulgados através da publicação nos periódicos de todo o país. Como lembra Jacinto do Prado Coelho, a produção poética estava então muito ligada à circunstância mundana: «recita-se poesia nos salões, cantam-se ao piano composições em voga, faz-se poesia para récitas teatrais, festas de beneficência, festas religiosas, distribuições de prémios em escolas, etc» (Coelho: 1965, pp. 14-15).

Às récitas teatrais de carácter patriótico terão apenas chegado os poemas, hinos e canções de maior qualidade e efeito, ficando as outras – que melhor se poderiam designar de prosa com rimas, pautadas pela imitação e automatização – fixadas nas páginas dos jornais ou mesmo no recato dos manuscritos.

Estes momentos poéticos ou musicais constituíam o ápice da representação, o momento de delírio do público, por excelência. Os hinos, com músicas originais ou reutilizando clássicos como a *Marselhesa*, eram de longe os mais frequentes e produziam grande efeito nas representações teatrais, como nas manifestações de rua ou nas festas públicas⁵³. As suas melodias eram sobretudo inspiradas nos cânticos marciais e as letras denotavam intenções guerreiras, de clara exortação às armas. Daí que a inspiração na *Marselhesa* não fosse de negligenciar; como explica Michel Vovelle, ela era um canto de guerra que denunciava sobretudo o inimigo estrangeiro, plasmando com uma dureza quase sanguínea o patriotismo de uma nação em luta (Vovelle: 1997).

Este ingrediente de sabor bélico, era talvez o responsável pela adesão a estes hinos, que, como Arnaldo Saraiva explica, se tornaram a expressão da alegria de

⁴⁸ *O Defensor dos Artistas*, Porto, n.º 5, 4/12/1864.

⁴⁹ *O Conimbricense*, n.º 413, de 2/12/1864, e n.º 414, de 6/12/1864.

⁵⁰ *O Tribuna Popular*, Coimbra, n.º 1027, 2/12/1865.

⁵¹ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 203, 5/12/1865.

⁵² *O Conimbricense*, Coimbra, n.º 1236, 2/12/1865.

⁵³ A par destes novos hinos de inspiração anti-ibérica continua a verificar-se a execução do tradicional hino nacional, vulgarmente designado *Hino da Carta*, o qual se dizia ter sido composto por D. Pedro IV para comemorar a Revolução de 1820 (Coelho: 1908, p. 205).

morrer e de matar e se desenvolveram com o nascimento das nações. Eles pretendiam simbolizar a nação e apelar à união entre os homens nascidos dentro de determinadas fronteiras geográficas, visavam figurar certos desejos, impulsos e sentimentos, e podiam ainda destinar-se a «iludir certas impotências, e exorcizar certos medos e fragilidades, físicas e morais» (Saraiva: 1973, p. 2).

Servindo estas composições para “moralizar” compatriotas e “desmoralizar” estrangeiros, compreende-se a adopção dos timbres militares e ritmos marciais, por um lado, e, por outro, o recurso a uma linguagem hiperbólica e agressiva. Não surpreende, pois, a colagem perfeita da reacção anti-ibérica ao suporte tradicional do hino, cuja lógica simultaneamente se reflecte e se apura nestas composições, que ora contestavam directamente a ideia ibérica, ora saudavam a independência nacional alcançada após a Restauração de 1640. Um dos mais populares intitulava-se exactamente *Hino da Restauração*, musicado por Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida para o já referido drama *1640 ou a Restauração de Portugal*. A sua partitura foi publicada e vendida com êxito, sendo executada por inúmeras bandas. Como convinha, o seu refrão era simples e eficaz: «Às armas, às armas,/ O ferro empunhar;/ A pátria nos chama,/ Convida a lidar». Um cancionero publicado no fim da centúria contemplou esta peça, que caracterizou como um “hymno popularissimo” e ao qual têm sido «applicadas muitas poesias sobre o assumpto da restauração de Portugal»⁵⁴.

Assiste-se, desta forma, ao estabelecimento de uma relação de interacção entre o espectáculo e o espectador, em que os valores cognitivos e afectivos não são exclusivamente fornecidos pelo primeiro mas produzidos em conjunto pelos dois; o papel do público espectador torna-se muitas vezes decisivo, potencializando as virtualidades comunicativas da representação. Esta dimensão é alcançada através das estratégias dos fazedores do espectáculo (autor, encenador, actor, cenógrafo, etc.), estratégias essas que visam não somente o fazer-saber (isto é, veicular informações, transmitir mensagens), mas também, e sobretudo nos casos de teatro de intenção político-ideológica, fazer-criar e fazer-fazer, ou seja, penetrar no universo intelectual e afectivo do espectador e impeli-lo, inclusivamente, à acção.

A recitação de poesias patrióticas, muitas vezes distribuídas em papéis volantes, o desempenho de trechos musicais de carácter épico-marcial como os hinos da independência, restauração, e anti-ibéricos, cujas coplas eram cantadas pelo público, as ovações estrondosas com vivas à independência e à dinastia, o aparecimento da bandeira nacional em palco, etc., tornam-se elementos integrantes das récitas comemorativas do 1.º de Dezembro e de outras festividades nacionais ou relacionadas com a família real.

A participação do público subentendia certos comportamentos ou ritos, como o descobrir-se e manter-se de pé durante a execução dos hinos ou enquanto cantava com o(s) actor(es) canções de índole patriótica, lançar flores, pétalas ou papelinhos para o palco, etc. Quem não cumprisse este ritual, o que era facilmente detectado apesar da excitação reinante, incorria na ira geral e, consoante a dignidade da sua pessoa, era vítima da indignação pública.

Numa representação em Braga do drama *As Recordações da Guerra Peninsular*, na noite de 26 de Maio de 1861, o delírio atingiu tal ponto que alguns espectadores saltaram ao palco e tomaram a bandeira portuguesa, no meio de frenéticos vivas à

⁵⁴ *Cancioneiro de Musicas Populares contendo letra e musica de canções (...). Colecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar das Neves, coordenada a parte poetica por Gualdino de Campos*, vol. II, Porto, Casa Moreira de Sá, 1898, pp. 74-75. Segundo testemunhos orais recolhidos, até há pouco tempo, no 1.º de Dezembro, em certas localidades beirãs, saíam grupos de homens e rapazes pelas ruas cantando este mesmo hino.

pátria, enquanto se tocavam hinos nacionais e caía uma chuva de flores proveniente dos camarotes. Mas como um espectador não se levantou, foi agredido fisicamente, «isto é, chuchou a sua tapon»⁵⁵. Já no D. Luís, em Coimbra, na noite do 1.º de Dezembro de 1868, a agitação foi grande quando três indivíduos permaneceram sentados e com cabeça coberta quando foi interpretado o *Hino da Restauração* e se davam vivas à independência; após forte vozeria e pateada da plateia, retiraram-se da sala, regressando um deles, que se sentou colocando de novo o chapéu. Face a esta atitude, a reacção do público redobrou de intensidade, pelo que o “insolente” se retirou definitivamente⁵⁶. O próprio Rebelo da Silva não escapou às acusações de meia Lisboa, que nos cafés e jornais o apontou por não se ter mantido de pé quando se tocavam os hinos na récita do 1.º de Dezembro do S. Carlos, em 1869. O distinto escritor teve que dirigir uma carta-aberta para se redimir perante a opinião pública e explicar que tal facto não passara, tão-somente, de uma inocente distração⁵⁷.

Na província, estes espectáculos tornaram-se frequentes, sempre com grande entusiasmo do público e muitas vezes interpretados por companhias de amadores ou músicos militares, como atestam os exemplos seguintes. O teatro de Viana comemorou o 1.º de Dezembro de 1862 representando o drama *Álvaro Abranches*, numa casa que «estava a mais não poder com os espectadores»⁵⁸. Em 1866, a corporação musical de caçadores 7 coadjuvada por alguns artistas locais representou em Valença o drama de Hogan *O Dia 1.º de Dezembro de 1640*; o 1.º sargento daquela corporação recitou uma poesia que «suscitou freneticos applausos»⁵⁹. O drama *D. Filipa de Vilbena* foi desempenhado por alguns jovens bracarenses no pequeno teatro das Carvalheiras, em Março de 1866, tendo três deles recitado poesias patrióticas no fim do 3.º acto; à segunda representação estiveram presentes as principais famílias da cidade, autoridades e governador civil do distrito⁶⁰. Em Portalegre, nos dias 1 e 8 de Dezembro de 1867, subiu ao palco do teatro da cidade aquele drama de Garrett, tendo sido distribuídas dos camarotes duas poesias alusivas à efeméride⁶¹; os actores eram provenientes de uma associação de curiosos da cidade e, na representação do 1.º de Dezembro, às sete horas, era já notório «o bulício da gente e rodar de trens que de diversas direcções afluía ao teatro»⁶².

Por vezes, não se consegue determinar a peça ou peças representadas nos espectáculos comemorativos do 1.º de Dezembro, pelo país fora, ressaltando mais das notícias dos periódicos as composições musicais então interpretadas. Por exemplo, em 1867, a *Voz do Minho* diz terem tido lugar “algumas representações” no teatro de Valença, onde a orquestra tocou o *Hino da Independência*, com música de Duarte Argar e letra do capitão Gomes Monteiro, o qual foi cantado pelos actores, tendo suscitado “freneticos applausos”⁶³. Este mesmo hino e outros foram tocados pela banda marcial durante o almoço dado aos presos da localidade, no 1.º de Dezembro do ano

⁵⁵ *Asmodeu*, Lisboa, 7.ª Série, n.º 10, 6/6/1861. Refira-se que este drama, nas suas várias representações, causou bastante impacto entre o público bracarense. No dia 9 de Junho do mesmo ano o teatro S. Geraldo engalanou-se de bandeiras para apresentar essa peça e recebeu a máxima assistência, que frequentemente irrompia com o grito: «Viva a independencia de Portugal» (*O Português*, Lisboa, n.º 2437, 20/6/1861).

⁵⁶ *Jornal de Coimbra*, n.º 1443, 3/12/1868.

⁵⁷ *Gazeta do Povo*, Lisboa, n.º 45, 4/12/1869.

⁵⁸ *A Justiça*, Porto, n.º 41, 5/12/1862.

⁵⁹ *A Voz do Minho*, Valença, n.º 1719, 3/12/1866.

⁶⁰ *Gazeta de Braga*, Braga, n.º 78, 10/3/1866.

⁶¹ *O Eco Portalegrense*, Portalegre, n.º 17, 14/12/1867. Nos números 21, 22 e 23 deste periódico, respectivamente de 11, 18 e 23 de Janeiro de 1868, a secção do folhetim é dedicada à efeméride do 1.º de Dezembro de 1640 e à peça *Filipa de Vilbena*.

⁶² *O Eco Portalegrense*, Portalegre, n.º 21, 11/1/1868.

⁶³ *A Voz do Minho*, Valença, n.º 1867, 3/12/1867.

seguinte. A *soirée* deste dia foi preenchida com um espectáculo na Sociedade Recreativa Valenciana que se abriu com o hino patriótico de Monteiro de Almeida⁶⁴.

O ano de 1868, após a revolução espanhola de Setembro que destronara a rainha, consubstanciou um novo tempo-forte da polémica ibérica, assistindo-se a um redobrado movimento de representações de dramas patrióticos por todo o país; este ano foi marcado pela mais efusiva comemoração do 1.º de Dezembro de todos os tempos.

Retomando a capital minhota, o teatro S. Geraldo foi palco de nova representação do *D. Filipa de Vilbena*, drama que aliás tinha sido representado pelos artistas dessa cidade em benefício do asilo D. Pedro V, na noite de 31 de Outubro, aniversário de D. Luís, e na qual não faltaram os tradicionais vivas ao monarca e à independência⁶⁵. Mas na noite do 1.º de Dezembro a enchente foi completa:

«Se o theatro comportasse no seu recinto a população inteira encher-se-hia por certo; pois o atrio, corredores, salão e avenidas estiveram sempre frequentados pelo immenso concurso, que não pôde encontrar logares na sala de representação»⁶⁶.

Como já era habitual, o clímax foi potencializado pela componente musical:

«O hymno da independencia pela orchestra era repetido a cada passo, e ouvido por todos os espectadores de pé, e era então que rompiam os mais calorosos e entusiasticos vivas»⁶⁷.

Tudo leva a crer que este drama garrettiano foi dos mais representados ao longo da década de sessenta. De entre a vasta dramaturgia do autor, ele foi o escolhido para ser levado à cena no D. Maria II, na noite em que foi inaugurado o busto de Almeida Garrett no vestíbulo do teatro, considerando-se que essa peça evocava «uma das gloriosas recordações de uma grande epoca da nossa historia»⁶⁸.

O D. Maria II seguiu com a peça em cartaz, subindo ainda à cena em 8 de Dezembro de 1868, tendo então sido “enthusiasticamente applaudida”, não faltando a execução repetida do hino da restauração e os costumados vivas à independência nacional⁶⁹. A sua temática e significação foram inexoravelmente associadas à luta anti-ibérica, como o comprova a seguinte notícia:

«Parece que el-rei o snr. D. Fernando se commovera e limpava por duas vezes as lagrimas quando no espectáculo dado no theatro D. Maria, para inaugurar o busto de Almeida Garrett, se deram vivas ao snr. D. Fernando, accrescentando algumas vezes: Nada d’união iberica. Não queremos ser hespanhoes»⁷⁰.

Este drama revela-se, pois, o mais frequentemente representado nas solenidades patrióticas, com especial relevo para a gala do 1.º de Dezembro. A título de exemplo, um periódico bracarense noticiou que ele ia ser representado nos vários teatros da

⁶⁴ *A Voz do Minho*, Valença, n.º 2017, 2/12/1868.

⁶⁵ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 254, 6/11/1868.

⁶⁶ *O Bracarense*, Braga, n.º 1631, 3/12/1868.

⁶⁷ *O Popular*, Braga, n.º 98, 9/12/1868.

⁶⁸ *Gazeta de Lisboa*, n.º 3, 10/11/1868.

⁶⁹ *Diário de Notícias*, Lisboa, n.º 1174, 8/12/1868.

⁷⁰ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 259, 12/11/1868.

região, naquele dia do ano de 1868⁷¹. Nesta mesma data, foi também escolhido pela comissão 1.ª de Dezembro da Covilhã para se representar no teatro local⁷², e o mesmo aconteceu nas Caldas da Rainha⁷³, em Lamego⁷⁴ e em Santarém⁷⁵. Na sua crónica enviada à *Nação*, intitulada *Ao dia 1.º de Dezembro na Covilhã*, o padre Miguel Ferreira de Almeida deu conta da predicação do sermão que ele próprio compôs, bem como dos festejos que na localidade se realizaram, referindo que a representação do *D. Filipa de Vilhena* provocara «grande entusiasmo e explosão de vivas»⁷⁶. No teatro de Lamego a gala constou da representação daquele drama por curiosos e da recitação de uma poesia de Tomás Ribeiro, expressamente composta para a ocasião⁷⁷. Em Santarém, o drama representou-se em S. João de Alporão nos dias 2 e 4; o hino da independência foi tocado pelas numerosas filarmónicas presentes, enquanto toda a assistência, homens e mulheres, se mantinha de pé. Depois, espalharam-se em papéis volantes grande número de sonetos de José Carlos Petroni, dedicados à comissão organizadora⁷⁸.

Outras localidades optaram por outros textos dramáticos para abrilhantarem a récita deste tão comemorado 1.º de Dezembro de 1868. Em Lagos, por exemplo, a sociedade dramática do teatro Gil Vicente representou o drama de Rodrigo Paganino *Dois Irmãos* e o actor Furtado recitou uma poesia que «foi estrondosamente aplaudida tocando em seguida o novo hymno da Restauração»⁷⁹.

O teatro de Guimarães viveu nessa noite uma enchente real: além da representação do drama *Castigo e Vingança* por um grupo de amadores, foram recitadas poesias patrióticas como *O Veterano da Alcácer Quibir*, que abriu o espectáculo, e *Ao anniversario do 1.º de dezembro de 1640*, duas vezes dita pelo próprio autor, Nicolau Felgueiras, sempre muito aplaudida. Novamente o clímax do espectáculo foi atingido quando da execução musical, como relata o correspondente de Guimarães:

«Não posso descrever o entusiasmo louco, que alli se via, principalmente, quando se tocava o hymno da independencia nacional e se descobria o retrato de Sua Magestade D. Luis I. Nesta ocasião até as madamas se conservaram em pé nos camarotes. Era imponente esta demonstração!»⁸⁰.

No teatro S. Pedro de Leiria, sob a direcção do tenente António Maria Campos, os oficiais caçadores n.º 6 representaram um drama patriótico, ou o de Hogan ou o de Almeida Araújo e Costa Braga⁸¹. No dia 2 de Dezembro, a mocidade de Torres Novas representou a expensas suas o drama *1.º de Dezembro* tendo obtido lotação esgotada⁸², e os sargentos de caçadores 3 de Bragança representaram, na noite do 1.º de Dezembro, o drama *Restauração de Portugal*⁸³.

⁷¹ *O Comércio*, Braga, n.º 26, 29/11/1868.

⁷² *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 267, 21/11/1868.

⁷³ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 280 (por gralha aparece com o n.º 262), 6/12/1868. Esta representação teve lugar na véspera do 1.º de Dezembro.

⁷⁴ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 280, 6/12/1868.

⁷⁵ *O Conimbricense*, n.º 2229, 5/12/1868.

⁷⁶ *A Nação*, Lisboa, n.º 6264, 7/12/1868.

⁷⁷ *As Novidades*, Lisboa, n.º 82, 12/11/1868, e *Gazeta de Lisboa*, n.º 37, 15/11/1868.

⁷⁸ *O Conimbricense*, n.º 2229, 5/12/1868.

⁷⁹ *Gazeta de Lisboa*, n.º 48, 10/12/1868 (notícia colhida do *Eco do Algarve*).

⁸⁰ *O País*, Coimbra, n.º 276, 11/12/1868.

⁸¹ *O Jornal de Notícias* (Porto, n.º 281, por gralha aparece n.º 263, 8/12/1868) afirma que foi desempenhado *O Dia 1.º de Dezembro* (título que corresponde ao drama de Alfredo Hogan), enquanto *O País* (Coimbra, n.º 276, 11/12/1868) diz que subiu à cena o drama *1640 ou a Restauração de Portugal* (obra de Almeida Araújo e Costa Braga).

⁸² *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 283 (por gralha aparece 265), 11/12/1868.

⁸³ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 289 (por gralha aparece 271), 18/12/1868.

O espectáculo do teatro D. Luís I de Coimbra neste 1.º de Dezembro de 1868 esteve a cargo da associação “União de Artistas” e constou da representação do drama em cinco actos *D. António de Portugale* e da cena cómica *Fui Ver a Grã-Duquesa*, tendo no meio sido cantada a cançoneta *Zum-zum*⁸⁴ e executados vários hinos.

Na capital a noite foi de festa, e os espectáculos muito concorridos; os teatros encheram-se todos, «chegando a vender-se por subido preço os bilhetes de alguns, em que se representavam peças patrióticas, taes como D. Maria II, rua dos Condes e Variedades»⁸⁵.

Como se viu anteriormente, no primeiro representava-se o clássico *D. Filipa de Vilbena*, enquanto no segundo continuava a representar-se o drama *1640 ou a Restauração de Portugal*⁸⁶. Mas, entretanto, o teatro da Rua dos Condes era dirigido por uma nova empresa, a de António Gonçalves Pinto Bastos, que introduziu algumas alterações na *Restauração*, com o fim de melhorar a qualidade do espectáculo; procedeu-se à redistribuição dos papéis e ao acréscimo da cena da coroação, melhoramentos no guarda-roupa e remodelação total dos cenários⁸⁷.

Quanto ao Variedades, o espectáculo que se manteve até ao dia 6 de Dezembro constava da representação de um drama que evocava a ocupação de Portugal pelas tropas napoleónicas, intitulado *Recordações da Guerra Peninsular*, e da estreia da poesia de Baptista Machado, *Um Brado contra a Ibéria*, pelo actor Abel⁸⁸. Este é um dos exemplos de poema para ser dito em público que envolve alguns meios cénicos, como o quarto do veterano no momento do amanhecer, e a última estrofe é dita com a espada na mão, tocando a orquestra, em surdina, o hino de 1640, terminando forte ao cair do pano⁸⁹.

Já no Porto, a companhia nacional representou no Baquet o drama de Alfredo Hogan, *O 1.º de Dezembro de 1640*, título a que os jornais indevidamente acrescentam *A Restauração de Portugal*; efectuou-se um espectáculo de gala no 1.º de Dezembro, que obteve enchente real⁹⁰. O correspondente da *Nação* afirmou que tal manifestação de “portuguesismo” se não via desde 1834 e realçou que os espectadores se mantiveram de pé e sem chapéu durante a execução do hino nacional e, quase no fim da peça, quando um dos actores empunhava a bandeira nacional, romperam palmas, vivas e ramalhete. Este pico de emoção foi prolongado, já que «a cada actor foi solicitado, que tomasse a bandeira das lusas quinas; e que cantasse o hymno da restauração; e cantaram diversos couplets ao som do hymno nacional, empunhando cada qual por sua vez a alva bandeira de nossos paes, de D. Afonso Henriques, de D. João I, de D. João IV»⁹¹.

Esta espectáculo repetiu-se em dias seguintes, tal era a procura do público. A récita de 6 de Dezembro sugeriu o seguinte comentário ao noticiarista do *Braz Tisana*:

«Houve tanta concorrência que a authority se viu forçada a prohibir a venda de bilhetes, a fim de evitar conflictos (...). Quando no fim da comedia heroica a menina Palmira Martins de sete annos se apresentou no palco, cantou uma

⁸⁴ *Conimbricense*, n.º 2226, 24/11/1868, e n.º 2229, 5/12/1868; *O Tribuna Popular*, Coimbra, n.º 1338, 2/12/1868. O *Conimbricense* (n.º 2229) refere que o drama excedera todas as expectativas pelo que se preparava nova récita para o dia 19 de Dezembro. Quanto à cançoneta, ela é da autoria de Luís Augusto Palmeirim e foi especialmente interpretada pelo actor Tabora em vários teatros de Lisboa e do Porto.

⁸⁵ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 279 (por gralha aparece 261), 5/12/1868.

⁸⁶ *Gazeta de Lisboa*, n.º 3, 10/11/1868, e n.º 43, 29/11/1868.

⁸⁷ *Revolução de Setembro*, Lisboa, n.º 7948, 1/12/1868.

⁸⁸ *Diário de Notícias*, Lisboa, n.º 1170, 3/12/1868.

⁸⁹ *Gazeta de Lisboa*, n.º 54, 24/12/1868.

⁹⁰ *O Comércio do Porto*, n.º 279, 1/12/1868, e *Diário Mercantil*, Porto, n.º 2663, 2/12/1868.

⁹¹ *A Nação*, Lisboa, n.º 6265, 9/12/1868. No início do espectáculo a orquestra tocou o hino da independência que o seu compositor, Rio de Carvalho, oferecera à Comissão 1.º de Dezembro.

quadra allusiva a nossa independencia e abraçou a bandeira nacional, foram tão repetidas as chamadas, tão estrondosos os applausos, e tantas vezes se obrigou a orchestra a tocar o hymno da independencia, que nem sabemos bem definir se aquilo nos espectadores era enthusiasmo, se delirio»⁹².

O *Jornal de Notícias* referiu-se a esta récita do teatro Baquet como «mais uma manifestação patriótica, mais um brado em prol da nossa independencia, e mais um protesto contra o iberismo»⁹³. Segundo este periódico, o hino da independência foi tocado dez vezes e o público pediu a execução do hino de D. Luís, escutando-o de pé e sem chapéu.

Os outros espaços de sociabilidade e divertimento do Porto também quiseram participar da comemoração. O circo-teatro da rua de Santo António, gerido pela companhia Herzog, além de aumentar a iluminação, ornamentou-se com festões, coroas de murta, flores e alguns dísticos com referências ao feito de 1640, e criou especialmente para a data uma cena equestre intitulada *Padeira de Aljubarrota*⁹⁴.

No Teatro Popular uma companhia de zarzuela, das tantas que animavam as noites da capital e da cidade invicta, levou à cena a ópera *Martha* e, no fim, o soprano Villó, sustentando a bandeira portuguesa, entoou o hino da carta, suscitando os aplausos do público. O *Diário Mercantil*, periódico que não escondeu nunca a sua posição crítica face aos festejos do 1.º de Dezembro, comentou o espectáculo com alguma ironia:

«Para commemorar o dia em que sacudimos o jugo dos hespanhoes, um espectáculo dado por uma companhia hispanhola. O requintado rasgo de patriotismo»⁹⁵.

Quanto ao Palácio de Cristal, a sua direcção chegou a entabular negociações com a companhia do Teatro dos Condes de Lisboa para vir dar algumas récitas do drama que tinha em cartaz⁹⁶, mas, fracassado este objectivo, decidiu franquear entradas gratuitas no 1.º de Dezembro e promover vários divertimentos populares, instituindo prémios para alguns jogos, entre eles o do mastro da fortuna, com a bandeira portuguesa no topo, que, contudo, ninguém logrou alcançar⁹⁷.

O *Nacional* resumiu os espectáculos daquela noite portuense, colocando a tónica na imensa e entusiástica concorrência de público:

«O palacio de Crystal, o theatro Baquet e o circo da rua de santo Antonio, tomaram grande parte nas demonstrações de regosijo. No theatro Baquet a mesma affluencia extraordinaria, a mesma agglomeração de povo, o mesmo enthusiasmo, e as mesmas ou mais ruidosas acclamações.

Representou-se no Baquet o drama historico *A Restauração de Portugal*. Mais adequado áquelle dia não podia a companhia nacional escolher drama algum. Imagine-se o que alli não iria. Por momentos esteve para se perturbar a ordem por... não caber mais gente no theatro. No fim do drama, quando appareceu a bandeira nacional, o enthusiasmo da multidão era indiscriptivel. A multidão pediu tão repetidas vezes que apparecesse o pendão nacional, que muita gente

⁹² O *Braz Tisana*. Porto, n.º 284, 8/12/1868.

⁹³ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 281 (por gralha aparece 263). 8/12/1868.

⁹⁴ O *Braz Tisana*, Porto, n.º 277, 29/11/1868, e *Comércio do Porto*, n.º 279, 1/12/1868.

⁹⁵ *Diário Mercantil*, Porto, n.º 2663, 2/12/1868.

⁹⁶ *Jornal de Notícias*, Porto, n.º 253, 5/11/1868.

⁹⁷ *Diário Mercantil*. Porto, n.º 2663, 2/12/1868.

cuidava não terminar aquelle espec-taculo. Houve vivas á independencia, á Corte, á liberdade, á patria e não sabemos a quem mais.

Cuidam que o circo da rua de Santo Antonio foi indifferente ás manifestações do 1.º de dezembro? Enganam-se. No circo, com a companhia do sr. Herzog, festejou-se com o ruidoso estrondo aquelle dia. Não faltou nada para a festa: houve bandeiras, grande illuminação, concorrência a não caber no circo, hymnos, aclamações, vivas, grande estrondo patriotico, e para cumulo da festa appareceu a padeira de Aljubarrota»⁹⁸.

O ano de 1868 marcou, com efeito, o momento alto da comemoração do 1.º de Dezembro. Nos anos seguintes, os programas comemoracionistas mantêm-se por todo o país mas a tendência sugere uma diminuição na quantidade e entusiasmo dos eventos, pese embora algumas excepções; as récitas teatrais, intimamente ligadas aos festejos, permanecem, embora o seu número pareça ter decrescido.

Entretanto, a facção crítica aos festejos do 1.º de Dezembro ia ganhando cada vez mais força, apontando ironicamente as manifestações catárticas que a representação de peças historico-patrióticas originava. O republicano *Trinta-Diabos*, satirizou desta forma a reposição do drama *Restauração de Portugal*, em Junho de 1869:

«O theatro da rua dos Condes fez união iberica com o circo Price, e annunciou em grandes *cartazanas* (para variar de espectaculos) a *Restauração*. Escusado é dizer que houve vivorio, hymno e completo delirio. Quando entrou el-rei D. João IV, debaixo do palio, cercado de grande apparato alguns frequentadores commovidos, tiraram seus chapheus em signal de respeito, divisando-lhe uma lagrima no canto do olho...»⁹⁹.

Com efeito, a capital não negligenciou o teatro e a música de inspiração patriótica no seu programa festivo do 1.º de Dezembro de 1869; além da representação da *Restauração de Portugal* no Condes, no teatro S. Carlos foi tocado o hino da Restauração, enquanto o D. Maria repôs o drama *Filipa de Vilbena*¹⁰⁰. No Teatro Nacional ocorreu o incidente de uma manifestação pró-Saldanha, oriunda de um dos camarotes, mas logo sufocada pela pateada do restante público¹⁰¹.

Também os teatros de província celebraram o 1.º de Dezembro de 1869 representando peças alusivas à efeméride; em Viseu representou-se *1640 ou a Restauração de Portugal*¹⁰²; o teatro S. Geraldo, de Braga, foi palco da peça *Os Dois Proscritos*¹⁰³ e, em Barcelos, a Sociedade Recreio Dramático levou à cena o clássico *Filipa de Vilbena*. Esta récita revestiu-se de particular cuidado e brilho: além das melhorias operadas no palco, a parte destinada aos espectadores encontrava-se circundada pelos nomes dos quarenta conjurados, impressos e cercados por uma fita verde, no meio dos quais se lia o nome de João Pinto Ribeiro, pousando sobre ele o retrato de D. João IV. Antes da representação, a orquestra tocou o hino da independência, que foi cantado pelos actores no palco e, no final, executou vários hinos nacionais. Como seria de prever, a poesia teve um papel relevante no espectáculo; num dos intervalos foi distribuída na plateia uma “nobre e eloquente poesia patriotica” do poeta António Malheiro e, no fim da representação, foram ainda recitadas duas poesias também de teor patriótico¹⁰⁴.

⁹⁸ *O Nacional*, Porto. n.º 266, 5/12/1868.

⁹⁹ *Trinta-Diabos. Politico-Satyrico*. Lisboa. n.º 18, Junho de 1869.

¹⁰⁰ *Boletim do Clero e do Professorado*, Lisboa. n.º 345, 4/12/1869, p. 1570.

¹⁰¹ *O Conimbricense*, n.º 2333, 4/12/1869. Correspondência de Lisboa por António Florêncio Ferreira.

¹⁰² *O Primeiro de Janeiro*, Porto. n.º 271, 4/12/1869.

¹⁰³ *O Primeiro de Janeiro*, Porto. n.º 271, 4/12/1869.

¹⁰⁴ *O Primeiro de Janeiro*, Porto. n.º 275, 10/12/1869.

Saraus semelhantes a este terão tido lugar nos teatros da Póvoa do Varzim e Viana do Castelo, no ano seguinte. No primeiro, após a representação do drama de Garrett, foram recitadas várias poesias por António Cruz, filho do administrador do teatro¹⁰⁵, entre as quais um soneto de Camilo Castelo Branco, alusivo ao dia da Restauração¹⁰⁶. Quanto ao espectáculo representado no Teatro da Caridade, decorado com festões e veludilho encarnado, o noticiário do *Comércio de Viana* diz ter tido uma execução regular haja em vista as dificuldades surgidas, desde as despesas com o pessoal e encenação até à substituição da protagonista no próprio dia por motivo de doença. Aos esforços da Sociedade Dramática Primeiro de Dezembro correspondeu uma afluência extraordinária que encheu a plateia, ocupou todos os camarotes e atulhou de pessoas as galerias e frisas. Os vivas à autonomia portuguesa não faltaram, terminando a noite com a recitação de uma poesia patriótica pelo actor Cardoso, que também cantou o hino da independência ao som da orquestra¹⁰⁷. Este mesmo espectáculo – representação teatral, hino e poesia – foi repetido oito dias depois pela Dramática Primeiro de Dezembro, em benefício dos feridos da guerra-franco prussiana¹⁰⁸.

5. Algumas conclusões

Qualquer quantificação da representação das peças evocadas é tarefa impossível. Contudo, o dicionário de Sousa Bastos avança alguns dados no capítulo *Successos Theatraes. Relação das peças de maior exito em Portugal já pelo agrado, já pelo grande numero de representações*. Surgem nos primeiros lugares os dois dramas de Garrett – *O Alfageme de Santarém* e *Filipa de Vilhena* –, *O Cativo de Fez* de Silva Abranches, *O Louco de Évora* da autoria de João Ferreira da Cruz, “representado no theatro D. Maria em varias epochas”, e, inevitavelmente, o drama patriótico, *Mil Seiscentos e Quarenta*, representado no Condes na década de sessenta, com *reprises* no Príncipe Real (Bastos: 1908, p. 295 ss).

O drama *Filipa de Vilhena*, levado à cena quer nos melhores teatros portugueses e pelos mais afamados actores da altura, quer nas salas mais remotas do país por grupos de curiosos mal iniciados nas lides teatrais, está, sem dúvida, entre os mais representados; este facto não deixa de ser curioso dada a pouca importância que os estudiosos da dramaturgia garrettiana lhe conferiram, Teófilo Braga à cabeça, que nada viu na peça senão a intenção de lisonjear a casa de Bragança (Braga: p. 235).

O outro campeão das representações foi *Opressão e Liberdade*, que, entre 1862 e 1883, segundo o autor do *Dicionário Bibliográfico Português*, conheceu mais de duzentas representações, em vários teatros do reino¹⁰⁹.

Embora não tenhamos efectuado uma pesquisa sistemática, todos os indicadores apontam que estas peças ligadas à temática restauracionista e compostas entre os anos 40 e 60, continuaram a ser representadas ao longo, pelo menos, das duas décadas seguintes, sobretudo como forma de celebração do 1.º de Dezembro. Paralelamente, eram ainda publicadas nos anos setenta poesias inéditas para serem estreadas nos saraus comemorativos do dia da Restauração, como aconteceu como o poema *Sempre*

¹⁰⁵ *Gazeta da Póvoa do Varzim*, n.º 91, 7/12/1870.

¹⁰⁶ Este soneto foi publicado no diário portuense *Jornal de Notícias*, em 4/6/1890, com a nota explicativa de ter sido recitado vinte anos antes no dito teatrinho povense, quando da representação do *Filipa de Vilhena* no dia 1.º de Dezembro.

¹⁰⁷ *Comércio de Viana*, n.º 53, 3/12/1870.

¹⁰⁸ *Comércio de Viana*, n.º 54, 6/12/1870.

¹⁰⁹ *Dicionário Bibliográfico Português*, tomo 10. Lisboa, 1883, pp. 41-42.

Livres! de Anes Baganha, expressamente escrito para ser recitado pelo autor na inauguração do Teatro 1.º de Dezembro, em Faro, na noite do aniversário da Restauração, em 1874.

Como se vê, a propaganda anti-ibérica socorreu-se ao longo de décadas da excelente mediação fornecida pelo teatro, promovendo-se a eficácia de um género em que o texto que se diz, canta e representa, é uma mensagem que se escuta, sente e vê.

Sendo a natureza do fenómeno teatral eminentemente social, esta manifestação encontra-se profundamente enraizada no tecido colectivo, pelo que existem circunstâncias históricas segundo as quais o nível de teatralidade colectiva aumenta enormemente nos momentos de crise e de passagem; isto é, a turbulência social e política clama ou produz a teatralização, ela requer a ficção e a máscara para se manifestar e produzir os seus efeitos (Marinis: p. 77 e 79). Os períodos de actividade teatral mais activa coincidem, pois, com momentos tensos da consciência nacional (O'Driscoll: p. 12).

Sem querermos estabelecer uma relação mecânica de causa e efeito entre a vida de uma comunidade e a sua criação teatral, pensamos que esta reflecte, de certa forma, as ansiedades e expectativas da sociedade em geral, mesmo quando submetida a cânones estéticos mais os menos rígidos e convencionais. Assim, não nos parece deslocado reflectir sobre esta moda do drama histórico emergente nos inícios da década de quarenta, florescente até aos primórdios da seguinte, e de certa forma recuperada a partir do início dos anos sessenta, no âmbito das manifestações populares e comemorações nacionais do 1.º de Dezembro. Mitos, lendas e heróis assumem particular significado numa tentativa de traçar as origens e refundações históricas e culturais da nação. Emerge, assim, a função social do teatro, dos conteúdos dramáticos e das formas cénicas, pelo que a obra teatral, texto e espectáculo, pode ser encarada como documento histórico nas vertentes social, política e cultural.

O teatro torna-se um espaço de sociabilidades, um lugar de produção de atitudes e comportamentos colectivos que, através de processos mais ou menos conscientes de gnose nacional, visa reunir em torno de determinados valores uma dada comunidade, que, através da percepção, emoção e memória, participa em cerimónias de acrisolamento da identidade nacional e exorcização de ameaças externas. As "lições da história" reproduzem no teatro um saber fixado pela tradição, pela lenda, pela memória, surgindo o drama histórico-patriótico como o texto de eleição para honrar os mortos e ensinar os vivos, reviver a pujança e dissimular a decadência, evocar o passado e alumiar o presente, castigar os inimigos antigos e avisar os modernos.

Necessariamente, contribuiu também para a mitificação do passado nacional, quer na fixação de personagens quer na idealização de tempos e períodos históricos a que se atribuem virtualidades específicas e cometimentos extraordinários. A efeméride do 1.º de Dezembro, que nitidamente se destaca na liturgia do calendário nacional, bem ainda como outras datas de significado histórico-político, promove a evocação e recuperação desse pretérito pleno de simbologias através da festa cívica que o teatro viabiliza.

Independentemente do valor estético-literário das obras referidas, releva o que é específico da comunicação teatral, a essência do espectáculo enquanto manifestação social e pública perante uma plateia que também é produtora de sentidos. Por isso, para além dos textos, há que buscar a história das suas representações apesar de esta se inscrever no domínio do efémero. A emergência e vigor do histórico na literatura dramática portuguesa denuncia uma reflexão constante; o literário, entre nós, viveu e participou das crises cíclicas de identidade nacional. As palavras de Vítor Manuel de Aguiar e Silva explicam, simultaneamente, o estímulo deste trabalho e as conclusões que logrou alcançar:

«Pode-se afirmar que a dramaturgia nacional, se poucas vezes é válida no plano da poesia, é com frequência importante no plano da literatura, enquanto portadora de ideias e técnicas literárias, enquanto índice das estruturas da sensibilidade colectiva e das preocupações morais, sociais, políticas, etc., do meio em que foi gestada. Pela sua própria natureza e pelos seus condicionalismos, o teatro é um domínio de eleição para o estudo destes aspectos sociológicos, quer considerado como documento de uma época, quer considerado como elemento dinâmico de directa influência em largas camadas de público, com todas as repercussões de ordem moral, socio-política, etc., daí advenientes» (Silva: 1967, pp. 127-128).

Bibliografia

- BASTOS, Sousa
1869, *Esboço Biographico oferecido ao actor José Antonio Brandão na noite do seu benefício no theatro da Rua dos Condes em 20 de Março de 1869*, Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva.
- BASTOS, Sousa
1908, *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa de Libanio da Silva.
- BRAGA, Teófilo
1905, *Garrett e os Dramas Românticos*, Porto, Livraria Chardron.
- CATROGA, Fernando
1993, «Nacionalistas e iberistas», in MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal* vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 563-567.
- CATROGA, Fernando
2001, *Memória, História e Historiografia*, Coimbra, Quarteto.
- COELHO, Jacinto do Prado (sel., introd. e notas)
1965, *Poetas do Romantismo*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- COELHO, Trindade
1908², *Manual Politico do Cidadão Portuguez*, Porto, Tip. da Empresa Literaria e Tipografica.
- CRUZ, Duarte Ivo
1983, *Introdução à História do Teatro Português*, Lisboa, Guimarães & C.^a, Editores.
- FIGUEIREDO, Fidelino de
1918, «Espanha en la moderna literatura portuguesa», in *Estudos de Litteratura. Artigos varios, Segunda Série – 1917*, Lisboa, Livraria Clássica Editora.
- MARINIS, Marco de
1987, «Sociologie», in *Théâtre. Modes d'approche*, Bruxelles, Editions Labor.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva
1971, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, vol. 2, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- NORA, Pierre
1986, «Retour au XIX^e siècle», in *Littérature. Textes et documents. XIX^e Siècle*, Paris, Éditions Nathan.
- O'DRISCOLL, Robert
1971, *Theatre and Nationalism in Twentieth-Century Ireland*, Great Britain, University of Toronto Press / Oxford University Press.
- PEREIRA, Maria da Conceição Meireles
1995, *A Questão Ibérica. Imprensa e opinião (1850-1870)*, 2 vols, tese de doutoramento, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- PICCHIO, Luciana Stegagno
1969, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugália Editora.

- REBELLO, Luiz Francisco
1980, *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Lisboa, ICLP, col. Biblioteca Breve, n.º 51.
- ROCHA, Andrée Crabé
s/d², *O Teatro de Garrett*, Coimbra, Coimbra Editora.
- ROUBINE, Jean-Jacques
1990, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas.
- SARAIVA, Arnaldo
1973, *Os Hinos Nacionais*, Vila Nova de Gaia, Ed. de José Soares Martins.
- SILVA, Víctor Manuel de Aguiar e
1967, «O teatro de actualidade no Romantismo português (1849-1875)», in *Revista de História Literária de Portugal*, vol. 2, Coimbra.
- VASCONCELOS, António de
1930, *A Sê Velba de Coimbra. Apontamentos para a sua História*, vol. 1, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- VIANA, António Manuel Couto
1985, *O tema da Restauração na dramaturgia portuguesa*, Lisboa, Separata n.º 5 da «Revista Independência».
- VOVELLE, Michel
1997, «La Marseillaise. La guerre ou la paix», in NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire. La République*, vol. 2, Paris, Quarto Gallimard, pp. 107- 152.

Fontes literárias

- ABRANCHES, A. J. da Silva
1841, *O Captivo de Fêz. Drama original portuguez em 5 actos, premiado pelo Conservatorio Real de Lisboa em 22 de Dezembro de 1840, e representado pela primeira vez no Theatro Normal da Rua dos Condes em 23 de Janeiro de 1841*, Lisboa, Typographia Portugueza, 138 pp.
- ARAGÃO, António Pereira Férrea
1847, *A Orfã Portugueza e o seu Tutor ou as duas ultimas, e venerandas victimas da usurpação dos Filippes em Portugal. Romance original*, Lisboa, Imprensa Nacional, 112 pp.
- ARAGÃO, António Pereira Férrea
1854, *Affonso e Virginia, drama original portuguez em cinco actos, dedicado a Sua Magestade o Regente*, Lisboa, Typographia de José Baptista Morando, 69 + 2 pp.
- ARAGÃO, António Pereira Férrea
1857, *As Duas Orphãs Portuguezas. Drama original historico em cinco actos*, Lisboa, Typographia de Joaquim Manoel Euzebio, VI + 99 pp.
- ARAÚJO, F. D. d'Almeida; ALMEIDA, E. R. Monteiro d'
s/d, *O Primeiro de Dezembro de 1640. Hymno Patriotico dedicado á Nação Portugueza. Poesia de F. D. d'Almeida e Araujo Musica de E. R. Monteiro d'Almeida*, s. l., 2 fls.
- ARAUJO, F. D. d'Almeida; BRAGA, F. J. da Costa
1861, *1640 ou a Restauração de Portugal. Facto historico em quatro actos sete quadros e um prologo ornado de coros, hymnos, trovas, balladas, danças populares, e festejos da coroação real dedicado a Sua Magestade El-Rei D. Pedro V (...) representado pela*

primeira vez no teatro da Rua dos Condes em 29 de Outubro de 1861, Lisboa, Typographia do Panorama, 88 pp.

BAGANHA, D. R. Annes

1874, *Sempre Livres! Poesia expressamente escripta para ser recitada pelo auctor na noite do 1.º de dezembro de 1874 pela inauguração do teatro 1.º de Dezembro na cidade de Faro*, Lisboa, Typographia Central, 15 pp.

BORDALO, Francisco Maria

1847, *Rei ou Impostor? Drama original portuguez em cinco jornadas (tradição portugueza) representado pela primeira vez no teatro de D. Maria Segunda em 22 de Agosto de 1847*, Lisboa, Typographia do Panorama, VI + 70 pp. + 4 fl. não numeradas.

CABRAL, Miguel Osório

1886, *Os Portuguezes em 1640. Drama historico*, Lisboa, Imprensa Nacional, 136 pp.

CAMPOS, António Xavier Pinto de

1850, *O Ermitão da Serra de Cintra. Drama original portuguez em 5 actos. Representado pela primeira vez, em Lisboa a 2 de Junho de 1849, no teatro de D. Maria II*, Lisboa, Typographia Academica, 149 pp.

1898, *Cancioneiro de Musicas Populares contendo letra e musica de canções (...). Coleção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar das Neves, coordenada a parte poetica por Gualdino de Campos*, vol. II, Porto, Casa Moreira de Sá.

CARVALHO, José Manuel Teixeira de

1851, *O Mestre d'Aviz. Tragedia em quatro actos*, Porto, Typ. Commercial, 212 pp.

CARVALHO, Licínio Fausto Cardoso de

1850, *Os Dous Proscriptos ou o Jugo de Castella. Drama historico em cinco actos e seis quadros*, Porto, Typographia de J. L. de Sousa, 175 pp.

CARVALHO, Licínio Fausto Cardoso de

1854, *O Rajah de Bounsoló. Drama heróico*, Porto, Typographia de Sebastião José Pereira, 184 pp.

CASTELO BRANCO, Camilo

1847, *Agostinho de Ceuta. Drama em 4 partes*, [Bragança], Typ. de Bragança, 1847, 80 pp.

COELHO, Eduardo

1871, *Oppressão e Liberdade. Drama em dois actos e tres quadros expressamente escripto a convite da direcção para ser representado nas recitas inauguradas do teatro publico de D. Luiz I em Coimbra onde subiu á scena com applausos em 11 de Janeiro de 1862*, Lisboa, Typographia Universal de Thomaz Quintino Antunes, 39 pp.

CRUZ, João Ferreira da

1855, *Alvaro da Cunha ou o Cavalleiro de Alcacerquibir*, Lisboa, Typ. Lisbonense de Aguiar Vianna, 158 pp.

CRUZ, João Ferreira da

1865, *O Louco d'Evora ou Portugal Restaurado. Drama em 5 actos representado pela primeira vez no teatro S. Pedro de Alcantara, em 17 de Dezembro de 1862*, Rio de Janeiro, Typographia Popular de Azeredo Leite, 128 +XV pp.

F. D. A. A.

Hymno da Restauração de Portugal 1.º de Dezembro de 1640, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, col. Bibliotheca Popular, n.º 18, 8 pp.

- FEIJÓ, Ignacio Maria
1857, *A Torre do Corvo. Drama em quatro actos*, Lisboa, Typographia do Panorama, 189 pp.
- GARRETT, Almeida
1846, *D. Philippa de Vilbena*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- HOGAN, Alfredo
1862, *O Dia 1.º de Dezembro. Comedia heroica original em tres actos, para se representar no theatro do Gymnasio Dramatico*, Lisboa, Typographia do Panorama, 54 pp.
- LEAL, J. da S. Mendes
1846, *A Pobre das Ruínas. Drama em 3 actos premiado pelo Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa, Typ. Rollandiana, 166 pp.
- LEAL, J. da S. Mendes
1846, *O Pagem d'Aljubarrota. Drama em 3 Partes*, Lisboa, Typographia Rollandiana, 108 pp.
- LEAL, J. da S. Mendes
1846, *D. Maria d'Alencastro. Drama em 3 partes premiado pelo Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa, Typographia Rollandiana, 123 pp.
- LEAL, José da Silva Mendes
1862, *Egas Moniz. Drama em 5 actos, original portuguez premiado com o primeiro premio no concurso dramatico de 1861 pelo Conservatorio Dramatico de Lisboa e cedido por seu autor á Real Sociedade Portugueza Amante da Monarchia e Beneficiente*, Rio de Janeiro, Typ. Economica de J. J. Fontes, 139 pp.
- LEAL, Manuel Alberto de Guerra
1844, *O Fratricida. Drama original em tres actos*, Porto, Typographia da Revista, 53 pp.
- MACHADO, Baptista
1868, *Um Brado contra a Iberia. Recitada no theatro de Variedades pelo actor Abel*, Lisboa, Typographia de Gutierres, 8 pp.
- MACHADO, Baptista
[1871], *A União Iberica. Comédia em um acto representada com geral acceitação nos theatros do Principe Real, no de Bocage em Setubal e outros em 1871*, Lisboa, Livraria de J. Marques da Silva Editor, 14 pp.
- MACHADO, M. Leite
1857, *Álvares de Abranches (Aprovado com louvor pelo Conservatório Real Brasileiro)*.
- MIRANDA, Francisco Luiz Coutinho de
1871, *Á Hora do Crime. Phantasia dramatica em 1 acto a proposito do assassinato do General Prim*, Lisboa, Typ. Livre, 40 pp.
- ROMEO JÚNIOR, Soares
1871, *Coroação de D. João IV. Allegoria em um acto escripta a pedido para ser cantado, em um theatro particular; o hymno da restauração de 1640*, in «Enciclopedia Litteraria», Lisboa, n.º 6, Junho, pp. 209-215.
- SILVA, João Xavier Pereira da
1854, *O Grão Mestre d'Aviz. Drama historico original portuguez em 5 actos*, Lisboa, Imprensa Silviana, 88 pp.

- SOROMENHO, Diogo José
s/d², *A Restauração de Portugal. Scena dramatica original representada com geral applauso em diversos theatros publicos*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 7 pp.
- SOROMENHO, L. F. de Castro
1878, *Portugal Restaurado, 1640. Drama em um acto*, Lisboa, Typ. da Mocidade, 16 pp.
- SOROMENHO, L. F. de Castro
[1890³], *Portugal Restaurado, 1640. Drama em 1 acto representado com geral agrado em diversos teatros publicos e particulares*, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 12 pp.
- TELLES, João José de Sousa
1864, *Anuario Portuguez, Cientifico, Litterario e Artístico*, Lisboa, Typ. Universal.
- VASCONCELLOS, J. Severo Severino Severiano Alvim Sousa
[1862], *Hymno. Anniversario Nacional Poetico à Restauração de Portugal no 1.º de Dezembro oferecido aos seus patricios lusitanos amigos da independencia nacional*, Porto, Typ. de A. J. Pereira Leite, 8 pp.

Fontes hemerográficas

- Amigo do Povo (O)*, Porto, 1861.
Asmodeu, Lisboa, 1861.
Boletim do Clero e do Professorado, Lisboa, 1869.
Bracarense (O), Braga, 1868.
Braz Tisana (O), Porto, 1863-1868
Comércio (O), Braga, 1868.
Comércio de Coimbra, Coimbra, 1861.
Comércio de Viana, 1870.
Comércio do Porto, Porto, 1862 -1868.
Conimbricense (O), Coimbra, 1861-1869.
Conservador (O), Lisboa, 1862.
Crónica dos Teatros, Lisboa, 1870.
Defensor dos Artistas (O), Porto, 1864.
Diário de Notícias, Lisboa, 1868.
Diário do Povo, de Portugal e Possessões, Porto, 1862.
Diário Mercantil, Porto, 1862-1868.
Eco Portalegrense (O), Portalegre, 1867-1868.
Época (A), Lisboa, 1863.
Estrela d'Alva, Lisboa, 1862.
Gazeta da Póvoa do Varzim, 1870.
Gazeta de Braga, 1866.
Gazeta de Lisboa, 1868.
Gazeta do Povo, Lisboa, 1869.
Grémio Alentejano(O), Coimbra, 1861.
Imparcial (O), Lisboa, 1872.
Independência (A). Semanário Popular, Porto, 1861.
Jornal de Coimbra, 1868.
Jornal de Notícias, Porto, 1865-1890.
Justiça (A), Porto, 1862.
Nação (A), Lisboa, 1860-1868.
Nacional (O), Porto, 1868-1869.
Novidades (As), Lisboa, 1868.
País (O), Coimbra, 1868.

- Patriota*, Lisboa, 1843.
Popular (O), Braga, 1868.
Português (O), Lisboa, 1861.
Primeiro de Janeiro (O), Porto, 1869.
Raio (O), Porto, 1862.
Revista Universal Lisbonense, Lisboa, 1841-1843.
Revolução de Setembro (A), Lisboa, 1843-1868.
Tribuna Popular (O), Coimbra, 1865.
Trinta-Diabos. Politico-Satyrico, Lisboa, 1869.
Viriato (O), Viseu, 1869.
Voz do Minho (A), Valença, 1866-1868.

“ESTÓRIA” E HISTÓRIA NA PROSA DE GUIMARÃES ROSA

PETAR PETROV
(Univ. do Algarve)

103

1. «A ESTÓRIA não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota» (Rosa: 1985, p. 7).

É assim que Guimarães Rosa inicia, no célebre prefácio «Aletria e Hermenêutica» a *Tutameia*, a sua reflexão sobre o “novo” género do modo narrativo, profusamente ilustrado nas páginas dos dois últimos livros que publicou em vida. A citação atesta duas pretensões da parte do autor: por um lado sublinhar o carácter ficcional dos seus textos, em oposição ao termo história, que manteria, hipoteticamente, uma relação de maior comprometimento com o real, e, por outro, problematizar o conceito de História, entendido como um discurso marcado por um elevado grau de objectividade e imparcialidade. De facto, as narrativas breves das *Primeiras Estórias* (PE: 1988) e *Tutameia. Terceiras Estórias* (T: 1985), apesar de apresentarem aspectos semelhantes aos do conto erudito, afastam-se dessa modalidade em função de determinadas particularidades, que se torna necessário realçar para a compreensão do projecto artístico rosiano.

Recorde-se que o conto, na sua forma escrita, data do séc. XIV e que a sua teorização remonta ao séc. XIX com o trabalho pioneiro de Edgar Allan Poe. Na perspectiva deste, os ingredientes básicos do género seriam a *intensidade*, resultado da activação da técnica da brevidade, e a *unidade*, a promulgar o chamado “efeito único”, que seria a própria *verdade*.

Os posteriores contributos no domínio teórico distinguem as seguintes características do conto em geral: reduzida extensão narrativa; restrito número de personagens e acções; brevidade temporal, assente em anisocronias, como sumários e elipses; *incipit* enigmático e epílogo a corresponder ao *clímax*; ênfase na cena dialogada; limitação espacial a favorecer uma maior concentração diegética. Quanto à sua tipologia, costuma-se referir que, a partir do Romantismo, teríamos a evolução das narrativas rústica, histórica e fantástica, e que a segunda metade do séc. XX dará lugar ao conto realista. Surgirão ainda os contos de acção, de personagem, de atmosfera, de ideia e de efeitos emocionais. Na contemporaneidade, a narrativa breve seguirá as tendências do género do romance, relacionadas com a análise psicológica, a anedota humorística, a dimensão existencialista e a orientação para o experimentalismo (cf. Gonçalves: 1995).

Grosso modo, as estórias de Guimarães Rosa não se distanciam muito da estrutura e da tipologia do género. Todavia, introduzem três traços que podem ser considerados

como próprios da estória: uma *origem popular*, um aproveitamento da *tradição oral* e uma certa *visão metafísica* da realidade.

Retomando os pressupostos de Guimarães Rosa, examinaremos em que medida os três traços encontram lugar na sua teorização e na produção contida nas duas colectâneas referidas. No que diz respeito ao projecto literário circunscrito à estória, a sua fundamentação é matéria do prefácio «Aletria e Hermenêutica» e de mais três que acompanham as narrativas de *Tutameia*. O escritor apresenta a estória como uma realização livre, capaz de conter um significado mais profundo, além da referencialidade objectiva do seu homólogo história. Neste âmbito, aquela seria pura invenção e, na medida que procura uma originalidade, subverte e estende os limites da lógica comum que preside à narrativa de índole racional. Deste modo, a estória aproxima-se da anedota e, como esta, propõe realidades superiores e dimensões para “novos sistemas de pensamento” (p. 7). Estudando os mecanismos da expressão anedótica, o autor limita-se a apontar os germes das chamadas “anedotas de abstracção”, tipo que, na sua opinião, melhor define a estória, porque contém uma grande dose de não-senso. Para Rosa, «o não-senso (...) reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida é também para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso» (p. 8). Por conseguinte, o não-senso constitui o verdadeiro suporte da narrativa e é, a este nível, que alcança a sua realização poética (cf. Rónai: 2001, Coutinho: 1983).

Como se pode depreender dos postulados rosianos, a questão da origem popular da estória emerge em resultado do desenvolvimento do raciocínio sobre as anedotas de abstracção. Se se defende que as mesmas exploram universos a-lógicos, insinua-se também que existe uma coerência no absurdo, no grotesco, no disforme, no paradoxo e no disparate, ou seja, privilegia-se a *carnevalização*, tão a gosto da literatura popular.

A corroborar esta ideia, o prefácio apresenta-nos uma série de chistes, provérbios e adivinhações, autênticas *formas simples* de raiz tradicional, que põem em questão o senso no contra-senso. Eis alguns exemplos: «O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo» (p. 10); a metafísica «é um cego, com olhos vendados, num quarto escuro, procurando um gato preto... que não está lá» (p. 11); «O mundo é Deus estando em toda a parte. O mundo, para um ateu, é Deus não estando nunca em nenhuma parte»; «Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades»; «Entre Abel e Caim, pulou-se um irmão começado por B» (p. 16).

Para além da presença do mencionado manancial de formas simples, que se encontra disseminado nos textos das duas colectâneas, o cariz popular do género confirma-se também na escolha dos narradores, dos temas, das personagens, dos cenários e dos enredos. Repare-se, por exemplo, que a maioria dos textos de Guimarães Rosa é construída segundo o mesmo esquema: a do falso diálogo ou do monólogo imperfeito, em que o interlocutor só se ouve através da fala do locutor. Este processo confirma uma influência da *oratura*, porque as estórias são mediatizadas por um narrador personagem que se confessa ou reconta eventos vividos ou presenciados.

Quanto aos assuntos, nas *Primeiras Estórias*, os mesmos podem ser sistematizados em cinco categorias: loucura, infância, violência, mistério e amor. A maioria das personagens são loucos, que assumem uma áurea especial, e apresentam infundáveis gradações de demência, funcionando como veiculadores de cosmovisões de que emana a irracionalidade. Por seu lado, as crianças, segundo grupo pela sua importância, caracterizam-se por uma perspicácia e aguda sensibilidade, observando os mistérios do mundo, sujeitando-se a interessantes descobertas. Completam a categoria de protagonistas santos, bandidos, gurus sertanejos e vampiros, e, embora variem muito quanto à faixa etária e experiência de vida, liga-os um aspecto comum: «as suas reacções psicossociais extrapolam o limite da racionalidade» (Castro: 1993, p. 86).

A maioria das acções das primeiras estórias desenrola-se em regiões não especificadas, mas conotadas com ambientes rurais. Os cenários são fazendas, arraiais ou vilas, quase sempre semi-desertos, onde os imprevistos da dura vida do dia-a-dia produzem resignação e fatalismo. Nos locais escolhidos, reina a lei popular (cf. Rónai: 2001).

Semelhante é o universo retratado nas *Terceiras Estórias*, nas quais a tradição popular emerge de enredos que funcionam como exemplos ou parábolas. «São estórias de uma só estória: são casos exemplares (...) há quase sempre, no final de cada estória, um acerto de contas que satisfaz, repondo nos eixos a vida desgarrada» (Nunes: 1976, p. 204). Os temas principais, relacionados com a infância, a travessia e a aprendizagem, sobressaem de quadros sertanejos, *flashbes* instantâneos da vida, onde os costumes no ambiente do sertão são invocados em episódios que transcorrem na região centro-oeste em velhas fazendas, pequenas povoações e grandes boiadas. As personagens destas estórias insólitas são vaqueiros, ciganos, caçadores, crianças, fugitivos da justiça, cegos e seus guias, velhos humildes, pescadores, pedreiros, prostitutas, capangas e bandidos. Trata-se de um mundo arcaico de gente anónima, que revela as suas crenças mais profundas, bem como o espanto e o procedimento que governam o seu comportamento individual e social. O próprio Guimarães Rosa definiu as suas estórias, caracterizando implicitamente os seus heróis, cuja singularidade de carácter consiste em “quase nada” de virtudes: as suas aventuras são «nonada, baga, nicha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica» (p. 184).

2. O cariz popular das estórias das duas colectâneas, relacionado com temas, enredos, personagens e cenários, é reforçado por uma outra componente, de primordial importância no universo literário de Guimarães Rosa. Referimo-nos à *linguagem*, cujas particularidades configuram um registo expressivo fortemente marcado por uma *tradição oral*.

Atente-se, neste caso, na teorização linguística do segundo prefácio a *Tutameia*, intitulado «Hipotrérico», onde, de modo lúcido e irónico, se defende a criação do *neologismo*, necessário para «aumentar a riqueza, a beleza e a expressividade da língua» (p. 77). Discute-se o direito que o escritor tem em criar palavras para se alcançar um nível simbólico mais profundo, porque o autoritarismo das normas gramaticais impõe limites intransponíveis. Sobre este problema, e na perspectiva de Guimarães Rosa, «só o povo tem o direito de se manifestar» (p. 76), uma vez que o homem letrado, pelo seu pragmatismo e materialismo, não sente necessidade de aumentar a expressividade da sua linguagem, limitando-se a utilizar fórmulas pré-estabelecidas. Em contrapartida, os indivíduos simples e analfabetos, distanciados da lógica ocidental, possuem uma visão do mundo mais intuitiva, estão mais próximos da essência da vida e sentem necessidade de criar novas palavras e expressões: «Seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõem, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias obscuras intuições» (p. 78). Assim, o conhecimento intuitivo que caracteriza o homem inculto seria idêntico ao do poeta e constitui o fundamento da criação literária.

De facto, o neologismo é um aspecto particularmente relevante na linguagem literária de Guimarães Rosa. Não se trata propriamente de uma invenção de significantes inteiramente novos, mas da exploração das possibilidades latentes dentro do sistema da língua portuguesa falada no Brasil, conferindo existência concreta a algo meramente em potencial (cf. Coutinho: 1983). Daí a simulação de uma oralidade, que se concretiza na criação de neologismos por processos analógicos, pela alteração de sentenças transformadas em *clichés*, pela violação da sintaxe mediante técnicas diversificadas e pela inovação a nível poético e retórico, responsável pela instauração de um estilo denominado *prosopeoma* (Marques: 1957).

Na impossibilidade de fazermos, num breve ensaio, o levantamento de todos os métodos de revitalização da linguagem utilizados por Guimarães Rosa, restringimo-nos a fornecer exemplos de alguns *neologismos* e de um *discurso aforístico*, proveniente também da desconstrução de fórmulas linguísticas cristalizadas no tempo.

São dois os processos fundamentais de formação de neologismos em Rosa: por afixação e por aglutinação. Nos dois casos, a função primordial da construção neológica é descondicionar os hábitos verbais, obrigando o leitor a repensar os conceitos, uma vez que os mesmos surgem com novas conotações. No fundo, trata-se de uma intensificação semântica de ideias, reactivando vivências, criando realidades insuspeitas e inéditas. Vejam-se, por exemplo, os seguintes vocábulos criados por afixação: desacontecido, desaproximar-se, intrágico, incomunhão, impoder (*PE*), desapaixonar, incondenar, quadrupedar-se, sozinhião, inteligentudo, rancordioso, horizonteante, prosperidoso (*T*). Ou em resultado da fusão de diferentes palavras, da qual surge um léxico com sentido reforçado: sussuruído, descrevivendo, tutânico, personagente, pensamor, enxadachim (*PE*), pernibambo, copoanheiros, combeber, entreafastar, curvabundo, tentabundo, embriagatinhar, ufanático, paspalhaço, fraternura, orfandante, sentimentiroso (*T*).

Ainda a nível do léxico, merece destaque a forma oralizante devida à activação de um vocabulário híbrido, pela apropriação de recursos lexicais já existentes, tanto da linguagem moderna, como da esfera do português arcaico. Outro caso são os regionalismos utilizados, que não se limitam a nenhuma área específica do Brasil, e tanto podem ser de origem indígena, como arcaísmos, ainda usados em certas regiões não atingidas pelo progresso e a civilização. A sua convivência com expressões eruditas, e com termos de origem grega e latina, forma um discurso que pode ser designado de “brasileiro” de um modo geral. Vocábulos e expressões oriundas do sertão, cenário de todas as narrativas de Guimarães Rosa, alternam com outros, provenientes do sul, da região da Amazônia e até das grandes metrópoles do país (cf. Coutinho: 1983).

Reforçando a ideia de que a linguagem rosiana deve muito à oralidade, surgem expressões com forte sabor a aforismos. Vejam-se os seguintes exemplos de citações ou criação de provérbios sertanejos, extraídos das *Primeiras Estórias*. «De pobre não me sujo, de rico não me emporcalho», «Eu ponho a mesa e pago a despesa», «Herói é no que dói», «Para o pobre, os lugares são mais longe». Por seu lado, em *Tutameia* há criação a nível de réplicas a uma imaginação popular de autênticos provérbios e ditos: «Quem quer viver, faz mágicas», «... quem menos sabe do sapato é a sola», «O Trágico não vem a contagotas», «... cerrando bem a boca é que a gente se convence a si mesmo», «... nada pula mais que a esperança», «Como o amor se faz é graças a dois», «A abelha é que é filha do mel».

No propósito de aproximar a estória à anedota, Guimarães Rosa recorre também ao cómico da linguagem, pela modificação de locuções e provérbios, de sabedoria consagrada e popular, obtendo um novo sentido. Trata-se da desconstrução de *clichés* estabelecidos, mediante procedimentos lúdicos, que instalam surpresas mais fortes e duráveis. Detenhamo-nos tão-só em alguns exemplos retirados de *Tutameia*: «Haja a barriga sem o rei», «... no devagar de ir ao longe», «E disse altinho em segredo», «Pelo já ou pelo depois», «Num abrir e não fechar os ouvidos», «Sem eis nem pois», «A desunião faz as enormes forças», «O pão é o que faz o cada dia», «Cego como duas portas», «Então, homem que vale por dois não precisa de estar prevenido?».

No entanto, não é só com os aspectos linguísticos referidos que se chega a uma linguagem predominantemente oral. Merecem igualmente atenção os processos utilizados por Guimarães Rosa no domínio da *sintaxe* que exploram as virtualidades de uma estrutura compacta e telegráfica. O que é posto em causa é a ordem sintáctica

tradicional por estratégias muito diversificadas, das quais salientamos as que se afiguram como as mais importantes: combinação de adjetivos abstractos com substantivos concretos, permutação da classe gramatical de palavras, uso de vocábulos cognatos com sinónimos na mesma oração, inversão da ordem dos sintagmas na frase, troca de tempos e modos verbais, recurso a orações condensadas e a construções elípticas, desvios sintácticos por repetições múltiplas de palavras, introdução da retórica parentética. A completar este leque de procedimentos típicos da linguagem oral, temos a presença de uma pontuação a afectar o ritmo e a inflexão do discurso, rimas internas e figuras como onomatopéias, aliteraões e sonoridades sugestivas.

A linguagem de Guimarães Rosa é, pois, de uma riqueza surpreendente, devida à relação particular estabelecida entre o autor e o idioma utilizado e expressa do seguinte modo: «A língua e eu somos um casal de amantes que juntos prociam apaixonadamente, mas a quem até hoje foi negada a bênção eclesiástica e científica. Entretanto, como sou sertanejo, a falta de tais formalidades não me preocupa. Minha amante é mais importante para mim» (apud Martins: 2001).

3. Mau grado o insurgimento contra a História, contido no intróito da definição de estória, as narrativas de Guimarães Rosa, como qualquer artefacto artístico verbal, também são *cronótopos* porque dialogam com uma realidade geocultural específica e se sujeitam a imposições estéticas e ideológicas provenientes da História Literária. O cariz popular da estória, por exemplo, assente na exploração de formas simples, bem como a influência da tradição oral, que marca a linguagem rosiana, são factores que reenviam para uma literatura conotada com os valores do Romantismo. Recorde-se que para uma considerável parte da crítica, a literatura brasileira apresenta uma constante romântica, mesmo em períodos literários nos quais se privilegiam aspectos materialistas, como o realismo e o romance social do séc. XX. Do ponto de vista artístico, é o movimento romântico brasileiro que inaugura a consciência da autonomia da cultura nacional, o que coincide com a independência política do país. Ao mesmo tempo que promulga no artista a necessidade de exaltação da liberdade pessoal, o espírito romântico indu-lo a uma integração com a natureza e à tomada de consciência das potencialidades da realidade circundante. Daí o desenvolvimento de uma linha de ufanismo, que remonta à época da colonização, com o mito do eldorado, onde a terra e a paisagem aparecem divinizadas, e a exaltação da vida e do homem locais se consubstancia em movimentos de indianismo, sertanismo, caipirismo e caboclisto. Ao contrário do clássico, o romântico busca satisfação no regional, no pitoresco e no selvagem, revela um gosto particular pelas tradições populares, glorificando o homem natural e a sua espontaneidade. São precisamente estas facetas que as estórias de Guimarães Rosa promulgam: valorizando o meio natural, entendido como o lugar da inspiração e do indivíduo simples não contaminado pela civilização, legitimam um certo exotismo, quando recuperam o primitivismo e o nativismo.

É evidente que o sertanismo de Rosa vem na tradição de uma tendência para o *regionalismo*, matéria essencial da literatura brasileira do séc. XIX, mas também amplamente cultivada na produção novecentista de origem modernista. A tópica do “sertão”, por exemplo, sofreu diversas metamorfoses ao longo das várias correntes estéticas. No Romantismo, é uma forma de escape para o passado e alimenta-se de uma flagrante contradição: por um lado sobrevaloriza o pitoresco e a cor local do tipo e, por outro, procura encobri-lo, atribuindo-lhe qualidades e valores em função de uma cultura que se lhe sobrepõe. É a fase “descritiva” do regionalismo, baseada num lirismo romântico, processando-se na representação encantada e ingênua da natureza e das relações humanas. No Realismo, a tendência procura compreender a essência e os

motivos da vida, banindo o saudosismo e o escapismo românticos, no intuito de condenar a existência contemporânea. Na mesma linha, durante o Modernismo e o Pós-Modernismo, temos a “problematização” da natureza, desta vez observada por um olhar severo, interrogando as relações hostis entre o homem e o meio, bem como as injustiças e as desigualdades (cf. Cristóvão: 1999).

O ponto mais alto da ficção regionalista no Brasil é a prosa de Guimarães Rosa, pelo seu estilo profundamente original, misto de lirismo, adesão à oralidade do sertanejo, gerador de um profundo sistema dialógico do primitivismo, provocando um salto na direção de uma modernidade ilimitada. Rosa é o representante de uma terceira tendência regionalista, orientada no sentido de desvendar o mistério do mito do sertão, entendido como espaço sagrado, onde o homem desce à profundidade de si mesmo para se interrogar sobre o sentido da vida. Repare-se que, do ponto de vista técnico, Guimarães Rosa não adota as estratégias da literatura regionalista que o precedeu: recorrer à linguagem regional indistintamente, restringi-la à fala das personagens ou substituí-la por uma linguagem convencional. O que fez foi deixar infiltrarem-se no seu estilo expositivo as formas e os processos da língua popular. Deste modo, submeteu a língua a uma experimentação incessante, para lhe testar a flexibilidade e a expressividade (cf. Rónai: 2001).

A historicidade da prosa de Guimarães Rosa não se esgota somente no diálogo com uma visão neo-romântica e regionalista da literatura brasileira. O seu experimentalismo a nível da linguagem só se explica em função de um movimento estético que revolucionou a arte literária brasileira no séc. XX. Referimo-nos, como se depreende, ao Modernismo, cujas propostas teóricas e prática artística contribuíram decisivamente para alterar as atitudes dos escritores da altura e das gerações posteriores. Iconoclasta na sua essência, o Modernismo brasileiro abriu caminho para uma expressão ainda mais livre, sem o academismo, no retrato do país. Na mesma linha defendeu um estilo novo, bem brasileiro, rejeitando os padrões portugueses, na busca de uma expressão mais coloquial, próxima do falar do homem comum. Daí a introdução de um novo léxico para veicular a vida diária, valorizando um discurso epigramático e uma concisão elíptica, sem esquecer o prosaico e o humor. Mais ainda, proclamou o nacionalismo pitoresco: a força criativa estaria do lado do primitivo que teria a capacidade de inspirar a transformação da sensibilidade artística (cf. Candido e Castelo: 1997).

Com base nestes pressupostos, a partir do Modernismo o escritor brasileiro passou a considerar a palavra como núcleo central para a renovação poética. Guimarães Rosa apresenta-se-nos plenamente consciente desta problemática quando toma atitudes metalinguísticas e metaliterárias, teorizando as palavras e o seu uso, recorrendo a processos inovadores na transmissão da sua mensagem. Mas falta destacar o terceiro aspecto que anunciámos no início, que tem a ver com a sua visão metafísica da realidade e do processo de criação da sua obra. É esta a questão que ocupa a atenção do escritor nos outros dois prefácios, intitulados «Nós, os temulentos» e «Sobre a escova e a dúvida».

No primeiro, construído em forma de estória, são apresentados episódios anedóticos cujo protagonista, um bêbado, procura escapar ao drama da sua existência, transformando em fantasia os problemas da vida quotidiana. O texto pode ser interpretado como ilustração da teoria sobre a estória e o neologismo dos prefácios «Aletria e Hermenêutica» e «Hipotrérico». Note-se que a odisséia da personagem simboliza a oposição entre realidade e irreabilidade, e o que resulta deste confronto é a ideia de que a fantasia é o que confere lucidez ao homem. Deste modo, o real é questionado e remetido para o plano das aparências, numa recuperação do pensamento platónico sobre a realidade objectiva e palpável. Daí emana o *mistério*, a envolver o não-senso,

abrindo caminho em direção à busca do supra-senso. Ou seja, os processos tradicionais de se contar uma história são entendidos como instrumentos insuficientes para se alcançar a verdadeira representação. Como consequência, o temulento, tal como o escritor, funciona como agente de transfiguração do real mediante a evasão, semelhante ao artista que procura novas formas de expressão (cf. Coutinho: 1983).

A questão da criação literária é objecto de análise no quarto prefácio, «Sobre a escova e a dúvida», que é uma conclusão dos três anteriores. A escova é motivo para o autor invocar o seu primeiro inconformismo, relacionado com o uso da mesma. Esse inconformismo estende-se à problemática do acto de criação pelo qual todo o artista passa ao produzir a sua obra. A teorização destaca os aspectos metafísicos da *inspiração*, que subjaz ao fazer literário, condenando-se, implicitamente, a intencionalidade e a estética realista. De novo se recorre ao mistério para se afirmar a sua sublimação no supraconsciente, fenómeno que origina a obra de arte. Defende-se que o escritor deve subverter a ordem estabelecida e que o sentido novo só se adquire quando a linguagem transpõe a barreira da objectividade. Deste modo, questiona-se a racionalidade, quando posta ao serviço da escrita, concebendo-se esta como um estado de sonho que transcende o domínio da razão. Como o próprio Guimarães Rosa afirma: «Meu duvidar é da realidade sensível aparente» (T, p. 165). «Tenho de segredar que (...) minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda a sorte de avisos e pressentimentos» (*ibid.*, p. 174). «No plano da arte e criação – já de si em boa parte sibiliminar ou supraconsciente, entremeando-se nos bojos do mistério e equivalente às vezes quase à reza – decerto se propõem mais essas manifestações» (*ibid.*, p. 175).

Facilmente se depreende que, do ponto de vista da História Literária, a posição idealista de Guimarães Rosa sobre a produção artística funciona como resposta a uma expressão literária ideologicamente orientada, cujo expoente pode ser localizado nos anos 30, com o surto do romance social brasileiro. A estreita da escrita rosiana verifica-se numa época de abandono dos cânones lineares do ficcionismo social, na segunda metade dos anos 40, e a sua evolução coincide com a afirmação de uma arte literária que privilegia aspectos mais populistas, explorando universos psicologizantes ou míticos. A sua prosa, exemplificada nas *Primeiras Estórias* e *Tutameia*, partilha também dos contributos experimentalistas e renovadores, legado dos modernistas, que se reflectirão nas técnicas e na concepção da narrativa, veiculando um manifesto pendor pelo vanguardismo estético

No entanto, grande parte da prosa brasileira da segunda metade dos anos 60 e principalmente da década de 70, por motivos de ordem político-conjuntural, passa a registar a realidade, perseguindo o estatuto de ficção-verdade, com a representação da opressão ideológica e social fundamentada em duas constantes temáticas: a da violência nas relações humanas e a do drama do indivíduo no período da ditadura militar. É uma literatura de negação, quase sempre filiada na vertente de um realismo exacerbado, uma prosa de contestação, a aproveitar recursos oriundos do naturalismo oitocentista, e fruto de uma época de violência urbana, na qual o terror e a criminalidade, a superpopulação, motivada pela migração para as grandes cidades, e a marginalização económica e social têm uma presença constante e brutal. Entra-se, assim, numa fase anti-regionalista e anti-metafísica e, apesar de a prosa de Guimarães Rosa ter conseguido definir uma tradição dentro da modernidade da literatura brasileira, a intensidade da sua escrita é posta em causa por uma nova geração de artistas cujas ideias, sobre o que deveria ser a matéria da arte literária, surgem sintetizadas nas seguintes palavras de um autor, protagonista de um conto de Rubem Fonseca publicado em 1975:

«Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas nas cidades enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (...) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com papos de botequim e (...) fazer uma civilização como eles queriam, e construímos (...) as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. (...) Estamos matando todos os bichos, nem tatu aguenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia (...). Não dá mais para Diadorim» (Fonseca: 1980, pp. 190-191).

Referências biográficas

- CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo
1997, *Presença da Literatura Brasileira*, vol. II, Rio de Janeiro, Bertrand.
- CASTRO, Dácio Ant3nio de
1993, *Primeiras Est3rias*, S3o Paulo, 3tica.
- CRIST3V3O, Fernando
1999, “A t3pica “sert3o” e o regionalismo como tend3ncia”, in CASTRO, S3lvio (dir.), *Hist3ria da Literatura Brasileira*, vol. 2, Lisboa, Alfa.
- COUTINHO, Eduardo
1993, “Guimar3es Rosa e o processo de revitaliza3o da Linguagem”, in A.A.V.V., *Guimar3es Rosa*, Rio de Janeiro, Civiliza3o Brasileira.
- FONSECA, Rubem
1980 (1.ª ed., 1975), *Feliz Ano Novo*, Lisboa, Contexto.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria
1995, “Conto”, in *Biblos, Enciclop3dia Verbo das Literaturas de L3ngua Portuguesa*, Lisboa – S3o Paulo.
- MARQUES, Oswaldino
1957, “Canto e plumagem das palavras”, in *A Seta e o Alvo*, Rio de Janeiro, INC/MEC.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna
2001, *O L3xico de Guimar3es Rosa*, S3o Paulo, EDUSP.
- NUNES, Benedito
1976, “Tutameia”, in *O Dorso do Tigre*, S3o Paulo, 3tica.
- R3NAI, Paulo
2001, “Vastos Espaços”, in ROSA, Guimar3es, *Primeiras Est3rias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira (15.ª ed.).
- ROSA, Guimar3es
1988 (1.ª ed., 1962), *Primeiras Est3rias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- ROSA, Guimar3es
1985 (1.ª ed., 1967), *Tutameia. Terceiras Est3rias*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

EÇA, PESSOA E “O ESPLENDOR DE PORTUGAL”

ANA NASCIMENTO PIEDADE
(Univ. Aberta)

113

1. A tentativa de aproximar Eça de Queirós e Fernando Pessoa e, ao mesmo tempo, de discernir o que os separa, é um propósito que me acompanha há já longo tempo e de que tenho procurado ensaiar alguns aspectos.

No preciso âmbito deste Colóquio sobre Literatura e História, interessa-me tentar aproximá-los de novo, em função de uma acentuada preocupação de natureza histórico-política e cultural, que se traduz por incessantes tentativas de compreensão de Portugal e de interpretação dos seus rumos e destino, observáveis em diversos passos das suas obras.

Deste objectivo amplo emerge um outro, mais restrito, que será o propósito desta comunicação, ou seja, enunciar muito brevemente, de entre as múltiplas faces deste magno problema, algumas das que especificamente configuram a imagem crítica que Eça e Pessoa elaboraram, em nome individual e em termos geracionais, sobre o que pode significar ser-português.

2. Os textos em que Pessoa explana as suas ideias e, em particular, aqueles em que aborda tópicos políticos¹ não são, como se sabe, de leitura fácil. Vários são os factores que podem obscurecer a nossa leitura deles. A certo pendor mistificador e um tanto arbitrário e ao cultivo sistemático da ironia e do paradoxo, este último, levado a esse cúmulo inextricável que a conhecida frase «o paradoxo não é meu: sou eu» tão bem documenta, importa acrescentar a célebre disseminação de uma pluralidade de vozes contraditórias. «Toda a opinião é uma tese, – diz-nos o poeta de “Hora Absurda” – e o mundo, à falta de verdade, está cheio de opiniões. Mas a cada opinião compete uma contra-opinião, seja crítica da primeira, seja complementar dela. Na realidade do pensamento humano, essencialmente flutuante e incerto, tanto a opinião primária, como a que lhe é oposta, são em si mesmas instáveis: não há síntese, pois, nas coisas de certeza, senão tese e antítese apenas. Só os deuses, talvez, poderão sintetizar.»².

¹ Para além dos extensos artigos publicados na revista *A Águia* em 1912 sobre “a nova poesia portuguesa” de que existem várias edições, importa considerar, designadamente, os textos reunidos nos três volumes, intitulados, *Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional, Da República (1910-1935) e Ultimatum e Páginas de sociologia política*, organizados por Joel Serrão e publicados pelas edições Ática, em Fevereiro de 1979, Outubro de 1979 e Setembro de 1980, respectivamente.

² Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos*, I vol., Lisboa, Ática, s/d, pp. 3-4. No mesmo texto, Pessoa escreve ainda: «A estes escritos chamo antíteses porque representam, em sua íntima substância, contra-opiniões, desmascaramentos, desilusão. À certeza com que cada um pensa o que julga que pensa convém opor a certeza com que se pode pensar o contrário, com que se consegue tornar lógico o absurdo.»

Álvaro de Campos é, como se sabe, uma dessas vozes que provocadoramente glosa a ‘cena’ política, transmutando-a em palco de uma imensa e desenfreada «Histeria das sensações – ora estas, ora as opostas!»³ através das quais se multiplica quer para declarar, «rangendo os dentes»⁴, que «(Um orçamento é tão natural como uma árvore/ E um parlamento tão belo como uma borboleta.)»⁵ quer para proclamar, com decadente e sarcástico entusiasmo (carregado de potencial profético), a ‘virtude’ de alguns vícios como, «A maravilhosa beleza das corrupções políticas,/ Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,/ Agressões políticas nas ruas,/ E de vez em quando o cometa dum regicídio/ Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus/ Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!/ Notícias desmentidas dos jornais,/ Artigos políticos insinceramente sinceros/ [...] Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,/ [...]»⁶.

Nem o facto de esta “proliferação heteronímica” pela qual o poeta-crítico e o seu texto se vão incessantemente ‘outrando’, surgir cientemente teorizada, abranda o ‘desassossego’ que os seus juízos, mistura original de rigor lógico e pura intuição poética, frequentemente desconcertantes até à exaustão, não podem deixar de produzir.

Entre muitos exemplos, está um breve excerto de uma nota autobiográfica, em que particularmente avulta o efeito da “coincidência de opostos”⁷ e onde se pode ler: «Ideologia política: considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso a haver um plebiscito entre regimes, votaria, embora com pena, pela república. Conservador de estilo inglês, i.e, liberal dentro do conservantismo, e absolutamente anti-reaccionário»⁸.

Outro exemplo surge a propósito do seu incerto estatuto de monárquico-republicano ou, talvez melhor, «de nem monárquico nem republicano, que era afinal a condição do próprio país»⁹, a respeito do qual Pessoa escreve: «A alguém que uma vez me interrogou sobre as minhas opiniões políticas, na pressuposição de que eu as tivesse, respondi: Sou monárquico absolutista. E depois acrescentei, com aquela simplicidade própria das ocasiões históricas: É por isso que sou republicano.»¹⁰

Não sendo exaustivos, estes curtos exemplos dão uma ideia de quanto poderá ser inadequado dar «à linguagem política de Pessoa um significado denotativo, remetendo[-a] para um referente exterior à própria lógica poética que lhe é imanente [...]»¹¹. Acresce que esta dificuldade de literalmente aplicar ao domínio referencial as posições políticas pessoais, se amplifica tanto mais quanto muitos dos seus textos ditos políticos não visam definições ou posições políticas em sentido estrito, mas aludem a uma “fraternidade patriótica” de contornos essencialmente despartidarizados, que se consubstancia em função da existência de uma comunidade linguística e evidencia, por outro lado, uma orientação ‘futurante’ e esotérica, profética e messiânica. É que Fernando Pessoa «não se inclina a valorizar a História nacional em si mesma, pelo contrário, tende a reduzi-la a símbolos ou prefigurações, mediante as quais o seu sonho constrói

³ *Fernando Pessoa – Obra Poética*, [OP], Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1977, p. 330.

⁴ OP, p. 306.

⁵ OP, p. 308.

⁶ OP, p. 307.

⁷ Esta ‘*coincidentia oppositorum*’ sustenta a ‘pluralidade das suas linguagens’ constituindo, ao mesmo tempo, «a essência do poético e do político em Fernando Pessoa». José Augusto Seabra, «Poética e política em Fernando Pessoa», in *Persona*, n.º 1, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, Novembro/1977, p. 11.

⁸ João Gaspar Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa – História de uma Geração*, Lisboa, Bertrand, 1973, pp. 675-676.

⁹ J. A. Seabra, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Citado por J. A. Seabra, *op. cit.*, p. 13.

¹¹ J. A. Seabra, *op. cit.*, p. 13.

o futuro. [...] O Império realizado apaga-se perante o pressentido, que não será finito mas infinito [...]: 'Cumpriu-se o Mar, e o Império se desfez./Senhor, falta cumprir-se Portugal!' É tão-só em função do futuro que o passado comparece na *Mensagem*.¹²

Mesmo a própria atribuição ao autor de muitas das ideias ou sentimentos que encontramos nos seus escritos, literários ou metaliterários, é igualmente problemática pois, a crer no que afirma, «muitos deles exprimem ideias que não aceit[a] [e] sentimentos que nunca t[e]ve. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler.»¹³

Em suma, muito para lá do brilho paradoxal da superfície que abriga as suas *boutades*, Pessoa remete-nos, sem concessões, para o árduo esforço de uma autognose – sua e nossa – na qual, o valor da dúvida, da perplexidade e da incerteza, constitui uma espécie de motor negativo que nos alerta ‘contra a interpretação’ ou, se se preferir, para a misteriosa complexidade das coisas¹⁴ e para a inexistência da verdade enquanto mero ‘dado’ – a possuir. Quanto mais não seja porque, conforme nos diz, «o homem de inteligência superior não tem melhores elementos para descobrir a verdade do que o mais fechado dos idiotas. O que tem é melhores elementos para compreender porque é que ela se não pode descobrir.»¹⁵

3. Em muitos dos textos em que Eça de Queirós tece considerações políticas, não obstante a deformação caricatural imposta pelo humor e, sobretudo, pela sátira que em alguns deles predomina, e, para além daquela «*verve* [que] se nos transmite aos músculos», como disse António Sérgio¹⁶, sobressai um tom equilibrado e justo (no duplo sentido da palavra) que, diferentemente do que acontece com boa parte dos escritos pessoanos, se aplica a observar e a analisar uma efectiva conjuntura referencial.

É de facto «um Portugal realmente presente que [Eça] interroga e o interpela. É a sua província, a sua capital, os seus pasmosos habitantes, os costumes, os sonhos medíocres hipertrofiados, a inenarrável pretensão de tudo quanto é ou parece ser ‘gente’ num país sem termos de comparação que possam equilibrar essa doce paranóia de grandezas engendradas a meias pelo tédio e pela falta de imaginação, que Eça *pinta*, caricaturalmente sem dúvida, mas para melhor reduzir a massa confusa do detalhe proliferante *à sua verdade palpável*.¹⁷

Basta aproximar, por exemplo, os dois textos que Eça e Pessoa dedicam a um mesmo acontecimento histórico – o *Ultimatum*, para se ter uma imediata noção disto mesmo assim como de todo o imenso universo mental, rico em implicações ao nível filosófico, existencial e, por conseguinte, estético e literário, que preenche a distância temporal que também separa estes dois criadores.

No entanto, a simplicidade requintada e límpida que o estilo mágico do autor de *A Cidade e as Serras* irradia, produzindo a ilusória impressão de que lemos algo espontâneo e naturalmente fácil¹⁸, poderá distrair-nos da subtil complexidade semântica do enunciado eciano, causada, entre outras razões, por uma pluralidade intencional

¹² Jacinto do Prado Coelho, «O nacionalismo utópico de Fernando Pessoa», in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 200-201.

¹³ Citado por J. A. Seabra, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴ Aquilo a que Pessoa chama «uma fundamental ideia metafísica», i.e., «por onde passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida». Cf. *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 46.

¹⁵ *Obras de Fernando Pessoa*, vol. III, Porto, Lello & Irmão, 1986, p. 298.

¹⁶ *Ensaíos*, tomo VI, Lisboa, Sá da Costa, 1980, p. 57: «Há trechos cuja *verve* se nos transmite aos músculos, por que assim digamos; de palpitação jovialíssima, que nos não sai da mente».

¹⁷ Eduardo Lourenço, «Da Literatura como interpretação de Portugal (De Garrett a Fernando Pessoa)», in *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, Dom Quixote, 1988, p. 95, itálico do texto e meu.

¹⁸ Cf. Guerra da Cal, *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra, Almedina, 1981, p. 371.

de registos e de tons, a que se associa uma concentração de indícios e de símbolos e um uso habilmente multifacetado da ironia, exigindo decifração.

É neste preciso âmbito que me parece produtivo situar e sublinhar a influência da marcada índole de artista de Eça, a cuja especificidade se pode atribuir o sentido amplo com que Pessoa definiu o ser-artista, ou seja, como esse «tipo de homem superior [...] que não resolve a dualidade que o constitui superior em unidade; resolve-a porém em equilíbrio. Ser artista provém de ter em igual desenvolvimento a atenção que está virada para o mundo e a vida, e a atenção que está virada para a inteligência; de ser solicitado igualmente pela matéria e pelo espírito [...]»¹⁹.

Importa igualmente ter em conta que este ser-artista levou Eça a manter-se – tal como Fradique – «sensualmente enterrado na idolatria da forma»²⁰, tudo lhe servindo, no fundo, de pretexto para matéria ficcional e para que pudesse «descobrir, com mais paixão do que a sua ironia de superfície o deixa supor, a face autêntica de uma pátria que talvez ninguém tenha tão amado e detestado.»²¹.

Seria no entanto inexacto, com base na referida atracção pelo «extremo requinte da forma», entender a obra eciana apenas como «jogo de pura arte»²² não sublinhando, por conseguinte, a importância política da incisiva (e inesquecível) imagem que Eça nos legou da sociedade portuguesa. Como definiu lapidarmente Eduardo Lourenço, «de todas as interpretações da realidade nacional feitas pela geração de 70 – e acaso do século e de sempre, [...] a mais complexa, a mais obsessiva, ardente, fina e ao fim e ao cabo a mais bem sucedida, por mais adequada transposição mítica, sentido da realidade e criação de imagens e arquétipos ainda de pé, é sem dúvida a de Eça de Queirós.»²³.

Um bom exemplo entre muitos possíveis, é uma primorosa carta em que, cumprindo a incumbência de traçar o perfil de Ramalho Ortigão²⁴, Eça, apesar de usualmente avaro no que respeita a notações autobiográficas se revela de modo substancial.

Começa por vaticinar, com impressionante clarividência, que a república, «feita primeiro pelos partidos constitucionais dissidentes, e refeita depois pelos partidos jacobinos, que, tendo vivido fora do poder e do seu maquinismo, a tomam como uma carreira, seria em Portugal uma ballbúrdia sanguinolenta». Mudando logo a seguir e subitamente de registo, Eça, abre parêntesis e acrescenta: «(Peço desculpa à nobreza e ao povo, se estou dizendo barbaridades: sou um simples artista, a minha crítica política é medíocre. Constitucionais, socialistas, miguevistas e jacobinos, de resto, para mim, como romancista, são todos produtos sociais, bons para a Arte, quando são típicos, todos igualmente explicáveis, todos igualmente interessantes. O dever do artista é estudá-los, como o botânico estuda as plantas, sem se importar que seja a beladona ou a batata, que envenene ou nutra.)»²⁵.

Após esta espécie de declaração de princípio com que astutamente iliba a sua crítica do seu próprio efeito contundente, Eça ‘retorna à carga’, visando agora o «abuso do tropo», esse «desordenado fluxo labial» que sempre foi um dos seus alvos predilectos partilhado, aliás, por antecipação com o poeta de «Tabacaria», autor também de várias invectivas com que nos presenteia por sermos «incoerentes», «verbosos», «maldicentes por impotência», um «agregado humano» «essencialmente descontínuo na vontade e

¹⁹ *Obras de Fernando Pessoa*, vol. II, Porto, Lello & Irmão, 1986, pp. 257-258.

²⁰ Eça de Queirós, *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 12.

²¹ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 95.

²² Como de resto foi feito por algumas leituras não inocentes. Cf. a este respeito o que diz António Sérgio em *Ensaio*, tomo III, edição citada, pp. 130-136.

²³ *Op. cit.*, p. 95.

²⁴ «Ramalho ortigão (Carta a Joaquim de Araújo)», in *Notas Contemporâneas*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, pp. 22-41.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

retórico na expressão», em suma, «um grande povo de heróis adiados», quer dizer, «capaz de tudo logo que não lhe exijam que o seja»²⁶.

«O que Ramalho mais tem odiado e invectivado na política – sublinha Eça, transpondo para o Ramalhal amigo as suas próprias opiniões – é a retórica: é o que o exaspera no constitucionalismo: e a prodigiosa caricatura que tem feito da retórica parlamentar, da retórica ministerial, da retórica régia, da retórica burocrática, é que lhe tem dado a reputação republicana. [...] Se o sistema trabalhasse praticamente, em lugar de perorar com furor, estou convencido que Ramalho não o importunaria: ele supõe, creio, que o que há de mais urgente, certas reformas sociais, pedagógicas, económicas, poderiam bem fazer-se dentro do sistema, se os tropos não tomassem todo o lugar das ideias». Por fim, não resiste a exemplificar deliciosamente: «Tenho visto imagens, lirismos, figuras, terem uma vitalidade que desconcerta, aterra a imaginação do homem simples. Esta frase por exemplo: *o nosso programa é ordem e moralidade* – tem resistido a tudo o que Ramalho lhe tem aplicado – a injúria, a moca, o veneno, a maldição, a apóstrofe, a súplica, o murro, o nitrato de prata – tudo! De que substância [será] feita?»²⁷

4. Tãmanha ênfase justificar-se-á plenamente se for entendida enquanto reverso indissociável desse grande amor por Portugal que ambos, de modos diferentes, demonstraram ter. Neste particular, o que desde logo poderá contribuir para os aproximar é uma semelhante feição ampla, que os dois imprimiram a esse seu poliédrico sentimento patriótico e que o purificou de interferências tradicionalistas ou nacionalistas mais ou menos exacerbadas, assim como não impediu que, tanto um como o outro, tenham perspectivado lucidamente a adequada dimensão dos problemas portugueses relativamente ao resto do mundo.

Assim, enquanto numa carta de 1894, denunciando o contributo nulo do Tradicionalismo representado por Alberto d'Oliveira para aquela «renovação moral que Portugal necessita[va]», Eça sublinha que «o dever dos homens de inteligência, num país abatido, tem de ser mais largo do que reconstruir em papel o Castelo de Lanhoso ou chamar as almas a que venham escutar os rouxinóis do Choupal de Coimbra»²⁸, Pessoa dirá, por sua vez, numa entrevista dada à *Revista Portuguesa* em 1923: «amar a nossa terra não é gostar do nosso quintal. E isto de quintal também tem interpretações. O meu quintal em Lisboa está ao mesmo tempo em Lisboa, em Portugal e na Europa. O bom regionalismo é amá-lo por ele estar na Europa. Mas quando chego a este regionalismo, sou já português e já não penso no meu quintal.»²⁹

Quanto a Eça, o seu amor por Portugal não escapou, como se sugeriu já, à forte dose de ambivalência que usualmente estrutura os grandes afectos. Por um lado, a incessante projecção desse hedonismo voluptuoso, tipicamente eciano, perante «os pratos veneráveis do Portugal português, o pato com macarrão do séc. XVIII, a almôndega indigesta e divina do tempo das Descobertas», ou esse maravilhoso «prato com-

²⁶ Fernando Pessoa, *Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional*, introd. e org. Joel Serrão, Lisboa, Ática, 1978, p. 79.

²⁷ *Op. cit.*, pp. 33-34.

²⁸ Eça de Queirós, *Correspondência*, 2.º vol, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p. 327. A carta é toda ela um primor de superior insídia, subtil e irónica, como por exemplo neste passo: «Quando se possui um tão belo instrumento. deve-se tocar uma ária mais larga e mais profunda que a do neomedievalismo e do neotrovadorismo. E, a propósito, o que é o Neogarretismo? Estou com muita curiosidade de saber a que nova concepção do Universo, ou a que novo método científico, ou a que feito original do espírito crítico, deu o seu grande nome o mestre genial do Frei Luis de Sousa. Se o Neogarretismo é um sistema que nos habilitará, a todos, a fazer com facilidade Frei Luíses de Sousa e Autos de Gil Vicente, então por Júpiter! Sejamos todos neogarretistas com fervente entusiasmo!» (*Ibid.*, pp. 327-328).

²⁹ *Obras de Fernando Pessoa*, vol. III, p. 702.

plicado e profundo de bacalhau, pimentos e grão-de-bico» a que Fradique se atirava com vernácula paixão³⁰.

Mas, por outro lado, a «detestação virulenta, quase ressentida»³¹ pela 'in-Civilização' da pátria a todos os níveis, sobretudo a causada pela «ignorância crassa, fradesca»³² ou pelo «marasmo ignóbil das letras portuguesas»³³ e, acima de tudo, por essa proverbial «passividade lusa» graças à qual «todos, intelectualmente, são carneiros, trilhando o mesmo trilho, balando o mesmo balido, com o focinho pendido para a poeira onde pisam, em fila, as pegadas pisadas [...]»³⁴.

Num texto publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio que lhe valerá um violento ataque por parte de Pinheiro Chagas – 'sempre esse homem fatal' – pela sua «irritada descompustura na pátria para um jornal brasileiro»³⁵, Eça desabafa:

«Eu não reclamo que o país escreva livros, ou que faça artes: contentar-me-ia que lesse os livros que já estão escritos, e que se interessasse pelas artes que já estão criadas. A sua esterilidade assusta-me menos que o seu indiferentismo. O doloroso espectáculo é vê-lo zazer no marasmo, sem vida intelectual, alheio a toda a ideia nova, hostil a toda a originalidade, crasso e mazorro, amuado ao seu canto, com os pés ao sol, o cigarro nos dedos e a boca às moscas... É isto que punge.»³⁶.

Ainda sobre a irremissível falta de iniciativa portuguesa e a propósito do fundo contraste que Eça afirma existir entre a literatura da França que «é, desde Rabelais até Hugo, social, activa [e] militante» e a literatura lusa que caracteriza como sendo «por tradição e instinto, idílica e contemplativa», o escritor afirma: «Nós somos realmente o povo que se compraz em estar quieto entre os choupais, a ver correr as águas meigas, pensando em coisas saudosas. Fomos à Índia, é verdade, mas quase três séculos são passados, e ainda estamos descansando, derreados, desse violento esforço a que nos obrigaram alguns aventureiros que tinham pouco do fundo da nossa raça, e que, a julgar por Afonso de Albuquerque, deviam ser de origem fenícia, puros cartagineses, talvez da família dos Barcas.»³⁷.

Também uma parte essencial da «ideia patriótica» em Pessoa se projecta numa acesa crítica a este «mortal torpor», tão funestamente presente ao longo do nosso agir histórico e porventura causado por esse excessivo «predomínio da imaginação sobre a inteligência» que, segundo ambos, caracterizava o «fundo do carácter nacional».

Na verdade, o poeta-«indisciplinador de almas», para quem «ser intensamente patriota é [...] valorizar em nós o indivíduo que somos», protesta contra o que chama «a mais irritante feição de alma que caracteriza o povo português», ou seja, «o seu excesso de disciplina». «Tão regrada, regular e organizada é a vida social portuguesa – escreve Pessoa – que mais parece que somos um exército que uma nação de gente com existências individuais. Nunca o português tem uma acção sua, quebrando com o meio, virando as costas ao vizinho. Age sempre em grupo, sente sempre em grupo, pensa sempre em grupo. Está sempre à espera dos outros para tudo»³⁸.

³⁰ *A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 81.

³¹ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 95.

³² *Notas Contemporâneas*, p. 30. Sintonzando de modo perfeito com Eça, Pessoa dirá: «Produto de dois séculos de falsa educação fradesca e jesuítica, seguidos de um século de pseudo-educação confusa, somos as vítimas individuais de uma prolongada servidão colectiva». (*Obras de Fernando Pessoa*, vol. III, p. 566).

³³ *Notas Contemporâneas*, p. 31.

³⁴ Eça de Queirós, *A Cidade e as Serras*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, pp. 87-88.

³⁵ *Polémica Eça de Queiroz – Pinheiro Chagas "Brasil e Portugal"*, pref. e org. A. Campos Matos, Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 2001, p. 48.

³⁶ «Um artigo do Times sobre o Brasil», *ibidem*, p. 35.

³⁷ «O 'Francesismo'», in *Cartas e Outros Escritos*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 336.

³⁸ Fernando Pessoa, *Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional*, p. 75.

E no decadente poema «Opiário», parecendo dialogar com o criador de Fradique Mendes numa espécie de sintonia que seria perfeita não fosse o desnível que se verifica relativamente ao abstracto cultural e ontológico que enquadra a mundividência de cada um, Pessoa ironiza (e minimiza), de modo desdenhoso e *blasé*, o ‘velho’ anseio das Descobertas, começando logo por re-situá-lo «[n]um Oriente ao oriente do Oriente» e afirmando: «Eu acho que não vale a pena ter/ Idó ao Oriente e visto a Índia e a China./ A terra é semelhante e pequenina/ E há só uma maneira de viver./ Por isso eu tomo ópio. É um remédio./ Sou um convalescente do Momento./ Moro no rés-do-chão do pensamento/ E ver passar a Vida faz-me tédio./ [...] Pertencço a um género de portugueses/ Que depois de estar a Índia descoberta/ Ficaram sem trabalho. A morte é certa./ Tenho pensado nisto muitas vezes.»³⁹.

Outro aspecto, estreitamente ligado aos anteriores, em que a leitura crítica do “esplendor de Portugal” é em Eça e Pessoa coincidente, centra-se no provincianismo da nossa cultura, designadamente o que é motivado pela importação cultural do «veneno francês», entre outros «remendos da civilização europeia», sobretudo quando feito sob a forma de uma «inâbil, descomedida e papalva imitação de Paris»⁴⁰ e, mais genericamente, de tudo quanto nos é alheio.

Para Eça, esta questão da não criatividade lusa consubstancia-se de modo principal em torno do seu reiterado antifrancesismo, emblematicamente formulado na conhecida acusação relativa a Portugal ser (e ter permanecido), servilmente, «um país traduzido do francês em calão»⁴¹. Trata-se, como foi já notado, de uma questão tanto mais delicada quanto este francesismo tipicamente português, vituperado por Fradique como «salóia macaqueação», não deixa de coincidir, ainda que apenas em parte, com esse nunca inteiramente superado francesismo de Eça, «em vão denunciado do seu próprio interior, num movimento de autopunição irónica e séria»⁴².

No texto intitulado «Francesismo» em que aborda o tema, Eça afirma nomeadamente: «Tenho sido acusado com azedume, nos periódicos, ou naqueles bocados de papel impressos, que em Portugal passam por Periódicos, de ser *estrangueirado*, *afrancesado*, e de concorrer, pela pena e pelo exemplo, para *desportuguesar Portugal*. Pois é um desses erros de salão, em que tão fértil é a frivolidade meridional. Em lugar de ser culpado da nossa desnacionalização, eu fui uma das melancólicas obras dela.». E depois de traçar de modo risonho e autobiográfico a história desse ambivalente ascendente com que a *griffe* francesa marcou o seu tempo, o autor de *Os Maias* conclui ser tarefa impossível ter escapado à poderosa influência do «galo petulante e lustroso que canta claro, com uma limpidez de clarim»⁴³ uma vez que a geração que representa «cresceu, entrou na política, nos negócios, nas letras, e por toda a parte levou o seu francesismo de educação, espalhou-o nos livros, nas leis, nas indústrias, nos costumes, e tornou este velho Portugal de D. João VI uma cópia da França, malfeita e grosseira.»⁴⁴.

Já Pessoa, tendo sido “educado à inglesa e em inglês”, adquire uma formação cultural privilegiada que lhe permite posicionar-se com mais genuína desenvoltura cosmopolita, à margem desse orgânico francesismo que sempre terá modelado a cultura lusitana.

Isto não significa que o poeta não conteste, por exemplo, «os princípios em que assenta esta cousa a que se chama a República portuguesa» por serem «tudo menos nacionais», ou seja, «franceses»⁴⁵, ou que não proteste contra «o funesto hábito dos juízos ligeiros»⁴⁶ e contra essa imutável fixação do espírito lusitano na “bela frase” em detri-

³⁹ OP, pp. 301-303-304.

⁴⁰ *A Correspondência de Fradique Mendes*, p. 80.

⁴¹ «O ‘Francesismo’», p. 322.

⁴² Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 107.

⁴³ «O ‘Francesismo’», p. 336.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 330-331.

⁴⁵ *Obras de Fernando Pessoa*, vol. III, p. 569.

⁴⁶ Como dizia Fradique.

mento da “noção exacta”, como quando se interroga, com uma veemência muito idêntica à de Eça: «Que ideias gerais temos? As que vamos buscar ao estrangeiro. Nem as vamos buscar aos movimentos filosóficos profundos do estrangeiro; vamos buscá-las à superfície, ao jornalismo de ideias. E assim as ideias que adoptamos, sem alteração nem crítica, são ou velhas ou superficiais.»⁴⁷

Mas o intrínseco cosmopolitismo pessoano, entendido como “disponibilidade camaleónica” para ser tudo de todas as maneiras, para além de fundamentar decisivamente a estética (sensacionista) de «Orpheu», constitui também uma noção-chave a partir da qual o poeta de *Mensagem*, estabelecendo uma associação explícita entre vocação poética e missão patriótica, designadamente em citadas cartas a Armando Cortes-Rodrigues, ultrapassará o diagnóstico de provincianismo por si mesmo aplicado àquilo a que chama “o caso mental português”.

Assim, como afirma naquele seu modo típico, é justamente por ser «essencialmente cosmopolita» que «nunca um verdadeiro português foi português: foi sempre tudo. [...] Para os outros povos, na sua totalidade eles próprios, o desnacionalizar-se é o perder-se. Para nós, que não somos nacionais, o desnacionalizar-se é o encontrar-se [...]. Por arte portuguesa deve entender-se uma arte de Portugal que nada tenha de português, por nem sequer imitar o estrangeiro. Ser português no sentido decente da palavra é ser europeu sem a má-criação da nacionalidade»⁴⁸.

É através deste querer-ser-europeu que se afirma trans-nacionalista e cosmopolita, que o nosso proverbial «complexo de inferioridade anímico»⁴⁹ motivado, entre outras causas, por essa obsessão do comparativismo com as «três grandes nações pensantes»⁵⁰ da Europa civilizada que atormentou Eça e a sua geração, será substancialmente subvertido e, nessa medida, superado – pelo menos em termos mentais – por Pessoa e o «Orpheu», nomeadamente pela invenção de um patriotismo-outro, renovador e agressivo, que contém em si uma dimensão futurante e auto-afirma «o fim criador-de-civilização de toda a obra artística»⁵¹.

É assim que «Orpheu», geração já europeizada ou, pelo menos, proclamando-se como se (o fosse), transmuda simbolicamente o horizonte da “ostensiva relação negativa com Portugal” iniciada pelos de 70, em função de uma incondicional abertura à universalidade, meta radicalmente mais ampla – ainda que situada na “esfera do impossível” a que principalmente aspiram – que a da ambição de nivelamento de Portugal relativamente à “continentalidade civilizacional”. A atenção dos órficos desloca-se do Portugal-presente e da sua realidade concreta para a realidade imaterial e simbólica do Portugal-futuro. Por outras palavras, «[...] não é a realidade portuguesa do passado ou do presente que interessa a Fernando Pessoa, mas Portugal como virtualidade, como promessa.»⁵². Por isso diz: «Querer ser português é pouco para portugueses [...] O que a nós verdadeiramente nos caracteriza e define é, não o imperialismo universalista, mas o universalismo imperialista. Éramos essencialmente navegadores e descobridores, e só derivada e corolariamente homens de conquista e de colonização»⁵³.

⁴⁷ *Sobre Portugal – Introdução ao problema nacional*, p. 85.

⁴⁸ Citado por Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 204.

⁴⁹ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁰ O que não impede Eça de inúmeras vezes criticar a produção cultural excessiva e, por conseguinte, pouco criteriosa ou inautenticamente criativa da Alemanha, da França e da Inglaterra.

⁵¹ *Cartas a Armando Cortes-Rodrigues*, p. 45. «Não somos portugueses que escrevem para portugueses – proclama ousadamente o poeta-teorizador de «Orpheu» – [...] somos portugueses que escrevem para a Europa, para toda a civilização; nada somos por enquanto, mas aquilo que agora fazemos será um dia universalmente conhecido e reconhecido. [...] Não pode ser de outra maneira, realizamos condições sociológicas cujo resultado é inevitavelmente esse. Afastamo-nos de Camões, de todos os absurdos enfadonhos da tradição portuguesa e avançamos para o futuro.» (*Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, s/d, pp. 121-122).

⁵² Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 200.

⁵³ *Pessoa Inédito*, coord. de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p. 231.

D. SEBASTIÃO NA LITERATURA BELGA

– Perspectiva crítica das relações História-Mito

MARIA DA NATIVIDADE PIRES
(Inst. Politécnico de Castelo Branco)

Para a reflexão que interessa fazer nesta comunicação sobre as relações entre História e Literatura é fundamental a descrição física do rei D. Sebastião, que encontramos em documentação histórica e em textos literários. Da imagem de um jovem de feições doces e belas à de alguém de lábio descaído, rosto pálido e sem expressão, com uma perna mais comprida do que a outra, as contradições sobrepõem-se.

O retrato mais conhecido de D. Sebastião, pintado por Cristóvão de Moraes, encontra-se no Museu de Arte Antiga de Lisboa e representa o jovem rei com ar atraente e sereno. Mas é de um outro quadro, com o título «Salamiel, Pax Dei», que quero falar aqui. Esse quadro encontra-se na Bélgica, numa pequena povoação, em casa de um dos últimos elementos da família de Paul Dresse de Lébioles, uma sua sobrinha que, em 1997, com uma imensa generosidade e confiança me recebeu em sua casa, juntamente com um colega da Universidade de Liège¹, o qual conseguira descobrir, por essa altura, o seu paradeiro – do quadro e da sua actual proprietária.

As investigações que Paul Dresse desenvolve para descobrir a origem da pintura e confirmar a figura que representa são uma autêntica saga, que se desenrola pelo menos ao longo de cerca de vinte anos.

Qual a ligação com o tema desta comunicação? O facto de Paul Dresse, que escreveu, em 1975, um texto dramático com o título *Sébastien de Portugal ou Le Capitaine de Dieu*, estar convencido de que essa pintura representava D. Sebastião.

A sua descendente, depositária não só do quadro mas de todo o espólio da correspondência do tio, permitiu-me a consulta desse material inédito, onde encontrei uma primeira carta, datada de 3 de Maio de 1947, na qual Paul Dresse agradece ao Senhor Gillot, o envio do quadro, que lhe terá comprado pouco antes. A partir daqui, seguem-se os mais variados contactos para averiguar se se trata de uma representação de D. Sebastião.

A última carta do seu espólio a que tive acesso data de 1971. Fiz, através destas cartas, um longo percurso. Paul Dresse escreveu em 1975 o referido texto sobre o rei português e morreu em 1987. Era uma pessoa bem relacionada, com facilidade em desenvolver contactos com historiadores de arte, investigadores conceituados, entidades

¹ Pesquisa desenvolvida com o Prof. Doutor Jean-Marie d'Heur, da Universidade de Liège, em 1997-1998, no âmbito de um Acordo Cultural Luso-Belga, apoiado pela JNICT, em Portugal, e pelo CGRI, na Bélgica.

ligadas a instituições culturais importantes. Tendo nascido em 1901, em Liège, o seu pai, Edmond Dresse (segundo pesquisa que fiz sobre a genealogia da sua família), para além de advogado e industrial, recebeu a concessão de nobreza em 20 de Dezembro de 1926, e em 15 de Outubro de 1929 obteve autorização de juntar “de Lébioles” ao seu apelido “Dresse”, já que comprara em 1912 o Château de Lébioles, que fora construído por um Ministro do Rei Leopoldo II. Edmond Dresse terminou a construção do castelo e «en assura la décoration, créa le magnifique jardin français en terrasse et aménagea les étangs» (Dresse: 1977, p. 660).

Neste contexto económico e sociocultural é compreensível que fizesse sem grandes bloqueios todos os contactos que vou referir, o que não invalida uma enorme persistência nesta sua espécie de paixão intelectual.

Uma das pessoas a quem pediu colaboração nas averiguações foi Simone Bergmans, Doutora em História da Arte e Arqueologia, a qual se entusiasmou de tal forma com o caso que, para além de ter também dedicado vários anos ao estudo do estilo, simbologias, etc., do quadro, defendendo acerrimamente que se tratava de uma representação de D. Sebastião, escreveu mesmo um romance também dedicado a esta figura da História de Portugal, com o simples título *Sébastien*, cuja data de publicação é 1959.

A onda de interesse, na Bélgica, por D. Sebastião é atestada ainda por um romance de René Swennen *Dom Sébastien, Roi de Portugal*, publicado em 1979, mas que não se relaciona, pelo menos nem directa nem explicitamente, com o motivo do quadro «Salamiel», que fascinou Paul Dresse de Lébioles e Simone Bergmans.

Este fascínio de Paul Dresse levou-o até a mandar fazer cartões pessoais para enviar com votos de Boas Festas, reproduzindo a figura do arcanjo que ele sempre tentou comprovar que representava D. Sebastião (tenho o privilégio de ter um em minha posse, oferecido pela sobrinha do escritor).

Não deixa de ser curioso que esta obra tenha sido traduzida para português, por Luiza Neto Jorge, em 1988, data aparentemente pouco provável para interesses sebastianistas em Portugal!... Este é, no entanto, um exemplo das múltiplas facetas que o sebastianismo tem adquirido ao longo dos séculos...

Naquela que me parece ser a primeira carta de Simone Bergmans, visto não estar datada, esta, não tendo ainda visto a pintura original, mas apenas uma fotografia, considera que «A en juger par la reproduction, le tableau me paraît remarquable».

Em 1950, Paul Dresse escreve para Bruxelas, a um amigo, Tinchant, especialista em numismática, o qual averigua na National Gallery se se trataria de um quadro inglês, tendo recebido resposta negativa e a sugestão de que talvez fosse alemão, afirmando o próprio Tinchant que está persuadido de que é suíço. Ainda em 1950, um crítico de arte, Reynolds, escreve da Suíça a Dresse, manifestando a mesma opinião, mas desejando submeter o problema à apreciação do seu amigo e colega Adrien Bovy, director dos Museus Fribourgeois, professor de História da Arte nas Universidades de Lausanne e Fribourg. Cerca de um mês mais tarde, já em 1951, a 18 de Janeiro, escreve nova carta com a opinião do professor Bovy, o qual, por sua vez, consultou outros especialistas, em particular o professor Schmidt, pessoa de renome nestas investigações, considerando, pela sua parte, que o quadro não é de origem suíça, mas classificando-o como “cet étrange tableau”.

De Paris, nesse mesmo ano, Abel Lefranc, do Institut de France, diz também não conseguir identificar o quadro.

René Huyghe, historiador de arte francês, membro da Direcção dos Museus de França, também se interessa pelo quadro, inclinando-se para que pertença à Escola Espanhola e aconselhando Paul Dresse a consultar em Bruxelas especialistas em

iconografia religiosa, em particular Baudoin de Gaiffier. As respostas não são nunca conclusivas, mas Dresse multiplica-se em contactos para além da permanente pesquisa levada a cabo por S. Bergmans. Em 1953, esta historiadora interessa-se cada vez mais por «Salamiel», investigando os mais ínfimos pormenores, como comprova a carta de 10 de Agosto de 1953:

«(...) Y a-t-il, comme je crois le voir, une mèche de cheveux ondulés retombant sur l'épaule droite du modèle? cette mèche est-elle blonde? ou blond-roux, ou châtain-roux?

Voulez-vous me donner les couleurs du tableau, beaucoup de rose, je suppose, avec de l'argent? et des ocres? de quelle couleur la plume? Lorsque vous parlez de mèche allumée, je suppose qu'il s'agit bien de ce qu'il tient en mains?

Je vais terminer dès que j'aurai ce détails, une indication concernant la dentelle, sa nature, serait également précieuse.

Si ces détails sont de la nature que je suppose, je vous félicite, c'est une belle histoire, mais elle m'a aussi bien fait chercher. (...).

Alguns dias depois, envia a Paul Dresse um estudo pormenorizado:

«(...) Le tableau se situe chronologiquement vers la fin du XVI^{ème} siècle, vers 1570-1580, dates indiquées par la mode extravagante des vêtements. (...) Le justaucorps vert olive foncé est décoré richement de broderies d'or, il est fermé par des boutons d'orfèvrerie. La ceinture est rouge et se termine par une frange d'or. Le grand col plat, dégageant le cou est brodé de dentelles; celles-ci offrent un dessin que l'on trouve couramment dans les dentelles portugaises et espagnoles, il laisse transparaître le vêtement de dessous; les manches sont énormes, c'est Isabelle de Valois, reine d'Espagne qui lança la mode de ces grandes doubles manches formant manteau de cour, comme celle des vêtements de couleurs claires. (...) Or, un style répond au caractère d'élégance et de richesse fastueuse du tableau, c'est le style plateresque (de platero, orfèvre) qui fleurit en Espagne depuis Jeanne la Folle jusque Charles-Quint et que le Portugal allie au style manouelin. (...).

Simone de Bergmans refere uma série de dados sobre a história de Portugal, os elementos decorativos não só nas roupas, mas também na arquitectura, como as cordas, os nós, etc., associados aos Descobrimentos e típicos do estilo Manuelino, outros, típicos da ordem de Avis, e afirma no seu estudo:

«(...) le portrait répond point par point à ces données historiques.

Nous nous trouvons devant un très jeune homme d'une étrange beauté féminine, sa longue chevelure est rousse, les Avis avaient des cheveux roux flamboyants. (...) Avis signifie oiseau en portugais, les ailes le rappellent, leur bordure rousse est voulue et leur place, comme leur importance fait probablement allusion à la disparition de Dom Sébastien qu'on ne retrouva pas.

Les cercles de cordes ou d'agrès indiquent la nationalité portugaise du modèle et en tous cas sa dynastie, c'est le motif ornemental cher aux Avis. (...).

Para esta investigadora, não restam dúvidas sobre a identidade da estranha figura do quadro, fazendo muitas outras afirmações sobre as relações entre a História

de Portugal e as simbologias dos elementos do retrato e seu enquadramento. Por esta altura, Simone de Bergmans está tão ou mais fascinada do que Paul Dresse pela pintura em questão. No entanto, ainda em 1953, em Outubro, o arquitecto português Castro Freire, residente em Bruxelas, depois de aguardar a opinião do Director do Museu de Arte Antiga de Lisboa, escreve a um amigo de Dresse, dizendo que aquele, depois de analisar a fotografia do quadro e a investigação de S. Bergmans, manifestou o seu desacordo com esta. Considera fantasiosa a comparação com o estilo Manuelino, que a forma de vestir da personagem nada tem de comum com os hábitos da época em Portugal e que, portanto, a hipótese de ter sido pintado por Nuno Gonçalves está fora de questão. Além disso, conhecem-se três retratos de D. Sebastião, um no Museu de Arte Antiga de Lisboa (como já referido), e dois em Madrid, todos pintados por Cristóvão Morais e sem qualquer semelhança com o referido quadro.

Mas Paul Dresse não desiste. Em 1954 contacta a Embaixada de Bruxelas em Roma, depois o Ministro de Portugal em Roma, António Ferro, tendo recebido cartas de resposta, sempre classificando o quadro como “curieux”. Ferro encaminha-o para o Presidente da Academia das Belas Artes, em Lisboa. Em Janeiro de 1955, recebe uma carta de Pierre Hourcade, do Institut Français em Portugal, que tivera o cuidado de pedir opinião à conservadora do Museu de Arte Antiga de Lisboa, a qual não chegara a nenhuma conclusão, propondo Hourcade o contacto com o Director do Museu Machado de Castro, em Coimbra, e professor de História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade local. Finalmente, em carta posterior, Pierre Hourcade parece enviar uma nova luz sobre estas sinuosas pesquisas! Pál Kelemen, especialista americano de Arte do Novo Mundo e especialmente da América Latina, numa conferência dada no Museu de Arte Antiga, levou a conservadora do Museu a descobrir uma semelhança cativante entre esse “misterioso retrato” e uma imagem do Arcanjo S. Miguel que existia ainda no Peru.

Mais não será preciso para que Paul Dresse entre em contacto com Pál Kelemen. Aliás, a própria esposa de Dresse descobre, por acaso, em Paris, em 1956, uma obra de Kelemen com o título *Baroque and Rococo in Latin*, onde encontra pela primeira vez uma fotografia de um quadro com uma imagem semelhante à de «Salamiel, Pax Dei», o que leva Dresse a ficar ainda mais excitado com a hipótese de se aproximar da *verdade* procurada insistentemente desde há vários anos.

Kelemen responde de Connecticut, pede pormenores e considera logo que a pintura não tem nada a ver com o estilo Manuelino ou com Portugal. Paul Dresse consegue criar uma tal teia de interesses históricos e estéticos à volta deste hipotético D. Sebastião que até de Buenos Aires recebe uma carta de outro especialista em arte religiosa, Paul Dony, um belga que vive na Argentina e a quem Kelemen falara do quadro.

A tese de que a pintura de «Salamiel» teria origem na América Latina ganha cada vez mais consistência, já que Paul Dony refere vários quadros semelhantes que vira em diversas igrejas na Bolívia, na Argentina, no Peru: «Tous sont des représentations de *ângeles caballeros* – anges (ou archanges) en costume militaire de l'époque», escreve em carta de 1 de Fevereiro de 1957. Defende a hipótese de «Salamiel» ser um belo exemplo da Escola de Cuzco, da 2.^a metade do séc. XVII e envia a Dresse uma fotografia de um quadro análogo a «Salamiel, Pax Dei», o qual pertence à colecção do senhor Pedro de Osma, em Lima, no Peru. Também Pál Kelemen, em 5 de Fevereiro de 1957, confirma a opinião de Dony e envia a Dresse uma fotografia de um outro quadro que viu na Bolívia, muito semelhante a «Salamiel» e interroga-se sobretudo «Comment une peinture si typiquement latino-américaine a échoué en Europe».

Colocada esta dúvida, Paul Dresse de Lébioles, convencido afinal de que durante anos alimentara uma ilusão, mantém a perseverança na investigação, agora dirigida para a descoberta de como o quadro terá vindo para a Europa (visto que o seu mistério não se esgotara no facto de certamente não representar D. Sebastião).

No entanto, Simone Bergmans não se rende a estes dados, apesar da multiplicidade de pesquisas feitas em vários países e que contestam a sua tese que defende que a pintura retrata de D. Sebastião de Portugal e, em 16 de Maio de 1960, a televisão de Bruxelas emite um debate sobre o assunto, projectando a imagem do quadro. Esta iniciativa surge na sequência da reedição da obra desta historiadora sobre a relação entre o motivo da pintura «Salamiel» e D. Sebastião.

Mais de uma década depois, em 1971, Paul Dresse continua as suas pesquisas. O seu amigo Albert Pevée, em Outubro de 1970, escrevera-lhe colocando a possibilidade de o quadro ter sido trazido para a Europa por William Beckford e referindo que muitas das aquisições que este fizera na América Latina se encontram na National Gallery, em Londres, terminando a carta da seguinte forma:

«Je me plais à penser que ces quelques indications, pour fragmentaires qu'elles soient, vous intéresseront et vous aiderons à résoudre une énigme qui désormais me passionne autant que vous».

Assim, a 13 de Março de 1971, Dresse escreve ao conservador da National Gallery, mas a resposta aponta como pouco provável a “hipótese Beckford”.

As informações que toda a correspondência nos fornece contém imensos detalhes que não se justifica aqui apresentar, mas o referido é suficiente para demonstrar a incansável perseverança de Paul Dresse no deslindar de um mistério cujo fascínio o acompanhou durante décadas. Mesmo depois de convencido de que a pintura não representa o rei português, de que a sua origem estaria na América Latina, a verdade é que a explicação sobre a vinda do quadro para a Europa continua a ser uma incógnita. E a figura de D. Sebastião não deixa de o fascinar, ainda que não seja a do quadro que tem em casa... Assim, em 1975, temos, então, a publicação da peça dramática *Sébastien de Portugal ou le Capitaine de Dieu*.

Também numa carta do espólio inédito de Paul Dresse, o seu amigo Marcel Thiry elogia a construção da peça, a linguagem, a intriga e salienta que o mais sólido do assunto abordado é evidentemente o drama íntimo de Sebastião. A intriga de *Sébastien de Portugal* centra-se, efectivamente, na misoginia de D. Sebastião, mas mais do que isso, no assumir da sua atracção amorosa e sexual por Vicente, seu escu-deiro, que o acompanha sempre.

Ao contrário do que acontece, por exemplo, na peça de teatro do escritor português José Régio, *El-Rei Sebastião*, publicada em 1949, no texto de Paul Dresse não encontramos grande contestação do povo aos projectos das conquistas em África que o jovem rei deseja levar a cabo. O dilema social e ideológico, fundamental em Régio, não é aqui ignorado, no entanto. Esse dilema surge até num confronto inesperado para o leitor (pelo menos para o leitor português...), quando Camões, acompanhado pelo Físico da corte, ambos defensores das conquistas em África, discutem com D. João de Mascarenhas, Decano do Conselho do Rei, o qual se opõe ao projecto. Camões, que o leitor/cidadão português se habituou a encarar apenas como o vate da epopeia portuguesa *Os Lusíadas*, assume aqui papel de uma personagem que usa uma linguagem grosseira e revela um carácter pouco cordato, bajulando, além disso, D. Sebastião – o texto inclui longas transcrições de *Os Lusíadas*, que são lidas pelo poeta ao rei.

Interessante é o facto de, pelo meio dos conflitos sobre as posições a favor e contra a guerra em África, surgir sempre a discussão sobre o casamento de D. Sebastião, e a sua relutância em relação a isso. Em Tânger, vê-se na obrigação de aceitar a oferta do Sultão: sete dançarinas, com as quais, afinal, terá relações sexuais, mas essa situação apenas lhe demonstra claramente que não se interessa por mulheres. Mais tarde, é descrita uma cena particularmente curiosa, também em África – nos jardins de Larache, à noite.

D. Sebastião e Vicente deixam-se dominar pelo ambiente sereno e romântico do lugar, ficando perturbados no confronto com uma cultura diferente, que lhes coloca sob os olhos jovens rapazes que passeiam de mãos dadas. Os dois deixam-se envolver pelo ambiente do espaço do inimigo... D. Sebastião reconhece até qualidades aos mouros: «Estes mouros possuem a ciência consumada dos perfumes. Os mais voluptuosos provêm da Arábia e até o incenso, o incenso das nossas igrejas, de lá vem. Mas, aqui, o simples aroma da laranjeira quase me parece insuportável de tão delicioso... (...)» (1988, p. 150). Ouve-se uma flauta tocando música árabe.

D. Sebastião fica pensativo e quase enaltece essa cultura árabe que fora combater. Tenta até interpretar a Bíblia à luz da crença árabe, comentando: «Não achas que esta gente é feliz, por poderem assim andar de mão dada? (...) ... E de não terem que esperar pelo escuro para o fazerem (...) enquanto que nós, cristãos, seríamos motivo de censura ou de troça? (...) mas terá Cristo condenado o afecto, ele que é todo caridade?» (*ibid.*, pp. 152-153).

Vicente vai sempre dizendo que sim e a certa altura, perturbado também, exclama emocionado: «Meu príncipe!», ao que o rei responde: «Chama-me Sebastião esta noite e em todas as outras noites... Se tu soubesses quanto preciso de ti! (...)» (*ibid.*, p. 153). Vicente manifesta os mesmos sentimentos e cada um deles faz um comentário ambíguo sobre as suas relações com animais: Vicente, que até aos quinze anos enganara o desejo com um companheiro humilde – um esquilo que dormia de noite a seu lado; Sebastião refere-se a um galgo: «E eu? Julgas que o meu galgo me tornou alguma vez as noites mais agradáveis? Achas que ele me impede de sonhar com outrem? Ah, Vicente, Vicente, não podes mais abandonar-me, nem de dia nem de noite!» (*ibid.*, pp. 154-155). Todo o diálogo que se segue é constituído por uma quase contestação à religião cristã e uma apologia dos muçulmanos, que não acreditam no pecado original e que sabem conquistar a felicidade através do amor sem barreiras.

Quando toma consciência disto, Sebastião diz que não sabe como viver daí para a frente – porque estará destinado a ser um muçulmano envergonhado e não pode permitir isso a si próprio: «Com que cara vou eu impor aos árabes uma fé de que duvido, que já não compartilho?» (*ibid.*, p. 157). Decidem, então, os dois, rei e escudeiro, que a única solução é morrerem juntos na batalha. Assim, paira no ar a possibilidade de a morte/desaparecimento histórico do rei ter sido proporcionada por ele próprio... É, na verdade, um texto ousado, o de Paul Dresse...

No epílogo, que decorre depois da batalha de Alcácer Quibir, as cenas passam-se de novo em Portugal. Vicente é um dos sobreviventes. Não manifesta qualquer vontade de viver, mas antes de expirar conta ainda como D. Sebastião lutou corajosamente e desapareceu. Estão presentes Luzia, sua irmã, Leonor, que amara D. Sebastião, e o capelão. Vicente expira e nesse momento um mensageiro traz a notícia de que o exército espanhol avança rapidamente para a capital. Então Leonor, num lance teatral (no sentido intrínseco mas também simbólico) aproxima-se do público (refere a didascália, lembrando que estamos perante uma peça de teatro) e declama versos que prometem que o príncipe desejado regressará!

Defendo, portanto, que os núcleos de interesse de Paul Dresse em relação a esta figura da História de Portugal se centram na sua personalidade dividida e sofredora, apesar do impulso bélico, que parece camuflar outras necessidades físicas, e nas condições que proporcionaram o início da lenda do sebastianismo, que depois se transformou em mito.

De salientar que Paul Dresse, no Apêndice I desta obra, preocupado com as relações História-Literatura, clarifica que não encontrou em nenhum documento histórico qualquer referência às cenas que no seu texto se passam nos jardins de Larache, entre D. Sebastião e Vicente. Considero, no entanto, que isto não torna inverosímil a reacção pró-árabe e pró-islâmica, no contexto em que ela surge, como hipótese eventualmente real, mas sobretudo pela coerência interna da intriga.

Discordo, assim, da interpretação feita por Carlos K. Debrito, no prólogo da tradução portuguesa de 1988, que salienta como fundamental o objectivo mordaz do escritor belga ao escrever sobre D. Sebastião, que criticaria o facto de a mitologia do passado só alimentar a mediocridade do presente. Segundo ele, Dresse apresentaria nesta peça de teatro uma crítica ao saudosismo serôdio e à imbecil fascinação de um pequeno moço de recados da Europa, atitude que C. K. Debrito transpõe para o séc. XX, criticando ele próprio o ridículo das comemorações dos Descobrimentos.

Considero que o autor do prólogo se deixou dominar por uma certa atitude política da época, retirando da obra ilações cujo suporte está nas suas convicções e não no universo ficcional de Paul Dresse. O autor, em nota introdutória, explica: «(...) reuni factos e gestos esparsos em livros diferentes e, partindo daí, procurei encontrar uma explicação plausível para uma natureza atormentada, excessiva e temerária.» (*ibid.*, p. 12). Ainda que possamos descortinar uma crítica à dimensão inconsequente da crença sebastianista (que a tem, inegavelmente), a peça de Paul Dresse não se apresenta com um objectivo essencialmente político e ideológico, no sentido de crítica histórica e sociocultural do passado e do presente, mas sim com uma outra dimensão essencial – a de apresentar um profundo drama humano, que se desenrola nesse contexto de desagregação de um país, mas também da força e coragem daqueles que não aceitam viver na mentira.

Bibliografia**1. Bibliografia Activa**

BERGMANS, S.

1959, *Sébastien*. Récit, Bruxelles, Office de Publicité, S. A. , Éditeurs.

DRESSE, P.

1975, *Sébastien de Portugal ou le Capitaine de Dieu*, Bruxelles, Pierre de Meyere, Editeur.

DRESSE, P.

1988, *D. Sebastião de Portugal ou o Capitão de Deus*, Lisboa, Edições Antígona.

Espólio de Monsieur Paul Dresse (na posse de familiares).

RÉGIO, J.

1949, *El-Rei Sebastião*, Coimbra, Atlântida.

SWENNEN, R.

1979, *Dom Sébastien, Roi de Portugal*, Paris, Julliard.**2. Bibliografia Passiva**

BARTHES, R. et alii

1975, *Escrever... Para quê? Para quem?*, Lisboa, Edições 70, cap. «Literatura e Sociedade».

D'ANTAS, M.

1988 (1.ª ed., Paris, 1866), *Os Falsos D. Sebastião*, Lisboa, Europress.

D'HEUR, J.-M.

2001, «Un Avatar Moderne de D. Sébastien de Portugal», in *Revue de littérature comparée*, 3, pp. 455-461.

DIAS, C. A.

1984, «Contribuição ao estudo das fantasias messiânicas no rei D. Sebastião», in *O Jornal da Educação*, Ano VI, n.º 74, Fevereiro.1985, *Dicionário Ilustrado da História de Portugal*, Lisboa, Alfa, vol. II.

DRESSE, A. A.

1977, *Eléments de généalogie. Familles Dresse – Drèze – Dres*, Liège.

HERMANN, J.

1998, *No Reino do Desejado. A construção do sebastianismo em Portugal. Séculos XVI e XVII*, São Paulo, Companhia das Letras.

QUADROS, A.

1982, *Poesia e Filosofia do Mito Sebastianista*, Lisboa, Guimarães Editores.

SILVA, A. L. C. C. e

1993, *Imagens de D. Sebastião no Portugal Contemporâneo*, tese de Mestrado em História Contemporânea de Portugal, Universidade de Coimbra.

VISÕES DA HISTÓRIA DA AMÉRICA EM MELVILLE, WHITMAN E H. CRANE

MARIA JOÃO PIRES
(Univ. do Porto)

129

No panorama global do entendimento da literatura americana do séc. XIX e começo do séc. XX, Melville, Whitman e Crane partem em viagem pela História da América, deambulando pela realidade dos espaços vividos ou conhecidos em busca de afinidades e interacção com um mundo onde a Verdade, entendida como tal, se vai progressivamente condicionando na relatividade da experiência e de muitas outras verdades provisórias feitas pela História. Assim, em *Battle Pieces*, Melville demarca-se da visão optimista de Emerson e olha para a face escura de uma nação em conflito, relata os acontecimentos da guerra civil e dá a imagem de um país desmembrado e sofredor. Bem pelo contrário, a retórica optimista de Whitman em *Drum-Taps* constrói adequadamente uma imagem eufórica e impetuosa, e por isso invertida, do mesmo acontecimento histórico. Finalmente, no longo poema *The Bridge*, Hart Crane evoca, na memória de um dia, uma multiplicidade de tempos e momentos da história dos EUA. Partindo da proclamação e viva exaltação whitmanianas, o autor aproxima-se das visões urbanas e fragmentadas de Eliot, fazendo da ponte o símbolo do progresso, mas também o lugar de convergência e convocação da memória histórica.

Bem à semelhança da própria guerra civil (1861-65), o texto de *The Battle Pieces* apresenta nos seus setenta e dois poemas, e numa ordem cronológica aproximada da real (1860-66), momentos específicos da guerra. Não se tratava apenas de uma representação real da história – neste conjunto de poemas, a visão poética de Melville consubstancia-se no desespero de uma guerra fratricida, onde a América luta contra si mesma e o sentido de lugar se divide e dissolve. «*Misgivings*» (1860) por exemplo descreve a atmosfera da guerra civil, embora responsabilizando o homem pelo crime (*foolest crimes*). É assim que a Natureza surge como metáfora do sentido interior humano de guerra, mas também como sua representação viva:

«... when ocean-clouds over inland hills
Sweep storming in late autumn brown,
And horror the sodden valley fills,
... Nature's dark side is headed now –

...

And Storms are formed behind the storm we feel» (Lewis: pp. 315-316).

A mesma metáfora abarca o homem e a natureza. “We” vem unificar a batalha e nela incorporar as duas facções: “The Union” e “The Confederacy”. A imagem da guerra imprime-se também numa natureza devastadora («Sweep storming in late autumn brown») – nos caminhos da destruição ambas partilham a rapidez e a ferocidade. «Misgivings» exprime pois a recusa e a perplexidade de Melville perante os efeitos desta guerra na alma americana e é representativo da percepção do autor perante o acontecimento, desenvolvida na vasta rede descritiva de *Battle Pieces*. Diga-se aliás que a percepção da guerra se reflecte amplamente na forma como o autor relaciona, nestes e noutros poemas, o homem e a natureza. Enquanto esta faz parte de um todo universal, o homem passa temporariamente pela terra, tendo como elemento comum o dom da vida:

«This ‘all’ feeling, though, there is some truth in. You must often have felt it, lying on the grass on the warm summer’s day, Your legs seem to send out shoots into the earth. Your hair feels like leaves upon your head. This is the all feeling. But what plays the mischief with the truth is that men will insist upon the universal application of temporary feeling or opinion» (Lewis: p. 63).

Melville opõe-se à concepção emersoniana de uma realidade espiritual transcendente ou à ideia de uma entidade divina – «God within» – presente em toda a natureza viva. O paralelismo entre a falibilidade destrutiva da guerra e a devastação natural é reiterado noutros poemas da mesma colectânea onde o tempo é representado pela sua circularidade e a guerra vem abrir um enorme fosso entre o passado e o futuro, pondo em causa o sonho fundador de uma democracia americana livre, grande e criadora. É o caso de «Conflict of the Convictions», por exemplo, onde mais uma vez o tempo é utilizado para confrontar a juventude e o entusiasmo dos soldados com o cepticismo próprio dos mais velhos:

«But he who rules is old; Ah! Faith is warm, but heaven with age is cold».

«Shiloh» descreve uma batalha crucial na qual morreram soldados de ambas as facções. Apesar disso, o lugar devastado apresenta-se num padrão rítmico semelhante ao de uma marcha militar, contrapondo-se assim a força e a ordem aos campos semânticos utilizados:

«... Over the field where April rain
Solaced the parched ones stretched in pain
Through the pause of night
That followed the Sunday fight» (Lewis: p. 323).

Este poema equaciona mais uma vez a questão da unificação, chamando a atenção para o valor da vida dos soldados, não enquanto pertencentes a facções distintas, mas sim enquanto americanos. No final,

«And all is hushed at Shiloh»

demonstra claramente a percepção denunciadora de Melville acerca do modo como uma guerra política ultrapassa e ignora a devastação humana.

Battle Pieces conta um tempo da história da América – a guerra civil. Após a publicação destes poemas em 1866, Melville afirma:

«Let us pray that the great historic tragedy of our time may not have been enacted without introducing our whole beloved country through terror and pity; and may fulfilment verify in the end these expectations which kindle the bards of progress and Humanity» (Chase: p. 16).

Melville tornou-se pois um observador da guerra civil e a sua poesia cumpriu o seu propósito: recontou a história da América.

No âmbito restrito da intersecção poesia/história, obliterando portanto a génese e a estrutura inquestionavelmente inovadora de *Drum-Taps*, poderemos desde já afirmar a idêntica preocupação de Whitman com o *hic et nunc* de uma nação em conflito:

«In my judgement it will remain as the grandest and most encouraging spectacle yet vouchsafed in any age, old or new, to political progress and democracy» (Whitman: 1945, p. 406).

131

A experiência da guerra em Whitman é peculiar e muito diferente da que poetas seus contemporâneos tiveram: o autor participou activamente no conflito, não como soldado, pois tinha quase 42 anos quando o primeiro tiro foi disparado no Forte Sumter a 12 de Abril de 1861, mas como enfermeiro. Em *Specimen Days*, o próprio Whitman admite a importância fulcral que este conflito desempenhou na formação da sua personalidade («my experiences in the secession outbreak» – Whitman: 1945, p. 405).

Whitman encontrava-se em Nova Iorque vivendo um período de particular estagnação, quando as notícias do início da guerra foram conhecidas. Imediatamente dá conta da necessidade de purificar e 'espiritualizar' o seu corpo, fazendo em si próprio um ritual purgativo que entendia necessário para todo o país. De uma forma muito geral, diga-se apenas que o autor interiorizou profundamente esta guerra, entendendo o ataque à União como um ataque à própria estrutura corporal e de personalidade do 'Eu' democrático. Além da questão da escravatura, e do infame Kansas-Nebraska Act de 1854, bem como o Fugitive Slave Act de 1850, Whitman insurgia-se igualmente contra a corrupção e a imoralidade que se tinham alastrado na América, nação-poema agora fragmentada.

Drum-Taps, termo por um lado designativo dos toques de recrutamento e marcha, por outro lado, da música utilizada em cerimónias fúnebres, constitui uma colectânea publicada inicialmente em 1865, composta por 53 poemas, mais tarde acrescentada por 18 outros textos em *Sequel to Drum-Taps*. Após alterações e revisões, tão características de Whitman, que acrescentaram e retiraram textos, ou apenas os colocaram noutras secções, o volume foi incorporado na edição de 1881 de *Leaves of Grass*, sendo constituído por apenas 43 poemas, curiosa e estrategicamente colocados no centro da obra. Os poemas foram escritos em diferentes momentos da guerra, elucidando-nos por isso sobre as múltiplas respostas do poeta ao conflito e acabando por nos apresentar uma escrita no seu tempo coincidente com o tempo real da guerra.

A retórica de *Drum-Taps* procura adequar-se à própria história da nação americana – Whitman não obedece às convenções pré-estabelecidas da escrita e da organização estrutural das ideias, utiliza acentuações em pontos nada usuais e força a linha a ir o mais longe possível. Assiste-se pois à rejeição de um ritmo mecanicamente regular, algo a que Trachtenberg se refere como «a long, engorged, fragmented, and shapeless line of unmetred verse» (Trachtenberg: p. 199).

Em «The Wound-Dresser», colocado no centro físico de *Drum-Taps*, encontramos um quadro de escrita resultante de um verso fragmentado e descontínuo. O poema parece ser o centro nevrálgico de toda a sequência, quer pela forma poderosa e verbalmente

emotiva como retrata a experiência dolorosa de Whitman/enfermeiro, como também pela forma como faz confluir os diferentes estados de espírito e espaços já explorados noutros poemas, submetendo-os à experiência do hospital. Esta parece ser pois a metáfora da própria guerra, condicionando a necessidade de complementar *Drum-Taps* com a redacção de *Specimen Days* e *Memoranda During the War*.

Constituído por quatro secções, o poema apresenta-nos um veterano que, uma vez questionado por ouvintes mais jovens acerca das suas recordações de guerra, se dedica a efectuar um percurso retrospectivo iniciado com ímpeto e exultação («Arous'd and angry, I'd thought to beat the alarum, and urge relentless war») terminando no entanto na mudança total de sentimentos («But soon my fingers fail'd me...»). Embora a segunda secção se inicie com as recordações das batalhas e dos perigos que os soldados enfrentam, depressa cedem lugar àquilo que o veterano admite ser o mais marcante: «Bearing the bandages, water and sponge,/ straight and swift to my wounded I go...».

A terceira secção particulariza as recordações, especificando a enfermidade de cada soldado, apresentando o sofrimento destes de uma forma crua e até chocante. Refira-se aliás que Whitman parece admitir o seu próprio sofrimento perante a evidência da dor e da morte, recusando-se no entanto a mostrar aos soldados as suas hesitações e medos: «yet deep in my breast a fire, a burning flame». Na última secção, o sujeito compreende a importância desta experiência de compaixão e entrega como uma das mais significativas que se pode obter – o poema termina com uma frase entre parênteses que parece desvendar também o papel determinante que a verdadeira 'cruzada' pelos hospitais de Washington desempenhou no percurso de Whitman. Atente-se no comentário de Betsy Erkkilä acerca da complexa dimensão do autor enquanto *wound-dresser*:

«The image of wound-dresser is a metaphor for the role he played both in the hospitals and in his war poems as the soother, reconciler, and psychic healer who dared to look – as others could not – on dismembered bodies and bloody corpses produced by the war.» (Erkkilä: p. 219).

Para além deste poema e de outros que apresentam pormenores do conflito, como é o caso de «Cavalry Crossing a Ford», «An Army Corps on the March» e «Beat! Beat! Drums!», poema que traduz a exaltação e euforia presentes nos preparativos da guerra, *Drum-Taps* constitui um exemplo de inovação, não apenas pela forma como o poeta transgride a linearidade convencional da própria dicção poética, mas também pelo sentido universal da sua mensagem: a colectânea está preenchida de palavras escritas noutros idiomas como «camerado», «Adieu», «Libertad», indiciando uma grande originalidade na experiência da linguagem, mas também uma vontade de dilatar ao máximo os horizontes poéticos, individuais e universais, da guerra civil. Na forma como o verso ultrapassa o seu limite físico, e a escolha das palavras e ritmos é ilimitada, Whitman revela a capacidade infinita de abarcar, na afirmação poética, a real essência dos acontecimentos históricos e, conseqüentemente, a impossibilidade de escrever a verdadeira guerra.

Quando Crane começou a elaborar *The Bridge* não tinha em mente especificamente a ponte de Brooklyn mas sim, genericamente, o conceito de «bridging» que já trabalhara em *For The Marriage of Faustus and Helen*. A associação da ponte a Brooklyn Bridge poderá ter ocorrido quando, em 1924, Hart Crane se muda para o número 110 de Columbia Heights em Brooklyn. Numa carta a Waldo Frank de 21 de Abril de 1924, em que revela a sua relação com Emil Opfer, menciona: «the ecstasy of walking hand

in hand across the most beautiful bridge in the world, the cables enclosing us and pulling us upward in such a dance as I have never walked and never can walk with another».

Do seu apartamento em Brooklyn Heights podia observar o porto e ouvir todos os sons do rio. Escrevia numa secretária virada para os arcos graníticos e os cabos metálicos da ponte de Brooklyn. Como ele próprio afirmou: «I am living in the shadow of that bridge». Escrevia junto à janela de onde, anos antes, o engenheiro, Washington Roebling tinha observado a construção. A descrição que Crane faz de um passeio pela ponte em «Atlantis» torna-se a melhor referência à obra arquitectónica:

«Through the bound cable strands, the arching path
Upward, veering with light, the flight of strings,
Taut miles of shuttling moonlight syncopate
The whispered rush, telepathy of wires.
Up the index of night, granite and steel».

133

A ponte de Brooklyn foi inaugurada em 1883 e estabelecia a ligação para peões, trolleys e automóveis sobre o East River, sendo também inspiração de artistas e poetas. Quando Crane escreve o seu poema, a ponte tinha quase meio século e já não era considerada arquitectonicamente uma novidade. A ênfase estaria nos “skyscrapers” como o da Chrysler. No entanto, representava uma posição intermédia entre a tradição e a novidade, entre o estável e o maleável, inclusive pelos dois tipos de materiais utilizados na construção: a pedra, tradicional, e o aço, moderno. A pedra tem de ser cortada, esculpida, até obter a forma pretendida. Brooklyn Bridge encontrava-se pois a caminho entre o antigo e o moderno e podia representar, pela sua função, a ideia de ligação, de continuidade entre passado e presente.

Simbolicamente, a ponte significa união, aproximação, porque permite passar de uma margem para a outra. Também indicia passagem da terra para o céu, do estado humano para estados supra-humanos, da contingência para a imortalidade, do mundo sensível para o mundo supra-sensível. Em *The Bridge* são focados estes aspectos. Há uma intenção poética por parte de Hart Crane em harmonizar opostos e transportar o ser humano a um nível superior. O homem encontrava-se encurralado numa sociedade industrializada e era necessário criar alternativas a um padrão de vida mecanicista e materialista que se disseminava na América de então. Neste sentido, a ponte faz a ligação não só entre margens mas também entre mundos e é apresentada como símbolo de amor platónico, no sentido de via que ascende para a origem única de tudo o que existe, longe dos corpos e da matéria, longe do que divide e distingue, em direcção a uma Unidade. Neste processo há também a importância do “Eu” enquanto ponte, pois é dele que provém a visão que é projectada. É o sujeito poético que projecta a ponte entre os dois mundos, material e espiritual.

Por outro lado, *The Bridge* aprofunda as tendências manifestas em «Faustus and Helen». Estas tendências incluem uma concepção da realidade que ultrapassa o imediatismo dos sentidos. O caos inebriante das sensações da cidade moderna nega esta realidade transcendente, tornando-a acessível apenas ao artista que, abandonando-se a uma situação de transe, viabiliza a fusão do “Eu” com o mundo. Num poema e no outro, assiste-se pois a uma tentativa de converter a América contemporânea em símbolo de uma nova consciência, bem como a um desejo de transformação meramente estética de uma sociedade corroída espacial e temporalmente pelo mecanicismo.

The Bridge tem como alicerces alguns dos acontecimentos mais míticos da história da América, tendo também como função ultrapassar a história, abolir o tempo. Segundo o próprio Crane, *The Bridge* pretendia ser uma “mystical synthesis” da nação, povoada

de lendas como a de Pocahontas, Colombo e Rip Van Winkle, lado a lado com aspectos de uma sociedade mecanizada, tais como caminhos-de-ferro, vagões, barcos, o metro, aviões.

Ao longo do poema, Crane evoca a história dos Estados Unidos da América, uma história que não se confunde com visões economicistas, políticas ou meramente cronológicas. A ‘acção’ do poema compreende um dia desde o amanhecer em Harbor Dawn, à meia-noite em «Atlantis». Nesse dia, percorrem-se vastos períodos de tempo e espaço, Crane avança e recua pela história dos EUA: recua até à viagem de Colombo, avança até ao século XX, ao metro; recua até aos Índios, avança até à era do avião, num esforço de unir o passado e o presente, a natureza e tecnologia, a América e as possibilidades espirituais da sua contemporaneidade. Num só dia, a ambição do poeta é apropriar-se do significado dos EUA.

Crane pretende criar uma resposta à necessidade de uma épica que prosseguisse o discurso na busca cultural e literária americana. Mas, desde logo, recusa seguir o percurso tradicional do poema épico: em carta a Otto Kahn afirma: «pareceu-me ineficaz a abordagem poética de um ângulo puramente cronológico», «aquilo que busco é uma assimilação desta experiência [histórica], um panorama mais orgânico, mostrando a evidência contínua e viva do passado na substância vital e profunda do presente». Neste ponto, Crane parece ir ao encontro de Nietzsche e do conceito de Supra-história, ou seja, o conhecimento do passado coloca-se ao serviço das forças supra-históricas: a religião e a arte. O mundo é uma obra de arte que se renova constantemente. Ele possui a faculdade de crescer por si mesmo, de transformar e de assimilar o passado heterogéneo, de cicatrizar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstruir as formas destruídas.

Crane sugere o movimento e destino do povo americano ao longo de um vasto período de tempo e espaço. Mas o autor acentua também o primado do sujeito na percepção das evidências do passado no presente ao recusar a linearidade histórica, atribuindo ao indivíduo a possibilidade de construir uma identidade. O “Eu” é a ponte que fará a ligação entre as margens do tempo e do espaço. Desta forma, o poema torna-se um espaço de tensão entre a experiência individual e a colectiva, o sujeito e a História, o cidadão e a sociedade, representando uma versão de *E Pluribus Unum* ou, como registado no verso de «Atlantis», «in single chrysalis the many twain». E é essa tensão, presente na própria arquitectura da ponte, que a torna facto e símbolo. Devido à sua arquitectura (pedra e aço), a ponte permite, tal como o jazz, ritmo que identifica a época em que o poema *The Bridge* foi elaborado, a liberdade de improviso pessoal numa base previamente registada. Partindo de um espaço no presente, Crane lança pontes para o passado. Daí que o presente e essa nova realidade que era o modernismo emergente estejam associados a um signo, a ponte de Brooklyn. O poema reflecte os ritmos da época, como também os arrebataamentos estéticos, conflitos e mudanças que a assolaram. A própria vida do poeta, naqueles anos de mecanização, standardização e capitalismo consumista, constituiu o cenário que serviu de pano de fundo ao poema.

The Bridge pretende reconciliar as duas forças opostas da Virgem e do Dínamo. Para Crane, os opostos podiam harmonizar-se e a ponte era a prova disso porque prestava simultaneamente culto a ambos: enquanto auto-estrada, símbolo de progresso, a ponte servia o dínamo; todavia era a Virgem que esta venerava, ao elevar-se quase até ao Céu.

A sequência dos poemas em *The Bridge* não corresponde àquela em que foi escrita. Por exemplo, sabemos que a última secção, «Atlantis», foi a primeira a ser escrita. Trata-se de um *finale* triunfante com base no qual Crane teve de escrever o resto do poema. Assim, verifica-se que *The Bridge* atravessa mudanças de humor, à medida que luta para manter a visão positiva da América que Crane desejava. O poema começa

e acaba com um hino a Brooklyn Bridge, simbolizada como «harp and altar, of the fury fused». A grande harpa de cerimônia liga o céu e a terra. Enquanto símbolo, durante a vida terrestre, a harpa simboliza as tensões entre os instintos materiais representados pela sua moldura de madeira e as cordas de linco, e as aspirações espirituais, representadas pelas vibrações dessas mesmas cordas. É, pois, a demanda da felicidade, corroborada pelo mito de um destino a cumprir que Crane expõe em *The Bridge*. Segundo a óptica proposta, a procura da felicidade deve reger-se por uma superação das restrições terrenas e a exploração das possibilidades espirituais. O que Crane nos oferece no seu poema é uma síntese do espírito americano, expresso já na Declaração de Independência dos Estados Unidos a quatro de Julho de 1776:

«We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights, that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness.».

135

Crane contrapõe à visão negativa do mundo de *The Waste Land* uma visão positiva, herdada de Whitman. Uma crença no futuro, numa visão abrangente e conciliadora da Humanidade com o meio envolvente. Há uma promessa reservada no futuro, uma fé na Humanidade, que passa sobretudo por uma partilha com o outro das preocupações e ansiedades individuais e a criação de um universo aberto a novas possibilidades. A descoberta da partilha é iniciada em *Proem* quando o sujeito poético encontra nos outros as mesmas preocupações e ansiedades que encerra dentro de si. O tema introduzido em *Proem* propõe a sua realização em *Atlantis* com a caminhada de regresso a casa sobre a ponte, onde a criação de uma unidade é o desejo albergado pelos cabos entrelaçados que fundem o frio do seu aço com a visão do amor. A realização desta visão, assente numa fusão e união perfeita, é projectada para o futuro onde há a esperança da realização dos sonhos. Neste sentido, aproxima-se do mito de uma América a cumprir, uma América cuja ponte é o símbolo que engloba paradigmas opostos mas conciliáveis e da união dos quais resulta a esperança, a salvação/redenção do presente fragmentário. Desta forma, a ponte, como símbolo da América, empresta um mito a Deus. Um mito que só será obtido por uma abertura que englobe as diferenças e sustentado (tal como a ponte) por uma força conciliadora.

Através da Brooklyn Bridge, Crane renova a promessa da Terra Prometida. A mesma promessa embrionária da génese da América, a de «a City upon a Hill». Uma cidade onde a comunhão com os outros, com a Natureza e um Deus era uma simbiose perfeita. Mas trata-se neste caso particular de uma cidade secularizada, visto Crane nunca se referir a um Deus em particular mas a uma união fraterna (*Love*).

Com a conquista do território americano e um anunciado final da fronteira, o individualismo e o herói pioneiro pareciam comprometidos. Da mesma forma, a ocupação dos espaços e o aumento das cidades ameaçavam a construção do mito. A realidade do tempo de Crane era outra, diferente da do início da nação. A Natureza tinha sido abalada, alterada e até controlada pela máquina. E essa mesma máquina poderia comprometer a ligação do Homem à Natureza e uma elevação da sua alma, provocando um constrangimento do ser humano. O que Crane propõe é a reconciliação da natureza humana (corpo e espírito) com a máquina. A máquina viera perturbar a ordem estabelecida e quando todos os limites estavam a ser destruídos, tornava-se imperativo um escrutínio dos padrões da sociedade, dos seus valores e da tradição que a dominava.

No entanto, esta perturbação da ordem continha aspectos positivos. A máquina viera quebrar os padrões de tempo e de espaço e abrir novos horizontes ao constrangimento humano. A dilatação desses horizontes teria de passar obrigatoriamente

por um acolhimento da máquina na vida e na poesia dessa nova era criada pela sua utilização, como Crane defende em «Modern Poetry». Assim, a ponte, como símbolo da harmonização de opostos, toma-se o altar onde a reconciliação da natureza com a máquina é possível tendo em vista o bem do Homem.

Mas cabe ao Homem um papel activo, de procura, demanda, de harmonização de valores. Cabe-lhe a tarefa de construir pontes de ligação com o seu semelhante e harmonizar o seu destino individual com um destino colectivo. A construção da sua identidade está dependente da construção das pontes que estabelece com o mundo que o rodeia. E, deste modo, deve partir da observação e reflexão acerca do que o envolve. Esta procura não se adivinha fácil porque deve estar subjacente a uma democratização preconizada por Whitman na máxima: «all truths wait in all things». A ideia defendida é pois a da inclusão e não a da exclusão. Uma inclusão que pressupõe a harmonização de forças opostas e a ideia de continuidade e projecção.

Na busca de uma visão unificadora de um mundo caótico tem de haver uma reflexão sobre o Passado, um repensar do Presente e dos seus erros. Só havendo um esforço de «sustentação» de equilíbrio de forças é possível a construção de uma ponte, uma ponte que se projecta numa visão positiva de um caminho para Cataio.

«Be with me, Luis de San Angel, now-
Witness before the tides can wrest away
The world I bring, O you who reined my suit
Into the Queen's great heart that doubtful day;
For I have seen now what no perjured breath
Of clown nor sage can riddle or gainsay;-
To you, too, Juan Perez, whose counsel fear
And greed adjourned – I bring you back Cathay!»

(«Ave Maria», *The Bridge*, vv. 1-8)

Inserindo-se na história, a poesia projecta-se sempre para lá dos tempos, da escrita e da imaginação. A afronta da delimitação, imposta essencialmente pelo facto de o poema ser 'de', apaga-se em favor da individualidade: ou seja, o poema insurge-se porque se reporta a si mesmo. Como se tal não bastasse, tem também o direito de reclamar para si o valor da realidade mais viva e válida: a aventura humana é o poder de se transcender porque habita no cerne da palavra poética.

Movendo-se incessantemente, o poeta lança-se para um absoluto sem se deter ou fixar em qualquer imagem dele: no mundo da guerra civil das *Battle Pieces* de Melville ou de *Drum-Taps* de Whitman, no mosaico de espaços num só tempo que *The Bridge* é, a história não se nega, nem se consome consumindo-se. Ou seja, o tempo histórico não é uma sedimentação de irreversíveis inertemente acumulados sobre o presente. Por tudo isto é que a poesia e a história se cruzam: é que a poesia atinge a presença total encarnando-se numa dada experiência, num certo instante único, em si, um momento histórico. Permanece no entanto história porque esta não é uma mera sucessão de factos mas criação de momentos, um recomeçar constante:

«Um dos problemas de qualquer enquadramento histórico é sempre o de quando começá-lo no tempo. Porque com saltos e retrocessos a História – entidade intelectual em que racionalizamos a sucessão e interdependência dos eventos e das situações político-sociais – é uma 'continuidade' que vem desde sempre a caminho do sempre» (Sena: p. 23).

Obras citadas

CHASE, Richard

1965, *Selected Tales and Poems by Herman Melville*, New York, Holt Pineheart and Winston.

CRANE, Hart

1993, *The Complete Poems of Hart Crane*, New York & London, Liveright.

ERKKILA, Betsy

1989, *Whitman: The Political Poet*, New York, O.U.P.

LEWIS, R. W. B.

1962, *Poems and Letters by the Author of Moby Dick – Herman Melville*, New York, Dell Publishing.

SENA, Jorge de

1978, *Poesia do Século XX (de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo)*, Porto, Inova.

TRACHTENBERG, Alan

1995, *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge, C.U.P.

WHITMAN, Walt

1945, *The Portable Walt Whitman*, New York, Penguin Books.

DE SIENKIEWICZ A MÁRIO DE CARVALHO:

Duas construções da História

MARIE-HELENE PIWNIK
(Univ. de Paris Sorbonne-Paris IV)

139

Quem leu na adolescência – estou a falar na geração de meados e fins dos anos cinquenta – o *Quo Vadis*¹ de Sienkiewicz, ou mesmo viu, quando saiu ou em redifusão, o filme adaptado do livro – dificilmente o poderia associar ao romance de Mário de Carvalho – *Um Deus que Passeava pela Brisa da Tarde*², publicado em 1994 pela Caminho, simplesmente porque o tempo dilui a memória, porque a memória separa épocas no nosso passado. De facto, quem me levou a estabelecer uma ligação entre as duas obras foi o próprio Mário de Carvalho, quando estranhei a palavra “refém”, que surge no capítulo XI, e o autor me esclareceu referindo-se à obra de Sienkiewicz, alertando assim para a minha curiosidade, ou a minha perspicácia, quem sabe?

A partir daí, é relativamente fácil alinhar paralelismos e similitudes, e vou dar alguns exemplos e orientações gerais. As duas intrigas evocam os primeiros cristãos, *Quo Vadis* em tempos de Nero, *O Deus que Passeava* sob Marco Aurélio, uma diferença que tento explicar pelo facto de possivelmente só haver primeiros cristãos na Lusitânia quando impera o segundo, aliás de família hispana, mas também porque a perseguição dos cristãos não foi nada abandonada pelo imperador-filósofo, que talvez reagisse ao perigo pesando os termos, pragmaticamente, longe de ceder à insana ferocidade de Nero, sendo nessa medida até mais eficaz; e enfim e sobretudo porque a figura de Marco Aurélio corresponde em muitos aspectos ao carácter do herói de Mário de Carvalho, o duúnviro Lúcio. Mas esta leve diferença à primeira vista não influi no duplo pano de fundo – romano e cristão – que enquadra as duas ficções, embora acabe por plasmar diferenças notáveis.

Os critérios do romance histórico são respeitados com eficácia por ambos os autores. Começando pelo elemento romano, lá está convocado o “mobiário” – no sentido lato da palavra – a garantir a verosimilhança, a partir do léxico latino da vida diária, quer se trate da casa, das termas ou do circo. A casa e domesticidade de Petrônio no romance de Sienkiewicz são altamente parecidas com as do duúnviro ou do amigo dele Máximo Cantaber: temos em ambos os livros o implúvio, o átrio, o

¹ A edição utilizada para as referências e citações de *Quo Vadis* (em diante QV) é Lello & Irmãos, Porto, s/d.

² A edição utilizada para as referências e citações de *Um Deus que Passeava pela Brisa da Tarde* (em diante *Deus*) é Caminho, Lisboa, 1999.

triclínio, o cubículo, o tablínio, o larário, os lampadários – sendo tablínio (*QV*, I, p. 26; *Deus, passim*), como larário (*QV*, I, p. 41; *Deus*, p. 51) ou lampadário (escravo que ilumina com um archote, *QV*, I, p. 92; *Deus*, p. 158), palavras pouco empregadas. Convocam-se também nas duas ficções o nomenclador, o janitor, o ostiário – palavras raras também – para abrir o *ostium*, a porta. Dos banhos do *Arbiter Elegantium* aos de Máximo Cantaber ou às termas onde o senador Calpúrnio recebe o duúnviro insinua-se inegáveis identidades, tepidário, frigidário, hipocausto (*QV*, I, p. 110; *Deus*, p. 131), escravo leitor (*QV*, I, p. 9; *Deus*, p. 84). Os jogos do circo fornecem outras interferências, lanista (o mestre dos gladiadores), velário, tésseas, ou seja tentos de jogo que permitiam apostar em quadrigas ou em combatentes, etc. Às vezes, os paralelos tornam-se mais estreitos, como quando ocorre nos dois livros uma palavra surpreendente, como *insula*, para designar um quarteirão de casas, palavra que corresponde ao português “ilha” e ao francês só moderno e urbanístico “îlot”. De facto a versão portuguesa escolhe o português sábio “ínsula” (*QV*, I, p. 19) e a tradução francesa³ deixa, como na maioria dos casos, a palavra latina *insula* (*QVF*, p. 35), enquanto Mário de Carvalho opta por “ilha” (*Deus*, p. 60). Ou como o jogo da “mora” (*QV*, I, p. 24), que é um jogo de acaso que se faz a partir dos dedos, gritando cada jogador um número que há-de corresponder ao número de dedos levantados, ganhando quem acerta, curiosamente Mário de Carvalho opta por “murra” (*Deus*, p. 139), que não faz propriamente sentido em português, a não ser que seja uma tradução livre do francês: com efeito, a versão francesa mantém *mora* no texto, mas numa nota de rodapé diz “mourre” (*QVF*, p. 43). Ou como quando Sienkiewicz evoca «os homens que punham fim aos feridos» e que desfilavam «em costumes tendentes a representá-los de Caronte ou Mercúrio» (*QV*, II, p. 150), e nos aparecem n’*O Deus que Passeava* «os oficiais da arena, travestidos de Caronte» a rebentar «com um malho o crânio dum gladiador» (*Deus*, p. 179). Entrecruzam-se os costumes (no sentido mais habitual da palavra) romanos numa ficção para a outra, como o abandono da bula e da pretexto por Lúcio aos treze anos, e a recolha pelo pai da primeira barba, ou a dormida num templo à espera de revelações pelos deuses, costumes aludidos também no romance de Sienkiewicz. Outros pormenores seriam rastreáveis, entre outros a indiferença de Lúcio no que diz respeito às quadrigas quando ganham os Verdes – cada equipagem tinha uma cor – (*Deus*, p. 185), Verdes dos quais é partidário Vinício em *Quo Vadis* (*QV*, II, p. 11).

Também os actos que pontuam a vida dos primeiros cristãos pespontam ambas as ficções: o baptismo, cerimónia à qual assiste de longe o duúnviro no jardim do amigo Máximo Cantaber (*Deus*, p. 126, 139) e o herói de *Quo Vadis* Vinício no Ostrianum (*QV*, I, p. 180), baptismo recorrente no romance de Sienkiewicz, e que culmina com a conversão de Vinício e doutra personagem-chave, Chilon Chilonidas; a eucaristia, como que clandestinamente celebrada n’*O Deus que Passeava*, apresentada como gesto simples e quotidiano em *Quo Vadis* (*Deus*, p. 255; *QV*, I, p. 284); a cadeia e o martírio que se abatem sobre as personagens, sobretudo sobre as duas figuras femininas, Lígia e Iunia; a reivindicação e proclamação constante do dogma e da palavra bíblica, numa forte perspectiva proselitica.

No entanto, e após esses vários exemplos de coincidências no dispositivo mimético-real material e ideológico, pode pensar-se, e com razão, que em qualquer romance histórico situado na época dos primeiros cristãos e da *Pax Romana* seriam convocados tais elementos⁴.

³ A edição francesa de *Quo Vadis* (em diante *QVF*) é Paris, Le Livre de Poche n.º 16077, 2001.

⁴ De facto, não seria desprovido de sentido estabelecer ligações entre o romance de Mário de Carvalho e os “pépluns” (filmes de ambiente romano, como ultimamente *Gladiator*, posterior a *O Deus que Passeava pela Brisa da Tarde*). Como daria também inesperados resultados um estudo que considerasse a banda desenhada de Astérix *Os Lauréis de César*.

Assim é de facto mais interessante contemplar o comparável projecto narrativo nos dois romances, ou seja: a partir duma reconstituição histórica minuciosa, que nos dois autores se nutre de autores latinos como Tácito, Suetónio, mas também do Renan das *Origines du Christianisme* – Sienkiewicz no *Antéchrist*, Mário de Carvalho no *Marc Aurèle* –, levar a cabo três objectivos: primeiro, pôr em relevo a fé autêntica dos primeiros cristãos, que não duvidam em sacrificar-se, aceitando até a morte; segundo, e indirectamente, com a distância e o recuo que a escrita em épocas posteriores à evocada permite, plasmar uma religião que resistiu a todos os embates e perdura séculos após a sua aparição; terceiro, representar a decidida perseguição pelo império romano aos tais dissidentes, se se pode assim dizer, cristalizando-se a tal questão candente em duas personagens susceptíveis de converter-se, por amor no caso de *Quo Vadis*, por interesse afectivo que prefere não definir-se no caso de *O Deus que Passeava*.

Ora bem, a partir desse comparável projecto, o sentido fundamental, conclusivo de cada obra, é radicalmente diferente, para não dizermos oposto. Entoa-se em *Quo Vadis* um hino à fé cristã, à cristandade vinda e por vir, à sua chefia na pessoa de Pedro, ao espiritualismo – ama-se ‘em Deus’ –, e louva-se o martírio como porta aberta à vida eterna, à imortalidade. Condena-se sem nuances a ordem romana pela sua imoralidade, o seu desprezo do homem, as suas paixões desenfreadas, a sua superficialidade. N’*O Deus que Passeava pela Brisa da Tarde* sugere-se a necessidade do agnosticismo, emitem-se as maiores dúvidas quanto ao valor respectivo das diversas religiões, inclusive a cristã, aliás denominadas todas elas seitas (*Deus*, p. 163), rebate-se a eventual importância dum pontífice – o *episkopos*, que logo renega a sua fé –, contempla-se, não sem compreensão ou até compaixão, a fraqueza do homem, e afirmam-se os valores morais da romanidade.

Aqui não vou entrar em demasiados pormenores, contentando-me com dois exemplos. Uma das diferenças mais patentes a esse respeito é a concepção do amor em ambas as ficções, que acarreta um olhar distinto sobre a mulher. Em *Quo Vadis*, Vinício, depois de desejar brutalmente a posse de Lígia, convence-se pouco a pouco de que o desejo deve ser substituído pelo amor, um amor sublimado que se vai restringindo à ‘alma imortal’ da amada, até que o jovem patrício, depois da conversão, declare que ele e Lígia se amam “em Jesus” (*QV*, II, p. 265). Reconheçamos de passagem que essa metamorfose faz com que as relações amorosas entre Lígia e Vinício, para o leitor, sejam cada vez mais insossas e inverosímeis. Pelo contrário, n’*O Deus que Passeava*, o duúnviro, que nunca confessará, nem a si próprio, que está apaixonado por Iunia, oferece uma perfeita demonstração daquilo que até hoje se costuma chamar amor humano. Todos os sintomas aí estão: a beleza de Iunia atrai-o; a obstinação de Iunia em reivindicar a sua fé e a indiferença dela para com ele excitam o seu sentido masculino de superioridade; a afeição dela pelo bandido Arsenna desperta uns ciúmes irreprensíveis; a condenação dessa mulher que lhe é imposta pelos decênviros do tribunal leva-o a desvarios, que vão duma carta a Marco Aurélio, que nunca mandará, à eventualidade de pedir a demissão, à hipótese contemplada, e depois abandonada, de acompanhar a jovem patrícia até Roma para pedir a Marco Aurélio a sua libertação; a força do sentimento inefável que experimenta condu-lo à desgraça, ao banimento, ao sacrifício da carreira; os anos transcorridos desde os acontecimentos não só não apagaram nada como pelo contrário deixaram a chaga aberta desse amor frustrado, etc. Citemos um parágrafo esclarecedor. Reflexiona Lúcio:

«Impunha-se-me como que um obsidiante desafio de conseguir chegar a Iunia, à verdadeira Iunia, à humanidade de Iunia, por detrás daquele enleio espesso de frases e atitudes.» (*Deus*, p. 166).

Por um lado a alma de Lígia, por outro a humanidade de Iunia.

Desse primeiro exemplo decorrem outros, que não comento, a ilustrar habilmente a romanidade, como as relações tão interessantes entre o duúnviro e a mulher, entre ele e os decênviros, ou os subordinados.

Outra dissidência marcante é a posição filosófica do duúnviro frente à religião desses primeiros cristãos. Vinício, no romance de Sienkiewicz, contenta-se com descobrir, ir apreciando, admirando, até à revelação e à conversão. Lúcio nunca irá além da perplexidade, e mesmo incompreensão, perante as manifestações intransigentes da fé em Iunia. Equipara a religião cristã e o que ele chama de seitas, por exemplo no trecho seguinte:

«Alguns adoram os mesmos animais que os egípcios. Os judeus usam sandálias especiais no sétimo dia, para se impedirem de caminhar mais que os passos que a sua estranha lei prescreve nesse dia. Cada religião comina as mais surpreendentes proibições alimentares. Tive de reprimir uma vez a vontade de castração dos sacerdotes de Cibele [...]. Pôncio, um dia, me contou que todos os anos [...] arriba às praias de Biblos, [...] uma cabeça humana, viva, que vem prestar homenagem à Deusa Síria. E garantiu que o seu médico a tinha visto» (*Deus*, p. 279).

Na verdade, para o duúnviro, todas as crenças se valem, ou seja, se anulam, como o declara depois de ler o édito de Marco Aurélio que prevê a punição dos cristãos:

«Por que perseguir os cristãos, mais que os mitraicos, os de Cibele, os de Ísis, os de Sótrato, os judeus [...] Que mal fazia o concurso daquele deus na multidão de divindades que pululam no Império, ou acima dele?» (*Deus*, p. 285).

E acrescenta:

«Eu não acredito naquele deus [o dos cristãos], assim como não acredito nos nossos velhos deuses romanos e, menos ainda, nas divindades da Lusitânia.» (*Deus*, p. 296).

Esta é, alias e normalmente, a posição inicial de Vinício, que diz:

«Não a proibiria [a Lígia] de acreditar no seu Cristo, ao qual eu próprio teria erigido um altar no átrio da minha casa. Que me importa mais um Deus e por que razão não creria nele, eu que nada creio nos deuses antigos?» (*QV*, I, p. 235).

É a posição de Petrónio em *Quo Vadis*, é também a de Marco Aurélio citado por Renan.

Sobre bases idênticas pois, caracteriza-se o herói de Mário de Carvalho pela resistência definitiva à conversão, devida a um cepticismo básico e reflectido, opondo-se assim um romance de tese, que é o de Sienkiewicz, apoiado num narrador externo omnisciente, a um romance filosófico-político centrado numa subjectividade – não nos esqueçamos de que o duúnviro é o narrador –, que é o de Mário de Carvalho.

Assim se explica também a tal compaixão de Lúcio, que eu evocava anteriormente, para com esses cristãos que renegam a sua fé. Diz o duúnviro: «Que **pobre gente** tinha eu de julgar?» (*Deus*, p. 300)⁵. Finalmente, na hora da verdade, só Iunia vai

⁵ Sublinhado nosso.

observar a atitude que Renan chama de “code du martyre”⁶ e se preconizava na epístola de Pedro referida no *Antéchrist*, ou seja o martírio feliz, e a contemplação da morte possível cantando. Os outros presos renunciam sem grande demora, por medo ou por oportunismo, entre eles o próprio *episkopos*, o que significa que nem acreditam na maior promessa da religião cristã, a vida eterna, a imortalidade.

Se pensarmos noutro romance de Mário de Carvalho, *Era Bom que Trocássemos umas Ideias Sobre o Assunto*, encontramos, não tão inesperadamente como se poderia pensar, uma mesma atitude em relação aos comunistas que se cansaram da militância, transformaram-se em relativos funcionários do partido, e todos os dias consideram a hipótese de sair. Há em relação a eles uma forma de absolvição, como quando Jorge pensa, face a Joel, o tal aspirante à entrada no PCP:

«que faria [Joel] quando descobrisse que o Partido não era uma Ordem de Cavalaria; que muito chãmente, muito lamentavelmente, como todas as humanas instituições, era apenas formada de gente, **pobres homens e pobres mulheres**, como todos nós?» (*Era Bom*, p. 209)⁷.

Ora, a interpretação do romance de Sienkiewicz – como toda e qualquer interpretação de romance histórico⁸ – passa em vários comentaristas pela assimilação entre os primeiros cristãos perseguidos por Nero, a encarnar Roma, e os polacos cujo país é dilacerado e subjugado pelas nações vizinhas ao longo do século XIX, desempenhando aí um papel importante a oposição entre o catolicismo da Polónia e o protestantismo alemão e prussiano, ou a Igreja ortodoxa da Rússia. Será então que *O Deus que Passeava pela Brisa da Tarde* estaria a evocar a minoria oprimida e perseguida dos comunistas em tempos de Salazar? De facto, se nos debruçarmos sobre esta atrevida hipótese – comparar os primeiros cristãos com os comunistas –, interessa sobremaneira a posição tanto do narrador autodiegético como das outras personagens frente aos renegados e à finalmente única personagem fiel à fé cristã, ou seja Iunia. Com efeito, embora não possa nem queira compreendê-la, como já se disse, o duúnviro evidencia a coragem e tenacidade da jovem patrícia ao contrapô-la à covardia dos outro réus, que abjuram lamentavelmente para evitar o castigo, mas ao mesmo tempo Lúcio não ostenta desprezo para com os últimos, sem no entanto propor que sejam tratados com benignidade, atitude indulgente essa dos decênviros que com ele julgam os presos e preferem desresponsabilizá-los para poder culpar, ao invés, «os que os arrastaram, prevalecendo-se sobre as suas vontades pusilânimes» (*Deus*, p. 311), um plural tático que lhes vai permitir exigir a condenação à morte de Iunia. E aqui estou numa encruzilhada de onde o texto ainda não me deixou sair. Tenho várias opções que submeto à vossa sabedoria, embora se contradigam bastante. Se considerar que Iunia encarna

⁶ Renan, *Les Origines du Christianisme*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, p. 71.

⁷ Sublinhado nosso.

⁸ É a ideia que predomina hoje na análise das obras de Walter Scott, por exemplo. Não deixa de ser curioso o facto de Eça de Queiroz rejeitar com a maior energia tal concepção do romance histórico na bem conhecida carta a Oliveira Martins, de 26 de Abril de 1894, a propósito do *Num Alvares*. Diz: «Para me desembaraçar logo do que me agrada menos, dir-te-ei que o Andeiro me parece ter traços demasiados do Mariano de Carvalho [era um político notável contemporâneo de Eça e do amigo]: chega mesmo a haver reminiscências. O ilustre chefe da casa dos Castros, o pobre D. Álvaro, também me parece um pouco *poussé* à caricatura. [...] Decerto, já no século XV havia Prudhommes, mas D. Álvaro é, antes do conselho, quase um conselheiro, e do tipo mais conselheiral: também julguei antever reminiscências! E aí está o que é um grande historiador chafurdar em *Política*: insensivelmente transporta para o homem do passado a ironia ou o desdém que lhe inspiraram os homens da véspera – e desabafa nas costas dos mortos!» (Eça de Queirós, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, vol. 2, pp. 313-314).

a autenticidade que caracteriza a fé dos primeiros cristãos, se a colocar entre os “Puros” – os Justos, diria Camus –, se pensar que é por isso mesmo que é condenada, porque a sua convicção é que é perigosa, ao implicar um proselitismo que aliás descansa em palpáveis virtudes, a minha reflexão levar-me-á a ver nos primeiros comunistas também os Puros, os Justos, os modelos, e nessa medida os perseguidos e os condenados por um regime que lhes tem medo. Mas será a lição do texto que aqueles que defendem uma crença até a morte são exemplares? Custa-me a crer que Mário de Carvalho, quero dizer o texto!, me justifique os kamikazes fundamentalistas. Será então que, pelo contrário, a absolvição dos renegados significa, como em *Era Bom que Trocássemos*, que prevalece no *Deus* a indulgência perante a fraqueza humana? Ou, nisso respondo com mais propriedade histórica às concepções de Marco Aurélio e dos Estóicos, que a violência é que é condenável? Lúcio, ao longo do texto mostra-se incomodado pelas manifestações de crueldade, como quando assiste aos jogos do circo em Roma, ou sente nojo frente ao carcereiro ao apresentar este aos réus os instrumentos de tortura. A religião dos primeiros cristãos nesse caso gozaria dum lugar preeminente entre as outras ao recusar a violência e ao substituí-la por um sacrifício que só joga com a vida do sacrificado. Ou seja, a partir do momento em que as vítimas se transformam em carrascos é que se deturpa o sentido duma fé, qualquer que seja.

Nessa perspectiva, opõem-se nos dois romances duas éticas, uma que se estriba numa força divina, que oferece a salvação e até a felicidade suprema após a morte, um prêmio que justifica todos os sacrifícios durante a vida terrestre, e implica o exercício das maiores virtudes com vista ao juízo final. Essa é a de Sienkiewicz. Outra, muito mais exigente e difícil, que acredita numa moral só do homem, sem que o respeito por valores de justiça, de caridade, de altruísmo, tenha outro sustento que não a própria consciência, sem mais além esperançoso. Éticas que se fundamentam em duas construções e concepções opostas da história, uma que descansa nas certezas, nas posições e convicções absolutas e é, aliás, veiculada por um narrador externo, e portanto pretensamente objectivo e monologante, outra, talvez herdada duma longínqua tradição que passa precisamente por Marco Aurélio e por Renan, e reivindica a dúvida, o constante questionamento, e nessa medida é proposta por um narrador autodiegético, declaradamente subjectivo, a dialogar consigo mesmo, com as personagens que o rodeiam e com o leitor.

BALZAC HISTORIADOR DA VIDA PRIVADA:

Mémoires de deux jeunes mariées

MARIA TERESA PRAÇA
(Univ. do Porto)

145

Propomo-nos reflectir sobre a questão em dois momentos: num primeiro, iremos apontar a forma como uma reflexão sobre a História se inscreve no discurso prefacial balzaquiano; seguidamente, assinalaremos algumas modalidades da articulação entre História e ficção no romance epistolar *Mémoires de deux jeunes mariées*.

A obra e a História

Balzac lança-se como romancista num momento em que o estudo da História goza de grande prestígio e o romance de Walter Scott constitui o modelo mais legitimado do género romanesco; é em relação a essas duas práticas que tenta afirmar-se. Após o insucesso das carreiras de Lord R'hoone e de Horace de Saint-Aubin – os dois pseudónimos com que sucessivamente se estreara nas lides literárias –, começa a acalentar o projecto de uma *Histoire de France pittoresque* inspirada no modelo scottiano¹, projecto de que restaram o romance inacabado *L'Excommunié* e o «Avertissement» destinado a um outro, cujo título seria *Le Gars*. Nesse texto, datado de 1828 e que permaneceu inédito durante a vida do autor, já se encontram as grandes linhas da reflexão balzaquiana acerca das relações entre o romance e a História:

«Un homme qui travaille consciemment à mettre l'histoire de son pays entre les mains de tout le monde, (...) qui tente de présenter à ces imaginations lassées du mauvais, des tableaux de genre où l'histoire nationale soit peinte dans ses faits ignorés de nos mœurs et de nos usages, (...) qui tâche de configurer les rois par les peuples, les peuples par certaines figures plus fortement empreintes de leur esprit; de dessiner les immenses détails de la vie des siècles, (...) de ne plus faire enfin, de l'histoire un charnier, une gazette, un état civil de la nation, un squelette chronologique, cet homme-là doit marcher longtemps sans s'embarasser des crailleries, jusqu'à ce qu'il ait été compris.» (Balzac: V, p. 763).

¹ Projecto que, na segunda parte de *Illusions perdues*, Daniel d'Arthez irá sugerir a Lucien de Rubempré: «Chaque règne authentique, à partir de Charlemagne, demandera tout au moins un ouvrage, et quelquefois quatre ou cinq (...). Vous ferez ainsi une histoire de France pittoresque où vous peindrez les costumes, les meubles, les maisons, les intérieurs, la vie privée, tout en donnant l'esprit du temps, au lieu de narrer péniblement des faits connus.» (III, p. 458). Todas as citações de textos de Balzac – romances e prefaciais – se reportam à edição de *La Comédie Humaine* referenciada no final.

Constituindo *Le Gars* a primeira versão do romance que, após várias metamorfoses, virá a chamar-se *Les Chouans*, na Introdução da primeira edição deste, publicada em 1829, Balzac irá retomar a mesma imagem – «L'auteur n'a pas prétendu (...) donner les faits un a un, sèchement et de manière à montrer jusqu'à quel point on peut faire arriver l'histoire à la condition d'un squelette dont les os sont soigneusement numérotés» (Balzac: V, p. 764) –, ao mesmo tempo que afirma ter escolhido «le sujet de son ouvrage dans la partie la plus grave et aujourd'hui la plus délicate de l'histoire contemporaine» (Balzac: V, p. 763). Seis anos mais tarde, na «Introduction» aos *Études Philosophiques*², poder-se-á ler, por um lado, que «Le roman, pour arriver à une place honorable dans la littérature, doit être (...) l'histoire des mœurs, dont ne se soucient guère les historiens en toges qui se croient grands pour avoir enregistré des faits.», por outro, que «Ce romancier entreprend pour la société actuelle ce que Walter Scott a fait pour le moyen âge.» (Balzac: I, p. 702).

É este, consequentemente, o termo do percurso: tendo partido do exemplo scottiano do romance histórico, um novo projecto se desenha agora, a “histoire des mœurs” da “société actuelle”. No entanto, a escolha desse novo objecto, a sociedade **actual**, vai trazer novos problemas, que Balzac sintetizará em 1839, no prefácio de *Une Fille d'Ève*:

«Chez nous, autrefois, le roman rencontrait aussi des éléments fort simples et peu nombreux. Le seul roman possible dans le passé, Walter Scott l'a épuisé. (...) Autrefois, tout était simplifié par les institutions monarchiques; les caractères étaient tranchés: un bourgeois, marchand ou artisan, un noble entièrement libre, un paysan esclave, voilà l'ancienne société de l'Europe (...) Aujourd'hui, l'Égalité produit en France des nuances infinies. Jadis, la caste donnait à chacun une physionomie qui dominait l'individu; aujourd'hui, l'individu ne tire sa physionomie que de lui-même.» (Balzac: I, p. 601).

A execução do projecto exigirá, assim, capacidades à altura do desafio que enfrenta o historiador do presente: para «faire ressortir les imperceptibles différences de nos habitations et de nos intérieurs, auxquels la mode, l'égalité des fortunes, le ton de l'époque tendent à donner la même physionomie», «(...) M. de Balzac doit procéder par intuition, cet attribut le plus rare de l'esprit humain.» (Balzac: I, p. 594), essa capacidade «de deviner la vérité dans toutes les situations possibles» a que, no prefácio de *La Peau de Chagrin* (Balzac: VI, p. 708), Balzac dá o nome de “seconde vue”, fenómeno moral que se passa nos poetas ou nos escritores “réellement philosophes”, e que é absolutamente distinta da “observation” e da “expression”, as duas partes constitutivas da “arte literária”. Só essa capacidade, que ele define como a de «invent[e]r le vrai, par analogie», lhe permite representar com exactidão a imensa complexidade da “histoire des mœurs” e conferir-lhe sentido. Do relato dos acontecimentos não resulta mais do que uma seca cronologia: o historiador limita-se a «mettre en ordre les faits à peu près les mêmes chez toutes les nations» (Balzac: I, p. 52) e a verdade factual funciona como uma simples citação. Para criar a obra verdadeiramente forte, que produza o efeito de representação, de reconhecimento, a obra de que se possa afirmar que nela “*All is true*”³, a obra que arrebate a adesão incondicional do leitor, é indispen-

² Assinada, em 1835, por Félix Davin, jovem romancista que viria a morrer no ano seguinte. As duas longas Introduções que escreveu para os *Études de Mœurs* e os *Études Philosophiques* foram redigidas em estreita colaboração com o autor, que corrigiu e aumentou consideravelmente as primeiras versões, e são consideradas pela crítica como parte integrante do paratexto balzaquiano.

³ «Ah! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.» (*Le père Goriot*, II, p. 217).

sável que a verdade dos detalhes venha dar espessura e significado aos factos, significado que, quando isolados, eles não possuem. Daí que a História não possa cumprir plenamente o seu papel de discurso legitimador do romance, questão verdadeiramente crucial que atravessa todos os prefácios: se, sempre que possível, o autor evita a designação de “romancista”, preferindo-lhe a de escritor, poeta ou até a de... historiador, como no Prefácio de *Une fille d'Ève* – «L'auteur ici ne juge pas (...). Il est historien, voilà tout.» (Balzac: I, p. 601) –, são bem evidentes e numerosas as reservas que, por outro lado, faz à História. Por essa razão, ela vai ser substituída, nessa função legitimadora, pela Ciência, cujos métodos de investigação poderão fundamentar essa articulação entre detalhes e totalidade de que depende o significado da obra e que a elevará acima do simples registo historiográfico. Uma vez mais, recorremos à Introdução aos *Études de Mœurs* assinada por Félix Davin:

«Il ne suffit pas d'être un homme, il faut être un système (...). Quoique grand, le barde écossais n'a fait qu'exposer un certain nombre de pierres habilement sculptées, où se voient d'admirables figures, (...) mais où est le monument? s'il se rencontre chez lui les séduisants effets d'une merveilleuse analyse, il y manque une synthèse. (...) il s'agit donc d'être (...) Walter Scott plus un architecte.» (Balzac: I, p. 593).

A estrutura sobrepõe-se à temporalidade, o sistema sobrepõe-se à História, conferindo-lhe significado, tornando-a inteligível. Daí que, para Balzac, o “maior poeta do século” seja... um cientista:

«Vous êtes-vous jamais lancé dans l'immensité de l'espace et du temps, en lisant les œuvres géologiques de Cuvier? Emporté par son génie, avez-vous plané sur l'abîme sans bornes du passé, comme soutenu par la main d'un enchanteur? (...) Cuvier n'est-il pas le plus grand poète de notre siècle? (...) notre immortel naturaliste a reconstruit des mondes avec des os blanchis, a rebâti (...) des cités avec des dents, a repeuplé mille forêts de tous les mystères de la zoologie avec quelques fragments de houille, a retrouvé des populations de géants dans le pied d'un mammouth. Ces figures se dressent, grandissent et meublent des régions en harmonie avec leurs statures colossales. (...) il fouille une parcelle de gypse, y aperçoit une empreinte et vous crie: Voyez! Soudain les marbres s'animalisent, la mort se vivifie, le monde se déroule!» (Balzac: I, p. 437)⁴.

Será⁵, pois, a Ciência que virá fornecer essa dimensão de sistema, que para Balzac constitui a própria essência da criação e que, além da do monumento, já referida, se afirma em outras metáforas, como a da catedral⁶ ou a do mosaico:

«Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche.» (Balzac: I, p. 602).

⁴ Em *La Peau de Chagrin*.

⁵ Embora no «Avant-Propos» de 1842 (Balzac: I, pp. 51-56) os dois modelos sejam apresentados pela ordem inversa.

⁶ «Donc, lorsque cet architecte aura fini d'agiter sa baguette magique, des lueurs divines éclaireront sa cathédrale (...)» (Introduction aux *Études Philosophiques*, VI, p. 705).

A História na obra

Publicado primeiro em folhetim, pelo jornal diário *La Presse*, entre Novembro de 1841 e Janeiro de 1842, e depois em volume, pela casa editora de Hippolyte Souverain⁷, o romance *Mémoires de deux jeunes mariées* encontrou, nesse mesmo ano de 1842, o seu lugar definitivo no tomo II da primeira edição global de *La Comédie Humaine*, mais precisamente, no segundo volume da secção *Scènes de la vie privée* dos *Études de Mœurs*.

Mémoires de deux jeunes mariées é um romance epistolar, caso isolado em *La Comédie Humaine*⁸: ao fim de uma estadia de oito anos, Louise de Chaulieu e Renée de Maucombe saem do convento das Carmelitas de Blois, onde ambas estavam destinadas a professor, para se reunirem às respectivas famílias, a primeira no “hôtel particulier” de seu pai, o duque de Chaulieu, em Paris, perto dos Invalides, e a segunda no “vieux castel” do conde de Maucombe, na Provença. Durante os doze anos subsequentes, até à morte de Louise, as duas amigas íntimas trocarão uma correspondência de regularidade variável, em que serão relatados a existência, pensamentos e sentimentos de ambas. Através deste diálogo epistolar, e no dizer de Jean Rousset, Balzac vai, «avec (...) force et netteté»

«lier en les opposant deux natures contrastées, deux vocations, deux types de passion, “deux mondes”, ainsi que le dit une lettre de Louise: “(...) Ton mariage purement social, et mon mariage qui n’est qu’un amour heureux, sont deux mondes qui ne peuvent pas plus se comprendre que le fini ne peut comprendre l’infini. Tu restes sur la terre, je suis dans le ciel! Tu es dans la sphère humaine, je suis dans la sphère divine. Je règne par l’amour, tu règnes par le calcul et par le devoir.”» (Rousset: 1963, pp. 101-102)⁹.

Como constatamos, ao contraste de natureza psicológica que o crítico põe em relevo, a própria personagem acrescenta outro, o de duas opções de vida opostas: o casamento de amor e o casamento de conveniência. Na verdade, o casamento, instituição fundamental, “s’il en est”, da sociedade do século XIX, constitui o núcleo dramático por excelência da maioria dos romances que integram as *Scènes de la vie privée*. No entanto, na abordagem que aqui fazemos do texto, propomo-nos dar à expressão “deux mondes” um sentido mais lato, que no passo citado (ainda) não tem na pena de Louise¹⁰, mas que, como vimos, é bem caracteristicamente balzaquiano: entendê-la-emos como dois mundos sociais e suas mutações históricas. Com efeito, embora ambas sejam de nascimento nobre – ou dificilmente se teriam relacionado no mesmo convento, cuja superiora era, aliás, tia de Louise –, esta é descendente de uma das mais ilustres famílias do reino, enquanto que a família de Renée, embora antiga e conceituada¹¹, faz parte de uma nobreza de província mais ou menos desdourada¹²; quanto à história, ela passa-se entre 1823 e 1835.

⁷ Com uma dedicatória a George Sand.

⁸ Embora o romance epistolar tenha sido a primeira forma tentada pelo jovem Balzac, como o atesta o romance inacabado *Sténie*, de 1821.

⁹ O passo citado por Jean Rousset pertence à carta XXVII, p. 143.

¹⁰ Mas que virá a ter na carta XLVIII, a primeira da segunda parte, adiante referida, em que Louise, embora em tom jocoso, se refere à segurança que lhe dá, «si la France fait banqueroute», poder contar com a influência do marido de Renée.

¹¹ Em 1827, Renée não põe em dúvida a possibilidade de seu pai obter o título de marquês, mesmo não sendo movidas quaisquer influências na corte: «Surtout, ne te mêle pas des affaires de mon très honoré père, le comte de Maucombe, qui veut obtenir le titre de marquis; réserve tes faveurs pour moi. (...) notre famille était déjà célèbre sous le roi René, le roi Charles X ne refusera pas un Maucombe.» (Carta XL, p. 154).

¹² Bem sintomática é a facilidade com que o conde de Maucombe aceita, por razões estritamente económicas, a aliança da sua filha com o filho de um “petit gentilhomme de Provence” cujos hábitos e

É esta questão dos limites temporais da diegese que nos leva a fazer uma primeira observação no que respeita às relações da ficção e da História, mais especificamente à inscrição das **datas** no romance: se a menção do mês é habitual no cabeçalho das cartas, por vezes antecedida da de lugar (como, por exemplo na carta I: “Paris, septembre”)¹³, a do ano é muito menos frequente; acompanhada ou não da do mês, a maioria das vezes é motivada pelo retomar da correspondência após uma interrupção mais ou menos longa¹⁴; quanto à inscrição de uma data completa, existe um único exemplo (“15 octobre 1833”), no cabeçalho da carta XLVIII, de Louise a Renée, que abre a segunda parte do romance. Este facto merece-nos dois comentários: em primeiro lugar, a solenidade que lhe é conferida pelo seu estatuto de excepção parece-nos estar directamente relacionada com o carácter “testamentário” da carta em causa – carácter esse explicitamente assinalado por Louise: «il y a, Renée, un peu de testament dans cette lettre» (p. 161); em segundo lugar, e dado que na última carta da primeira parte, de Renée a Louise, figurava o ano de 1829, aquela data surge após um espaço/tempo que se encontra obliterado no plano da ficção, mas que, pelo contrário, é pleno de sentido no da História, dado que nele se inclui o ano de 1830 e a respectiva revolução... Estas constatações parecem-nos legitimar a interpretação seguinte: as datas explicitamente inscritas no texto são significativas exclusivamente no plano privado, da vida da personagem, enquanto que a data de um acontecimento histórico é omitida; ou seja, a História só tem importância ao nível da “longue durée”, o que importa não é a “seca cronologia” dos eventos, mas os efeitos que estes têm no plano da vida quotidiana, dos hábitos, da moda, das relações sociais... numa palavra, no plano dos “mœurs”¹⁵.

O que nos leva a uma segunda observação, que respeita à “**socialidade**”¹⁶ do texto e que, no tempo previsto para esta comunicação, não poderá ser senão muito sucinta. Na primeira parte do romance, as duas personagens partem de situações iniciais muito similares¹⁷: saídas do mesmo convento, ambas vão regressar a famílias compostas pelos pais e por dois irmãos homens, para encarar a mesma realidade¹⁸, a difícil tarefa de encontrar, sem dote, um casamento condigno. A partir daí, no entanto, os destinos de Louise e Renée irão seguir rumos divergentes: a Renée é proposto (ou mais exactamente, insinuado – «J’ai fini par deviner que le retour inespéré de ce fils était la cause du mien» – carta V, p. 112) um casamento de razão com um vizinho, antigo membro da “garde d’honneur” do Imperador, prematuramente envelhecido pelo cativo na Rússia, cujo pai amealhara uma considerável fortuna, e que reconhecerá no contrato à “belle Renée de Maucombe” o dote que não irá receber¹⁹; quanto a Louise, que dispõe de uma fortuna pessoal legada pela sua avó, a princesa de

enquadramento de vida são descritos com uma clara sobranceria por Renée, na carta V, e que, na opinião de Louise, parecia o “intendant” da nora e do filho (carta XXXV, p. 151). Em situação idêntica, o duque de Chaulieu mostra-se muito mais difícil de contentar, declarando-se mesmo, «sous ce rapport, du onzième siècle» (Carta XII, p.121).

¹³ Dando, por vezes, lugar à simples indicação do dia da semana quando a redacção da mesma carta se alonga por vários dias (“Lundi”, “samedi”, na Carta VII, por exemplo).

¹⁴ Por exemplo, nas cartas VII ou XXIV, após um silêncio de meses, e na carta LI, após uma interrupção de dois anos.

¹⁵ No mesmo sentido vai a lúcida análise que o duque de Chaulieu faz da França de 1823: «(...) la Révolution continue, elle est implantée dans la loi, elle est écrite sur le sol, elle est toujours dans les esprits: elle est d’autant plus formidable qu’elle paraît vaincue à ces conseillers du trône qui ne lui voient ni soldats ni trésors.» (carta XII, p. 120).

¹⁶ Tradução literal de “socialité” (Duchet: 1973).

¹⁷ Ressalvando a diferença anteriormente assinalada – cf. n.º 12.

¹⁸ A qual, aliás, já estivera na origem do recolhimento conventual a que tinham sido confinadas.

¹⁹ «Mon père et ma mère ont partagé pour mon compte la pensée de leur voisin dès que le vieillard leur eut annoncé son intention de prendre Renée de Maucombe sans dot, et de lui reconnaître au contrat toute la somme qui doit revenir à la dite Renée dans leurs successions.» (Carta V, p. 112).

Vaurémont, na intenção explícita de lhe permitir casar com um homem da sua escolha, a situação familiar é-lhe exposta pelo pai que, como diplomata que é, após uma extensa análise política e social da França, acaba por lhe pedir que abra mão voluntariamente dessa quantia, a favor do irmão mais novo: «Vous ne devez pas avoir de fortune tant que celle de votre frère cadet ne sera pas assurée, et je veux employer tous vos capitaux à lui constiuer un majorat.» (carta XII, p. 121). Percebendo perfeitamente que a alternativa ao casamento com o pouco sedutor Louis de l'Estorade é o regresso ao convento, Renée opta por aceitar, renunciando de imediato aos românticos sonhos partilhados com Louise nos jardins do convento; esta, por seu lado, perante a resposta afirmativa à pergunta com que ripostara ao pedido do pai – «Mais (...) vous ne me défendez pas de vivre à ma guise et d'être heureuse en vous laissant ma fortune?» –, resolve lutar pelos seus. Ao longo da primeira parte do romance, iremos presenciar os esforços bem sucedidos da romanesca e hábil Louise para fazer um casamento que, sob a aparência de nobre sacrifício feito à sua família, fosse, na realidade, a ligação apaixonada com que sempre tinha sonhado; consegue-o ao desposar Felipe Henarez, o exilado espanhol que ganhava a vida dando aulas da sua língua ao duque de Chaulieu e a ela própria (tendo em vista o cargo de embaixador em Madrid a que o duque aspirava), sob cujo disfarce burguês soube descortinar o barão de Macumer, ex-duque de Soria, ex-grande de Espanha, ex-ministro de um governo liberal e por isso caído em desgraça junto do seu rei, Fernando VII. Ao casar com Felipe – que, tal como o marido de Renée, reconhecerá no contrato ter recebido o dote que, na realidade, servirá para lançar as bases do futuro do seu cunhado²⁰ –, Louise não só se comporta «en grande, en belle Chaulieu», nas palavras de sua mãe (carta XXVI, p. 140), como também encontra o cavaleiro-andante, o escravo submisso (o “Sarrazin”, o “Abencérage”) que, por amor a ela, se aniquilará e acabará por perder a vida. Enquanto isso, Renée, reflectida e calculista, dirigirá o seu fraco marido com mão de ferro em luva de veludo: orientado por ela e graças à protecção de Louise («Sois tranquille, ma Renée, les Lenoncourt, les Chaulieu, le salon de Madame Macumer travaillent pour Louis.» – carta XLIV, p. 157), ele obterá diversos cargos e honrarias que culminarão com o título de conde e o bem remunerado lugar de “président de chambre à la Cour des comptes”; paralelamente, transformará a simples “bastide” provençal perdida na paisagem seca e poeirenta da Provença em próspera e elegante propriedade no meio de um parque verdejante e comprará uma habitação para passar o Inverno em Paris, no bairro de Louise (que mora em pleno Faubourg Saint-Germain, na Rue du Bac); mas, acima de tudo, Renée encontra a sua realização e felicidade plena na maternidade, na relação apaixonada que tem com os três filhos: «(...) je suis heureuse et plus heureuse que tu ne l'imagineras jamais» (carta XXXI, p. 147).

A primeira parte do romance termina quando Renée acode a consolar Louise depois da sua viuvez, a segunda começa com a já referida carta de 15 de Outubro de 1833, em que Louise comunica a Renée a profunda transformação que operou na sua vida, vendendo todo o património herdado do marido – o “hôtel particulier” da Rue du Bac, a propriedade no Loire, as quintas:

«J'ai mis un million dans le trois pour cent quand il était à cinquante francs, et me suis fait ainsi soixante mille francs de rentes au lieu de trente que j'avais en terres. (...) Maintenant ma fortune est hypothéquée sur le budget. (...) Si la

²⁰ – Felipe, mon ami, je suis par ma seule volonté votre femme dès cet instant. Allez me demander dans la matinée à mon père. Il veut garder ma fortune; mais vous vous engagerez à me la reconnaître au contrat sans l'avoir reçue, et vous serez sans aucun doute agréé.» (carta XXIV, p. 139).

France fait banqueroute? me diras-tu. (...) la France me retrancherait alors tout au plus la moitié de mon revenu; je serais encore aussi riche que je l'étais avant mon placement; (...) Enfin le comte de l'Estorade n'est-il pas pair de la France semi-républicaine de Juillet? n'est-il pas un des soutiens de la couronne offerte par le *peuple* au roi des Français? puis-je avoir des inquiétudes en ayant pour ami un président de chambre à la Cour des comptes, un grand financier? Ose dire que je suis folle! Je calcule presque aussi bien que ton roi-citoyen.» (carta XLVIII, p. 161).

As razões de toda esta revolução de vida, única revolução realmente inscrita no texto?

«L'amour! (...) je me marie dans un village auprès de Paris, secrètement. J'aime, je suis aimée. J'aime autant qu'une femme qui sait bien ce qu'est l'amour peut aimer. Je suis aimée autant qu'un homme doit aimer la femme par laquelle il est adoré.» (carta XLVIII, p. 161).

151

Foi para abrigar esse amor, com um poeta mais novo do que ela, de nascimento obscuro²¹ e cuja riqueza consistia em «trente mille francs de dettes que j'ai payées» que Louise comprou, nos arredores de Paris, uma propriedade que transformou em Éden, onde criou uma existência perfeita, mas onde acabará por deixar entrar a serpente do ciúme que a levará à morte – morte por amor, como Macumer tinha morrido vítima do seu amor por ela.

O que interessa, nesta nova articulação que Balzac estabelece entre o romance e a História, é a repercussão do acontecimento (aqui a revolução de 1830) nos “mœurs”: nos níveis de vida, nos cálculos financeiros, nas relações sócio-hierárquicas. Entre a primeira e a segunda parte do romance, separadas pelo “blanc” de quatro anos, as posições das personagens no grande tabuleiro do jogo social inverteram-se e uma futura protecção política, se vier a ser necessária, deverá exercer-se em sentido inverso, pois é agora Renée que, graças à situação influente do marido, ocupa um lugar entre as “reines de Paris”. Acusando o remoço de Louise, ela irá explicar as suas opções com toda a franqueza:

«En relisant ton avant-dernière lettre, j'ai trouvé quelques mots aigres sur notre situation politique. Tu nous as raillés d'avoir gardé la place de président de chambre à la Cour des comptes, que nous tenions, ainsi que le titre de comte, de Charles X. (...) [De] sages calculs ont déterminé dans notre intérieur l'acceptation du nouvel ordre de choses. Naturellement, la nouvelle dynastie a nommé Louis pair de France et grand-officier de la Légion d'honneur. Du moment où l'Estorade prêtait serment, il ne devait rien faire à demi; dès lors, il a rendu de grands services dans la Chambre. Le voici maintenant arrivé à une situation où il restera tranquillement jusqu'à la fin de ses jours. (...) tous les partis le considèrent comme un homme indispensable.» (Carta LI, p. 166).

Quanto a Louise de Chaulieu, viúva do barão de Macumer, com a inteireza de carácter e a independência de espírito herdadas da sua avó, «cette noble femme qui sera l'une des grandes figures féminines du dix-huitième siècle» (carta I, p. 105),

²¹ «Mon ami n'a pas d'autres noms que ceux de Marie Gaston. Il est fils, non pas naturel, mais adultérin (...)» (carta XLVIII, p. 162).

Louise que, na primeira parte do romance, conseguiu conciliar a sua aspiração pessoal a fazer um casamento de amor com o papel de “bonne fille” (na carta XXXII, em que relata a sua vida de casada, comenta: «comme tu le vois, mon père avait raison dans son argumentation. Ce résultat m’a valu l’admiration de beaucoup de personnes, et mon mariage s’explique»), vai agora assumir-se como senhora da sua vida, longe de qualquer influência exterior:

«Pardonne-moi, Renée, de m’être cachée de toi, de tout le monde. Si ta Louise trompe tous les regards, déjoue toutes les curiosités, avoue que ma passion pour mon pauvre Macumer exigeait cette tromperie. L’Estorade et toi, vous m’eussiez assassinée de doutes, étourdie de remontrances. (...) Ce que tu vas nommer ma folie, ma Renée, je l’ai voulu faire à moi seule, à ma tête, à mon cœur, en jeune fille qui trompe ses parents.» (carta XLVIII, p. 162).

Se o tempo disponível o permitisse, uma terceira linha de análise poderia explorar a descrição do **espaço** remodelado pelo movimento da sociedade: particularmente significativo se revela, por exemplo, o confronto dos dois enquadramentos da vida de Louise mais pormenorizadamente descritos: o apartamento do Hôtel de Chaulieu que havia pertencido à sua avó, onde se vem instalar no regresso do convento e onde viverá até ao seu casamento com Macumer, e a propriedade que adquire e constrói para viver com o segundo marido.

Se o casamento constitui “la grande affaire” da vida da mulher no século XIX, assim como o grande tema das *Scènes de la vie privée*, no romance balzaquiano essa vida privada está impregnada de dimensão pública: Louise e Renée não são só a “femme-amante” e a “femme-mère”, elas encarnam os valores e os estilos de duas esferas sociais e de dois períodos da História da França, a França burguesa de pós-1830 e a velha França “Ancien Régime”.

Talvez aí resida a explicação de uma frase de Balzac que causou alguma perplexidade... Na carta que lhe escreveu depois de ter recebido as *Mémoires de deux jeunes mariées*, George Sand agradeceu nos seguintes termos:

«Je suis fière (...) de cette dédicace, car le livre est une des plus belles choses que vous ayez écrites. Je n’arrive pas à vos conclusions, et il me semble au contraire que vous prouvez tout l’opposé de ce que vous voulez prouver. (...)»

J’admire celle qui procréé, mais j’adore celle qui meurt d’amour. Voilà tout ce que vous avez prouvé et c’est *plus* que vous n’avez voulu.»²²

Ao que Balzac respondeu:

«[...] Soyez tranquille, nous sommes du même avis, j’aimerais mieux être tué par Louise que de vivre longtemps avec Renée.»²³

²² Citada por Samuel S. de Sacy na edição que estabeleceu de *Mémoires de deux jeunes mariées* (Paris, Folio classique, n.º 1268, pp. 329-330).

²³ *Ibid.*, p. 321.

Obras citadas

BALZAC, H. de

1965-1966, *La Comédie Humaine*, apresentação e notas de Pierre Citron, Paris, Seuil, vol. 7 (Col. l'Intégrale).

DUCHET, C.

1973, «Une écriture de la socialité», in *Poétique*, 16, pp. 446-454.

ROUSSET, J.

1963, *Forme et signification*, Paris, José Corti.

PORTUGAL NA ALEMANHA DA *AUFKLÄRUNG*

— O estigma do sebastianismo messiânico*

ANA MARIA PINHÃO RAMALHEIRA
(Univ. de Aveiro)

155

O terramoto de 1755 fez recair a atenção da Europa sobre Portugal¹. A repentina destruição de metade de Lisboa e de boa parte do Sul do país, a morte de vários milhares de pessoas sob os escombros e na sequência do incêndio que se seguiu, as rigorosas medidas de urgência adoptadas pelo marquês de Pombal tendentes à restauração da ordem, à remoção dos mortos e à reconstrução da cidade foram temas que galvanizaram a imprensa europeia. A política reformadora e a intensa actividade diplomática desenvolvidas por Sebastião José de Carvalho e Melo granjearam bastantes simpatias não só na Alemanha, mas um pouco por toda a Europa de Setecentos². A expulsão dos Jesuítas e as providências tomadas no sentido de controlar a nobreza e de disciplinar a Inquisição, transformada num tribunal ao serviço do Estado, eram medidas internacionalmente vistas como uma abertura do país ao progresso. Aos olhos do público letrado germânico, a pragmática política reformadora do famoso primeiro-ministro de D. José indiciava, por um lado, uma emancipação definitiva do reino em relação ao poder espanhol e, por outro, uma libertação do fanatismo religioso em que o país se encontrava mergulhado, o qual era visto, nos meios protestantes alemães, como efeito nefasto de uma excessiva dependência em relação à Igreja de Roma.

A imagem de Portugal difundida pelos viajantes que então o visitavam não era de modo algum lisonjeira. O estado de degradação e o obscurantismo religiosos, agravados com o terramoto, contribuíram para a deterioração da imagem do país no estrangeiro, imagem essa que, pelo menos até meados do século, estava associada ao empenhamento militar português contra a formação da “Monarquia Universal” e a uma certa

* 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 (CIEG), Unidade de I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), do Quadro Comunitário de Apoio III. Vd. uma abordagem mais circunstanciada da matéria tratada nesta comunicação em Ramalheira: pp. 599-623.

¹ Sobre a repercussão do terramoto na Alemanha, vd., entre outros, Weinrich: pp. 64-76; Günter: pp. 191-200; e Breidert (Hrsg.).

² Sobre a repercussão europeia da expulsão dos Jesuítas, Oliveira Marques refere: «As medidas de Pombal e a intensa actividade diplomática por ele dirigida exerceram um profundo impacto por toda a Europa, levando a sucessivas expulsões de Jesuítas de França, Espanha e Nápoles, e finalmente à própria bula de extinção da Companhia.» (Oliveira Marques: 1984, vol. II, p. 355).

prosperidade económica. Até meados do século, Portugal era incluído, em praticamente todas as obras alemãs de Estatística (*Statistik*), no rol dos Estados “mais distintos” da Europa (cf. Ramalheira: p. 381 ss.).

Na segunda metade do século XVIII, assistiu-se a um considerável incremento da chamada *Bildungsreise*. A Península Ibérica, então relativamente pouco conhecida *in loco*, excitava a curiosidade dos viajantes europeus. O interesse generalizado pelo “outro”, por outros países e por outras culturas, era sintónico com o espírito da Época das Luzes, assente nas ideias da experiência emancipadora e da universalidade do homem. Este contexto terá estimulado a procura e proliferação da literatura de viagens no mercado livreiro europeu. A publicação na Alemanha de diversos relatos de viagens sobre Portugal, na sua esmagadora maioria elaborados por viajantes franceses e ingleses, contribuiu para a fixação de determinadas imagens-*cliché* sobre o longínquo reino situado no extremo ocidental da Europa. Muito embora grande parte do público letrado alemão acesse a esse género de literatura nas línguas originais (o francês era então, como se sabe, uma espécie de língua franca nos círculos culturais), muitas dessas obras foram igualmente vertidas para a língua alemã. Era, na verdade, considerável a quantidade de relatos de viagens a Portugal de que o público leitor alemão dispunha na segunda metade do século XVIII³.

Os europeus menos simpatizantes com a política do Marquês de Pombal eram obviamente os ingleses, pouco dispostos a abrir mão da privilegiada situação económica e militar de que então gozavam em Portugal. É sobejamente conhecida a atitude crítica de Sebastião José de Carvalho e Melo em relação às vantagens usufruídas pelos britânicos em Lisboa e no Porto, vantagens essas que não existiam numa relação de reciprocidade para os portugueses na Grã-Bretanha. Portugal encontrava-se então, na verdade, numa situação de dependência da Inglaterra no âmbito do apoio político e militar, dependência esta que, de algum modo, enfraquecia o poder negocial do país nas trocas comerciais. Só neste contexto se pode compreender a conhecida afirmação do Ministro dos Negócios Estrangeiros francês, Choiseul, em 1765: «Portugal tem de ser visto como uma colónia inglesa» (*apud* Maxwell: p. 38).

Na literatura de viagens disponível na Alemanha de Setecentos, encontram-se referências a D. Sebastião e, principalmente, ao mito sebastianista, abordado então pela primeira vez em terras de além-Reno na sua dimensão profética e messiânica.

A distinção entre “sebastianismo messiânico” e “sebastianismo cívico” – pertinentemente avançada por Adriano Moreira, numa conferência em Manaus, para defender a tese do “sebastianismo cívico” *avant la lettre* de Camões (*apud* Andrade: p. 4) – ajuda a clarificar a recepção alemã da história e do mito em torno da figura de D. Sebastião na *Aufklärung*. O “sebastianismo messiânico”, a vertente profética do mito, propalada por seitas que perduraram principalmente até ao século XIX e que vinha (e, em certa medida, continua a vir) amiúde à tona em fases de decadência, como sintoma da ânsia de regenerar o passado glorioso da nação, difere do “sebastianismo cívico”, a vertente que não contempla a dimensão transcendente, profética, utópica do mito. O “sebastianismo cívico” foi fonte de inspiração para os que não se conformaram com o domínio dos Filipes e manifestou-se nos episódios dos falsos D. Sebastião, indícios da resistência patriótica ao jugo filipino que culminou na Revolução de 1640. Se o “sebastianismo cívico” foi reiteradamente explorado pelos historiógrafos alemães de Setecentos, de forma tendencialmente euforizante, como sintoma do patriotismo dos portugueses e da sua aversão ao domínio castelhano (vd. Ramalheira: p. 396 ss.), o mesmo não se verificou em relação ao “sebastianismo messiânico”.

³ Vd. Fielding; Barette; Twiss; Dalrymple; [Stephens]; Murphy; [Carrère]; [Dumouriez]: 1776; Dumouriez: 1797b.

A literatura de viagens, que, pela sua especificidade de confrontação constante com a alteridade a vários níveis constituía (e constitui) um meio de *transfer* cultural privilegiado, interpretou o sebastianismo messiânico como mito consubstanciador da psicologia do povo português. A maioria dos viajantes europeus de Setecentos ridicularizou a crença no regresso do rei-salvador, na ânsia de restaurar a antiga glória do Império e na esperança de regeneração nacional. O sebastianismo messiânico foi reiteradamente interpretado pelos visitantes estrangeiros como motivo da indolência do povo português, do atraso e do obscurantismo em que o país se encontrava mergulhado. Na verdade, esta imagem “sebastianizada” dos portugueses terá ficado muito a dever a uma frase de Lord Tirawley, embaixador inglês na corte de D. João V, frase essa que viria a conhecer uma assinalável fortuna internacional: «O que se há de pensar de um povo, a metade do qual está à espera do Messias e a outra metade de um rei chamado Sebastião que morreu há duzentos anos.» (*apud* Bruno: p. 11)⁴.

A mordaz observação sobre a índole dos portugueses depressa se tornou numa espécie de frase-*cliché* que ecoou nos relatos de viagens do último quartel do século XVIII⁵. Johann Andreas von Junk (?- 1789), que estivera em Portugal, em 1762, na qualidade de oficial do conde de Schaumburg-Lippe⁶, famoso reorganizador do exército português e mentor da vitória da que ficou conhecida por “guerra fantástica”⁷, elaborou uma *Gramática Portuguesa*, com a qual visava fundamentalmente facilitar a aprendizagem do português aos oficiais alemães e suíços que tivessem de permanecer em Portugal em missões militares. Os destinatários de von Junk, como ele próprio faz questão de sublinhar, eram, além daqueles, apenas industriais e comerciantes alemães e não pessoas propriamente eruditas (Cf. [J. A. von Junk]: 1779, pp. 5-6). Com efeito, num apêndice que anexou à sua *Portugiesische Grammatik*, intitulado *Einige Nachrichten von der portugiesischen Litteratur, und von Büchern, die über Portugal geschrieben sind* [Algumas notícias acerca da literatura portuguesa e de livros sobre Portugal] (1778 e 1779), von Junk fez-se eco do referido dito sarcástico de Lord Tirawley nos seguintes termos:

«Er [Mylord Tirawley] entfernte sich von Lissabon, unter dem Vorwand seine Gesundheit in Cintra wieder herzustellen, die vielleicht wirklich durch Aerger [er überwarf sich mit dem Minister, und sagte ihm die härtesten Sachen] gelitten haben mochte, und reiste nach England in eben der Zeit zurück, als die englischen Truppen anlandeten, deren Absendung, wenn es bei ihm gestanden, er gern verhindert hätte, weil seiner Meinung nach mit der portugiesischen Nation, wovon die eine Hälfte den Messias, die andre den König Sebastian erwartete, überhaupt nicht viel, so wie sie aber damals beschaffen, gar nichts anzufangen wäre.» ([von Junk]: 1779, pp. 5-6).

[Ele [Mylord Tirawley] afastou-se de Lisboa sob o pretexto de recuperar a sua saúde em Sintra, que talvez tivesse de facto piorado, devido à irritação sofrida [pois zangara-se com o ministro e dissera-lhe as coisas mais duras de ouvir], e regressou a Inglaterra pouco tempo antes de desembarcarem as tropas inglesas, cujo envio, se tivesse estado nas suas mãos, ele teria de bom grado impedido,

⁴ Em Portugal, esta frase foi divulgada em 1730 por Tomás Pinto Brandão, num “romance-sátira” aos sebastianistas intitulado *Declarados Encubertos*.

⁵ A título de exemplo, veja-se como o autor romântico irlandês T. M. Hughes deixa transparecer nitidamente a mencionada opinião de Lord Tirawley sobre os portugueses, embora dela se distancie por considerá-la um tanto exagerada: T. M. Hughes, *Das enthüllte Portugal nebst Blicken auf die gegenwärtigen Zustände Spaniens*, Grimma, 1848, 2. Bd., p. 239, *apud* Opitz: p. 113, nota 17.

⁶ Sobre a vida e obra de J. A. von Junk, vd. *Deutsches Biographisches Archiv*, I, 615: pp. 431-434.

⁷ Sobre a estada em Portugal do conde de Schaumburg-Lippe, vd. Ehrhardt: p. 28 e Oliveira Marques: 1993, pp. 177-179.

pois, de acordo com a sua opinião, em relação à nação portuguesa, metade da qual estava à espera do Messias e a outra metade do rei D. Sebastião, não era de ter muitas, ou mesmo absolutamente nenhuma, expectativas, tal era a situação em que ela então se encontrava.]

A tendência para a “sebastianização” da imagem dos portugueses é igualmente reiterada num outro passo do mesmo apêndice, em que von Junk sublinha a preferência dada pela Historiografia lusitana à figura histórica de D. Sebastião nos seguintes termos:

«Verhältnißmäßig nimmt die Geschichte des Königs Sebastian, unter den historischen Schriften, den größten Platz ein. Die Anhänglichkeit an diesen König muß zu dessen Zeit über alle Begriffe, die man sich davon machen kann, gegangen sein: da noch jetzt, nach 200 Jahren, der Schwindel nicht gänzlich aufgehört hat; und bis diese Stunde giebt es in Portugall eine Secte, die man die Sebastianisten nennt, welche steif und fest glauben, der König Sebastian sei nicht gestorben, sondern von Gott verurtheilt, eine gewisse Zeit, unbekannt seine Sünden abzubüßen, wenn diese aber verflossen, werde er wunderbar wieder in sein Land eingeführt werden, und dasselbe auf den vorigen Gipfel des Ruhms und der Macht bringen.» ([J. A. von Junk]: 1779, pp. 46-47).

[Comparativamente, a História do rei D. Sebastião ocupa, entre os escritos históricos, o lugar mais destacado. A afeição a este rei deve ter excedido na época tudo o que se podia imaginar, pois, ainda agora, decorridos 200 anos, o embuste não se extinguiu inteiramente. Até este momento, existe em Portugal uma seita, apelidada de Sebastianistas, que acredita piamente que o rei D. Sebastião não terá morrido, mas terá sido sentenciado por Deus a expiar incógnito os seus pecados durante um certo tempo, decorrido o qual será milagrosamente trazido de novo ao seu país, elevando-o ao cume da antiga glória e poder.]

O mencionado apêndice de von Junk inclui ainda outras impressões recolhidas aquando da sua estadia em Portugal, bem como notícias sobre a literatura portuguesa e ainda um resumo dos dez Cantos de *Os Lusíadas*, onde refere, laconicamente, que o Poema fora dedicado por Camões ao rei D. Sebastião. No contexto da obra de von Junk, a figura histórica propriamente dita de D. Sebastião adquire assim uma imagem com contornos tendencialmente euforizantes: é o rei sobre o qual mais recaía a atenção da Historiografia nacional, o rei amado pelos seus súbditos, que continuavam à sua espera para restaurar o glorioso passado lusitano, o rei a quem o grande Camões dedica *Os Lusíadas*, o rei que simbolizaria, no fim e ao cabo, a identidade nacional portuguesa. Já o sebastianismo messiânico, consubstanciado na seita que acreditava no regresso de um monarca morto há duzentos anos, parece, de facto, ter-se propagado como um vírus estigmatizante e destruidor da imagem dos portugueses além-fronteiras, veiculando a ideia de um povo preso ao seu ilustre passado heróico que, em vez de reagir de forma produtiva à situação de decadência em que se encontrava, preferia entregar-se indolentemente a credices paralisadoras.

A *boutade* de Lord Tirawley contagiou também o general francês Charles François Dumouriez⁸, que dela se faz eco na sua obra, entre nós assaz conhecida, *État présent du Royaume de Portugal, en l'année de 1766*, obra essa escrita na sequência de uma estadia do autor em Portugal de cerca de um ano e publicada pela primeira vez, anoni-

⁸ Sobre a vida e a polémica personalidade do general Dumouriez, vd. Welschinger: pp. 54-56. Em 1795, veio a lume uma versão alemã da autobiografia do oficial francês (Dumouriez: 1795). Em particular sobre a sua curta estadia em Portugal, vd. *ibidem*, p. 101 ss. O respectivo original francês intitula-se *Mémoires du Général Dumouriez* (Dumouriez: 1794).

mamente, em Lausanne ([Dumouriez]: 1775⁹). Objecto de uma segunda edição, corrigida e bastante aumentada, o *État présent du Royaume de Portugal...* voltou a ser dado à estampa vinte dois anos depois em Hamburgo, com o mesmo título (Dumouriez: 1797a¹⁰). Ambos os originais franceses, o de 1775 e o de 1797, foram vertidos para a língua alemã e publicados, respectivamente, em 1776, em Berna, e em 1797, em Lípsia, muito pouco tempo, portanto, após as respectivas edições francesas. A edição suíça, vinda a lume sem indicação de autor nem de tradutor, dá pelo título *Die wirkliche Verfassung des Königreichs Portugal im Jahr tausend siebenbundert sechs und sechzig* [A real situação do Reino de Portugal no ano de mil setecentos e sessenta e seis] (Dumouriez: 1776¹¹). A tradução alemã, dada à estampa com o título *Historisch-Statistisches Gemälde von Portugal* [Quadro histórico-estadístico de Portugal] (Dumouriez: 1797b¹²) e já com a indicação do autor (tal como consta do respectivo original francês), é assinada por Bernhard Reith (ou Reid, 1762-1825), professor particular no ducado de Oldemburgo e, posteriormente, docente de História e de Estadística na Universidade ucraniana de Charkow¹³.

Dumouriez alude à referida frase-*cliché* de Lord Tirawley, na sequência do relato de um episódio que envolveu a figura de Sebastião José Carvalho e Melo. A propósito da crença do povo no regresso do rei D. Sebastião, a quem apelida de Messias dos portugueses, o general francês narra um conhecido incidente político que culminou na prisão do conde de Óbidos, aludido como um dos senhores mais poderosos de Portugal. Leia-se o trecho correspondente do original francês (este passo em particular não difere nas duas edições), seguido das respectivas versões suíça e alemã:

«[...] il y a une tradition populaire sur le Roi Don Sebastien, que les Portugais croyent, on disent n'être pas mort, & qu'ils prétendent devoir revenir par mer à Lisbonne pour reprendre sa couronne (c'est leur Messie). Un jour que la Reine étoit à la fenêtre avec sa cour, il s'éleva sur la mer un trombe d'eau considérable, la Reine dit en riant que c'étoit le Roi Don Sebastien qui revenoit; le Comte d'Obidos lui répondit, cela ne se peut, Madame, Don Sebastien est ici, c'est lui qui règne: deux heures après cette plaisanterie le Comte fut arrêté, & mis au fond d'un cachot de la tour de St. Julien, où il est pour le reste de la vie du Comte d'Oeyras. Telle est la cruelle sérénité de ce Ministre, sur qui tomboit la plaisanterie, parce qu'il se nomme Sebastien Carvalho. Cette aventure me rappelle un mot de Milord Tirawley, qui disoit, que peut-on faire d'une nation dont une moitié attend le Messie, & l'autre attend le Roi Don Sebastien, mort depuis deux-cents ans.» (État 1: pp. 236-237; État 2: p. 224)¹⁴.

⁹ Esta obra será indicada abreviadamente por «État 1». Luís de Montalvor promovera uma coleção de obras de viajantes estrangeiros sobre Portugal, muitas das quais, estando já prontas para publicação, se terão perdido com o desmantelamento da Editora Ática, em 1947. Entre elas contava-se *État présent du Royaume de Portugal*, cuja tradução, prefácio e notas eram da autoria de Álvaro Salema. Além desta, ter-se-ão perdido também *Voyage du ci-devant duc du Châtelet en Portugal*, na tradução, prefácio e notas de Álvaro Dória, e *Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien und vorzüglich Portugal*, de Heinrich Friedrich Link, igualmente com tradução, prefácio e notas de Álvaro Dória. *Apud* Chaves: p. 24.

¹⁰ Esta obra passará a ser indicada de forma abreviada por «État 2».

¹¹ Daqui em diante, esta obra será indicada por «Bern».

¹² Esta versão alemã passará a ser referida abreviadamente por «Leipzig». Sobre o episódio em torno da crença no regresso de D. Sebastião, vd. *ibidem*, pp. 300-303. Manuel Bernardes Branco refere uma publicação desta obra em Londres, em 1807, a partir de uma tradução alemã de J. F. Aug. Hagner. Cf. Branco: vol. I, p. 327. As únicas versões em língua alemã que, porém, logrei encontrar foram as supracitadas.

¹³ Sobre a vida e obra de Bernhard Reith, vd. *Deutsches Biographisches Archiv*, I, 1012: pp. 227-228.

¹⁴ Este episódio é também repetido por Carl Israel Ruders – pastor protestante sueco, que esteve em Portugal em 1798, a fim de ocupar a capelania da Legação sueca em Lisboa –, numa coleção de cartas, compiladas em três volumes, após o seu regresso à Suécia, e publicadas a partir de 1805. Ruders, a propósito da “seita” dos sebastianistas, narra o supramencionado incidente com o conde Óbidos, qualificando-o como «um dito que anda nas histórias populares referentes ao Marquês de Pombal, e que fez a desgraça dum dos maiores senhores destes reinos». Ruders: pp. 178-179.

«Es ist unter dem portugiesischen Volk eine alte Sage, daß der König Sebastian nicht gestorben seye, und daß er zur See wieder in sein Reich kommen, und sich auf den Thron setzen werde. Einmal da die Königin mit ihrem Hof an dem Fenster stund, erhob sich ein starker Wirbelwind auf der See, die Königin lachte und sagte: “der König Don Sebastian kommt zurück!” Der Graf von Obidos antwortet, “es ist unmöglich, Don Sebastian ist hier, und regiert,” zwo Stunden nach dieser Rede wurde er eingezogen, in ein finsternes Gefängniß, in dem Thurm St. Julien, geworfen, wo er, so lang der Minister lebt, bleiben muß. Der Minister heißt Sebastian Carvalho, und aus dieser Ursache wollte er einen auf ihn zielenden Scherz mit der grausamsten Strenge rächen. Dieser Vorfall erinnert mich an einen beissenden Einfall des Milord Tirawley, welcher sagt: “was kan man mit einer Nation ausrichten, davon die eine Hälfte den Meßias, und die andere den König Don Sebastian, der vor 200 Jahren gestorben ist, erwartet.» (Bern: p. 249).

«Es herrscht unter den Portugiesen der Volksglaube, daß der König Sebastian nicht gestorben sey; sie behaupten, daß er über Meer nach Lissabon zurückkommen werde, um sich seine Krone wieder aufzusetzen. (Dieser König ist so zu sagen ihr Messias). Eines Tages als die Königin mit ihrem Hofstaate am Fenster lag, erhob sich über das Meer eine ziemlich große Wasserhose. Die Königin sagte lachend, daß es der König Sebastian sey, welcher zurückkomme. Der Graf von Obidos erwiderte scherzend: es ist nicht möglich, Madam: denn Don Sebastian ist hier; er regiert. Zwey Stunden nachher wurde der Graf verhaftet, und in ein finsternes Loch in dem Thurme von St. Juliao eingesperrt, aus welchem er während der Lebzeit des Grafen von Oeyras keine Erlösung zu hoffen hat. So grausam bestrafte dieser Minister einen Scherz, weil er Sebastian Carvalho hieß. Dieser Vorfall erinnert mich an das Bonmot des Mylords Tirawley. Was ist aus einer Nation zu machen, sagte er, wovon ein Theil den Messias, und der andere den seit zweyhundert Jahren verstorbenen König Don Sebastian erwartet?» (Leipzig: pp. 300-301).

O contexto em que Dumouriez inscreve a célebre frase do embaixador prende-se com uma dupla intenção crítica: a de ridicularizar a retrógrada crença popular no regresso de D. Sebastião e a de demonstrar o despotismo com que o Marquês de Pombal (também ele de nome Sebastião) exercia o poder. Curiosamente, na segunda edição francesa, vinda a lume em Hamburgo, Dumouriez, assumindo finalmente a autoria da obra, dá conta, no respectivo prefácio, dos protestos que contra ela haviam sido dirigidos pelos embaixadores de Espanha e de Portugal. Acabando por reconhecer que o livro continha algumas imprecisões – o que atribui à sua juventude e ao pouco tempo que estivera no país –, Dumouriez teria resolvido revê-lo, movido pela circunstância de ter encontrado, passados tantos anos, uma pasta, que julgava perdida, com apontamentos diversos que recolhera sobre Portugal.

O oficial francês procedeu assim à revisão de alguns passos da sua obra, para o que afirma ter consultado outros livros sobre Portugal entretanto vindos a lume, os quais, porém, acaba por não indicar. Mantendo o essencial da primeira edição, Dumouriez afirma que optara por acrescentar separadamente, e entre aspas, todas as observações e críticas que entretanto lhe haviam sido feitas por “outros”, para que os erros por ele cometidos vinte e dois anos antes sobressaíssem com mais nitidez e para que não o viessem a acusar de plagiador (Cf. Leipzig: p. III ss.). Na verdade, o general francês alude, no prefácio, às observações críticas que, a seu pedido, lhe teriam sido

enviadas por um português, que reputa de bem informado, o qual, todavia, se abstém de nomear (Cf. Leipzig: p. XXVII). Com efeito, apenas ao trecho supracitado do episódio que culminou na prisão do conde de Óbidos, a edição de Hamburgo acrescenta duas achegas críticas: uma do referido português bem informado, graficamente indicada com aspas, e outra redigida pelo próprio Dumouriez, inserida entre parênteses. Foi precisamente a nota final do oficial francês relativa à frase de Lord Tirawley que mereceu um comentário crítico do português não identificado. Confronte-se o original com a respectiva tradução alemã de Bernhard Reith, que segue aliás muito de perto o trecho de partida:

«Personne en Portugal ne croit au retour du Roy Don Sebastian et si dans des tems malheureux, sous les Philippines, quelques Portuguais aimaient à se flatter de cette chimère, comme d'une esperance qui les consolait de leur esclavage, bientôt après la dénomination de *Sebastianistas* ne fut donnée qu'en dérision aux vieillards qui avaient des idées rouillées, et s'habillaient singulièrement. Le fait est que dans la triste journée d'Alcazarquivir la déroutte fut telle qu'on ne sçut rien de positif si non que le Roy était resté à pied entouré d'ennemis. Le seul poëte Bernardès que était présent à cette bataille, et resta prisonnier, dit dans une de ses élegies qu'il vit le Roy tomber mort. L'incertitude où l'on fut sur son sort fit qu'on crut qu'il s'était sauvé. Il est vrai que celui qui parut ensuite à Venise lui ressemblait parfaitement, fut reconnu par plusieurs Portuguais, leur communiqua et donna intelligence de plusieurs affaires secrètes, et soit imposteur, soit vrai D. Sebastien, fut livré aux Espagnols, on n'en entendit plus parler. Ainsi le prétendu bon mot de Lord Tirawley est comme la plus part des bons mots, plus remarquable par sa fausseté que par sa mechanceté: mais en général l'homme aime la satire, et en rit quand ce n'est pas à ses dépens.» (État 2: pp. 224-225).

«In Portugall glaubt kein Mensch an die Rückkehr des Königs Sebastian. Wenn auch in unglücklichen Zeiten, unter den Philippen, einige Portugiesen sich mit dieser Hoffnung schmeichelten, um sich in ihrer Sklaverey zu trösten, so wurde doch bald nachher der Name *Sebastianistas* aus Spott den Alten beygelegt, welche an lächerlichen Vorurtheilen hiengen, und sich sonderbar kleideten. Die Niederlage in der Schlacht von Alcazarquivir war so allgemein, daß man nichts bestimmt anzugeben wußte, als daß der König zu Fuße von Feinden umrungen worden. Der einzige Bernardes, ein Dichter, welcher sich in dieser Schlacht befand, und zum Gefangenen gemacht wurde, sagt in einer seiner Elegien, daß er den König todt zur Erde habe fallen sehen. Die Ungewißheit, in welcher man sich über sein Schicksal befand, war Ursache, daß man ihn gerettet glaubte. Es ist wahr, daß derjenige, welcher nachher zu Venedig sich für den König Sebastian ausgab, demselben vollkommen glich, und von mehreren Portugiesen als solcher erkannt wurde, welchen er verschiedene geheime Nachrichten zum Wahrzeichen mittheilte. Er wurde den Spaniern ausgeliefert, und man hörte nicht mehr von diesem wahren oder falschen Sebastian. Das vorgebliche Bonmot des Lord Tirawley's ist wie die meisten Bonmots mehr durch das Falsche als Bößartige merkwürdig. Der Mensch liebt überhaupt die Satire, und lacht gerne, wenn es nicht auf seine eigene Kosten geht.» (Leipzig: pp. 301-302).

Este comentário do português anónimo minimiza o significado psicossocial do mito sebastianista no Portugal da época, a sua importância como definição da índole e da identidade lusitanas, enfatizando simultaneamente o seu carácter anacrónico e

ridículo. Qualificada de “*chimère*” pelo comentador anónimo (note-se que a omissão, na versão alemã, desta palavra, tende a atenuar a dimensão lendária, mística da crença), a esperança no regresso do rei é “historicizada”, inscrita no contexto histórico do domínio filipino, com o objectivo de descredibilizar e de retirar actualidade à *boutade* de Lord Tirawley, considerada mais falsa do que maldosa.

Dumouriez transcreve esta crítica, todavia com o intuito de demonstrar que a famosa tiradã do embaixador inglês tinha o seu fundo de razão, como ele próprio, aquando da sua estadia em Portugal, havia constatado:

«Je ne prétens deffendre ni le bon mot de Lord Tirawley, ni la fable de D. Sebastian, je n'accuse pas non plus de cette crédulité absurde le grand nombre de Portuguais sensés et bien élevés: mais je vais citer les propres expressions de Don Antonio de Moraës da Sylva qui a traduit de l'anglais, et commenté l'Histoire du Portugal. Il avoue dans une note que de son tems, 1788, il existait encore des Sebastianistes. *Parmi beaucoup de faux Sebastiens il s'est trouvé un homme sur lequel resté beaucoup d'incertitude, sçavoir s'il l'était, ou non. Mais quelque merveilleuse que soit son histoire, elle ne l'est pas autant que ce qui me reste à rapporter; c'est que même encore il existe en Portugal des personnes, d'ailleurs très judicieuses, qui croient que le Roy Don Sebastien est encore vivant, et qu'il doit remonter un jour sur le trône de Portugal, et il en est de si persuadés, qu'ils seraient capables de souffrir le martire pour cette opinion. Cette secte porte le nom de Sebastianistas. Ils n'ont rien imprimé sur cette matière, mais ils ont beaucoup de mémoires et de notes que l'on conserve, dans lesquels ils font des efforts incroyables pour donner quelque poids à leur opinion.* Il n'est pas étonnant qu'en 1766, vingt deux ans avant ce qu'écrivit D. Antonio de Moraes da Sylva, j'aye rencontré en Portugal un Sebastianiste que je ne nommerai pas.» (État 2: pp. 225-226).

«Ich bin gar nicht gesonnen, weder dieses Bonmot noch die Mähre vom D. Sebastian zu vertheidigen, und beschuldige noch weniger alle Portugiesen dieser Leichtgläubigkeit: aber ich will doch die eigenen Ausdrücke von Don Antonio von Moraes da Sylva anführen, welcher die Geschichte von Portugall aus dem Englischen übersetzte, und commentierte. Er gesteht in einer Note, daß zu seiner Zeit, im J. 1788, es noch viele Sebastianisten in Portugall gab. “Unter vielen falschen Sebastians fand sich ein Mann, von welchem man noch nicht gewiss weiß, ob er es war oder nicht. So wunderbar auch die Geschichte desselben seyn mag, so ist sie es doch bey weitem nicht so sehr als der Umstand, daß es noch in Portugall sehr vernünftige Menschen giebt, welche glauben, daß der König Don Sebastian noch lebe, und eines Tages den Thron von Portugall wieder besteigen werde. Es giebt deren, welche davon so fest überzeugt sind, daß sie das Martyrthum für ihre Meinung leiden würden. Diese Sekte hat den Namen Sebastianistas. Sie haben über diese Sache nichts drucken lassen, aber sie besitzen viele Denkschriften und Noten, welche sie aufbewahren, und in denen sie sich alle Mühe geben, ihrer Meinung ein Gewicht beyzulegen”. Kein Wunder ist es, daß ich im J. 1766, also zwey und zwanzig Jahre vor der Zeit als D. Antonio von Moraes da Sylva schrieb, einen Sebastianiten [sic.] in Portugall kennen lernte, welchen ich aber nicht nennen will.» (Dumouriez / Leipzig: pp. 302-303).

A força probatória do testemunho do erudito autor do *Dicionário da Língua Portuguesa* é intensificada com a experiência do próprio Dumouriez. O tradutor alemão,

denotando uma certa confusão entre a dimensão profética e a dimensão histórica do mito, introduz uma nota de rodapé aparentemente com o intuito de corroborar a opinião do oficial francês:

«Man findet mehrere Schriften zum Behufe dieses Volksgalubens, und zum Beweise, daß der König Sebastian zu Venedig der wahre Sebastian gewesen sey. Man hat sogar Prophezeihungen, wann Sebastian erscheinen werde. Dumouriez hat also nicht so ganz Unrecht, daß er ihn für den Messias dieser Sekte erklärt.» (Dumouriez / Leipzig, nota de rodapé na p. 303).

[Encontram-se muitos escritos que suportam esta crença do povo e que provam que o D. Sebastião de Veneza era o verdadeiro rei D. Sebastião. Correm mesmo profecias sobre quando D. Sebastião irá aparecer. Dumouriez não deixa portanto de ter razão quando o qualifica de Messias desta seita.]

As referências irónicas aos sebastianistas portugueses ecoariam ainda pela pena abalizada de Goethe em princípios do século XIX. Com efeito, deparam-se ressonâncias claras da célebre frase-*cliché* de Lord Tirawley numa “carta-resposta” enviada ao jovem Heinrich von Kleist (1808), que solicitara ao mestre de Weimar o seu parecer sobre um fragmento da tragédia *Penthesilea*, então recentemente vinda a lume na revista literária *Phöbus*. A difícil concretização cénica da guerra de Tróia, bem como de paixões e acções humanas levadas ao extremo foram as principais causas da rejeição da referida peça por Goethe. A representação de paixões exacerbadas, de acções ligadas aos sentimentos humanos mais irracionais não agradaram ao autor de Werther, na época particularmente adepto de uma concepção de arte mais moderada e humanizada, como era apanágio do Classicismo weimariano. Desculpando-se pela frontalidade com que manifesta a sua opinião sobre *Penthesilea*, Goethe dirige-se a Kleist nos seguintes termos:

«Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn nicht aufrichtig sein sollte, so wäre es besser, man schwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude der auf den Messias, ein Christ der aufs neue Jerusalem, und ein Portugiese der auf den Don Sebastian wartet, machen mir kein größeres Missbehagen. Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: *hic Rhodus, hic salta!* Auf jedem Jahrmarkt getraue ich mir, auf Bohlen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, *mutatis mutandis*, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen.» (Goethe: p. 64).

[Permitam-me também que vos diga (pois quando não se é sincero, é melhor ficar calado) que sempre me afligi e preocupou ver jovens de inteligência e de talento à espera de um teatro que eventualmente venha a surgir. Um judeu que espera pelo Messias, um cristão que espera por uma nova Jerusalém ou um português que espera pelo D. Sebastião não me provocam maior mal-estar. Perante qualquer estrado de madeira gostaria de dizer ao verdadeiro génio teatral: *hic Rhodus, hic salta!* *Mutatis mutandis*, atrevo-me, sobre tábuas empilhadas em barris, a deleitar a multidão culta e inculta, em qualquer feira, com as peças de Calderón.]

Dialogando intertextualmente com a irônica observação de Lord Tirawley sobre os portugueses, Goethe apela ao sentido pragmático do dramaturgo, que deve ter sempre em consideração a representabilidade e a adequabilidade das suas peças às condições teatrais existentes. Goethe rejeitava assim a concepção teatral da peça de Kleist, fundamentalmente devido ao seu desajustamento em relação às condições de teatro dominantes daquela época, comparando a falta de pragmatismo do jovem dramaturgo às atitudes, pouco produtivas e irrealistas, do judeu, que continuava à espera do Messias, do cristão, que continuava à espera da nova Jerusalém e do português, que continuava à espera de D. Sebastião. Como digníssimo herdeiro dos ideais iluministas, o famoso poeta alemão alude de forma disfórica à dimensão profética do mito, interpretando igualmente a crença messiânica no regresso de D. Sebastião como o indício de uma mentalidade supersticiosa, arcaica, retrógrada e obscurantista, uma mentalidade totalmente refractária, portanto, à progressista mundivisão da *Aufklärung*.

Obras citadas

ANDRADE, Theophilo de

1972, «Camões, Sebastianista "Avant Lettre"», in *Diário de Notícias* (Suplemento Brasil-Portugal), Rio de Janeiro / Lisboa, 19-7-72, p. 4 (o artigo foi igualmente publicado no *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, Julho, Set., Out., Dez., 1972, série 90: 7-9 / 10-12, pp. 135-138).

BARETTI, Joseph

1772, *Reisen von London nach Genua durch England; Portugal, Spanien und Frankreich*. Aus dem Englischen. In zwey Theilen, Leipzig, bey Caspar Fritsch.

BRANCO, Manuel Bernardes

1879, *Portugal e os Estrangeiros*, 4 vols., Lisboa, Livraria de A. M. Pereira – Editor (vols. I e II) / Lisboa, Imprensa Nacional (vols. III e IV), 1879-1895, vol. I.

165

BREIDERT, Wolfgang (Hrsg.)

1994, *Die Erschütterung der vollkommenen Welt. Die Wirkung des Erdbebens von Lissabon im Spiegel europäischer Zeitgenossen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

BRANDÃO, Tomás Pinto

1730, *Declarados Encubertos*, Lisboa, Off. da Música.

(BRUNO), José Pereira Sampaio

1983 (1.^a ed., 1904), *O Encoberto*, Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão – Editores.

[CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François]

1799, *Neuestes Gemälde von Lissabon*. Nachtrag zur Berichtigung einzelner Ansichten in dem Gemälde von Lissabon und einzelne Fragmente eines Augenzeugen zur Kenntniß dieser Hauptstadt hinzugefügt von W. [ilhelm] G. [ottlieb] von TILESIIUS, Leipzig, bei Karl Wilhelm Küchler.

CHAVES, Castelo Branco

1981, «Prefácio», in RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, tradução de António Feijó, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional (Série "Portugal e os Estrangeiros"), pp. 7-24.

DALRYMPLE, Wilhelm

1778, *Reisen durch Spanien und Portugall im Jahr 1774 nebst einer kurzen Nachricht von der spanischen Unternehmung auf Algiers im Jahr 1775*. Aus dem Englischen übersetzt nebst einigen Anmerkungen und Zusätzen, Leipzig, bey Siegfried Lebrecht Crusius.

Deutsches Biographisches Archiv. Eine Kumulation aus 254 der wichtigsten biographischen Nachschlagewerke für den deutschen Bereich bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. 1982-. Hrsg. von Bernhard FABIAN. Bearb. unter Leitung von Willi GORZNY, Mikrofiche Edition, München [u.a.], K. G. Saur.

[DUMOURIEZ, Charles François]

1775, *État présent du Royaume de Portugal en l'année de MDCCLXVI*, A Lausanne, Chez François Grasset & Comp.

[DUMOURIEZ, Charles François]

1776, *Die wirkliche Verfassung des Königreichs Portugall im Jahr tausend siebenhundert sechs und sechzig*. Aus dem Französischen, Bern, bey der topographischen Gesellschaft.

- DUMOURIEZ, Charles François
1794, *Mémoires du Général Dumouriez*, Hambourg, [s.n.].
- DUMOURIEZ, Charles François
1795, *Das Leben des Generals Dümouriez. Vom ihm selbst*, Hamburg, bei Benjamin Gottlob Hoffmann.
- DUMOURIEZ, Charles François
1797a, *État présent du Royaume de Portugal*, Hambourg, Chez P. Chateauneuf.
- DUMOURIEZ, Charles François
1797b, *Historisch-Statistisches Gemälde von Portugall*. Aus dem Französisch übersetzt, und mit einigen Zusätzen begleitet von Bernhard Reith, Leipzig, bey Jakobäer.
- 166
EHRHARDT, Marion
1980, «As Primeiras Notícias Alemãs acerca da Cultura Portuguesa / Erste deutsche Nachrichten über die portugiesische Kultur», in DELILLE, Karl Heinz (ed.), *Portugal – Alemanha. Estudos sobre a Recepção da Cultura e da Língua Portuguesa na Alemanha / Portugal – Deutschland. Beiträge zur Aufnahme der portugiesischen Kultur und Sprache in Deutschland*, Coimbra, Livraria Almedina, pp. 7-65.
- FIELDING, Heinrich
1764, *Reise nach Lissabon*. Aus dem Englischen übersetzt. Nebst einer Nachricht von den Lebensumständen dieses berühmten Schriftstellers, Altona, bey David Jversen, Königl. privil. Buchhändler in Holstein.
- GOETHE, Johann Wolfgang von
[1965], «870. An Heinrich von Kleist», in *Goethes Briefe*. Bd. III: *Briefe der Jahre 1805-1821*, Hamburg, Christian Weoner Verlag, p. 64.
- GÜNTER, Horst
1993, «Das Erdbeben von Lissabon», *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*. Hrsg. von BRIESEMEISTER, D., FLASCHE, H., KÖRNER, K.-H., Münster, Aschendorff Verlag, 20. Bd., (1988-1992), pp. 191-200.
- [JUNK, Johann Andreas von]
1778, *Portugiesische Grammatik. Nebst einigen Nachrichten von der portugiesischen Litteratur und von Büchern, die über Portugall geschrieben sind*, Frankfurt an der Oder, bei Carl Gottlieb Strauß.
- [JUNK, Johann Andreas von]
1779, *Einige Nachrichten von der portugiesischen Litteratur und von Büchern, die über Portugall geschrieben sind*, Frankfurt an der Oder, bei Carl Gottlieb Strauß.
- MARQUES, A. H. de Oliveira
1984, *História de Portugal*, Lisboa, Pala Editores, 2 vols.
- MARQUES, A. H. de Oliveira
1993, «Graf zu Schaumburg-Lippe und sein Einfluß auf die portugiesische Freimaurerei», in BRIESEMEISTER, D. / FLASCHE, H. / KÖRNER, K.-H. (Hrsg.), *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, Münster, Aschendorff Verlag, 20. Bd., (1988-1992), pp. 177-179.
- MAXWELL, Kenneth
1994, «O Estado e o Indivíduo no Portugal Setecentista: a Herança Pombalina», in BRETTEL, Caroline B. et al., *Portugal: O Indivíduo e o Estado* (International Conference

Group on Portugal, 1993), trad. port. de Catarina Salgueiro, Lisboa, Fragmentos (Coleção Estudos), pp. 35-67.

MURPHY, James

1796, *Reisen in Portugal in den Jahren 1789 und 1790*, Aus dem Englischen übersetzt von Matthias C. Sprengel, Halle, in der Rengerschen Buchhandlung.

OPITZ, Alfred

1991, «Nachdenken über Sebastian. Funktion und Rezeption eines nationalen Mythos», in LINK, J. / WÜLFING, W. (Hrsg.), *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*, Stuttgart, Klett-Cotta, pp. 106-119.

RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão

2002, *Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha. Representações Históricas e Literárias (1578-ca.1800)*, Coimbra, Edição de MinervaCoimbra / Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos / Universidade de Aveiro + CD-Rom com 49 Apêndices Documentais.

167

RUDERS, Carl Israel

1981, *Viagem em Portugal 1798-1802*, tradução de António Feijó, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional (Série «Portugal e os Estrangeiros»).

[STEPHENS, Philadelphie]

1782, *Briefe über Portugal, nebst einem Anhang über Brasilien*. Aus dem Französischen. Mit Anmerkungen herausgegeben von Matthias Christian Sprengel, Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung.

TWISS, Richard

1776, *Reisen durch Portugal und Spanien im Jahr 1772 und 1773*. Aus dem Engl. übers., mit Anm. von C[hristoph] D[aniel] Ebeling, Leipzig, Weygang.

WEINRICH, Harald

1971, «Literaturgeschichte eines Weltereignisses: Das Erdbeben von Lissabon», in H. W., *Literatur für Leser*, Stuttgart, Verlag W. Wohlhammer, pp. 64-76.

WELSCHINGER, Henri

s/d[1885-1902], «Charles François Dumouriez», in *La Grande Encyclopédie. Inventaire Raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts*. Par une Société de Savants et de Gens de Lettres sous la dir. de MM. Berthelot et al. Paris: H. Lamirault: [puis] Société anonyme de «La Grande Encyclopédie», 31 tomes. Tome quinzième (Duel.-Eoetvoes.), pp. 54-56.

DA HISTÓRIA E DAS “ESTÓRIAS”

EM TEXTOS DA LITERATURA DE CORDEL DO SÉCULO XVIII

ANA MARGARIDA RAMOS
(Univ. de Aveiro)

169

«Se tu quiseres tornar-te homem de letras, e um dia se calhar escreveres Istórias, tens mesmo de mentir, e inventar histórias, senão a tua Istória seria monótona. Mas terás de fazê-lo com moderação. O mundo condena os mentirosos que não fazem senão mentir, até sobre as coisas ínfimas, e vai premiando os poetas, que só mentem sobre as coisas grandíssimas»

Umberto Eco, *Baudolino*, p. 46

Pretendemos, nesta comunicação, proceder a uma reflexão sobre o modo como, num *corpus* limitado de textos da literatura de cordel portuguesa do século XVIII, sobre o aparecimento de monstros, interagem elementos aparentemente contraditórios, ligados à ficcionalidade e à factualidade.

Conjugadas frequentemente nos próprios títulos dos textos¹, realidade e ficção parecem coexistir pacificamente e não provocar brechas significativas ao nível da leitura realizada.

Assim, a reforçar insistentemente a veracidade (promovendo a credibilidade) dos relatos, surgem elementos como os referentes espaciais reconhecíveis, a localização precisa no tempo, a opção pela forma “jornalística” ainda de construção embrionária ou por estruturas formais como a da carta ou da crónica, a presença de testemunhas tidas como credíveis (às vezes, o próprio narrador), além da referência insistente a dados objectivos como números, datas, quantidades e medidas.

Ao invés, são elementos pertencentes ao domínio do insólito a própria temática da monstruosidade destes relatos, rodeada de espectacularidade (promovendo a incredulidade), visível na intensa adjectivação e nas comparações improváveis.

¹ Confrontar com: «Nova Maravilha da Natureza, ou notícia rara e curiosa de um homem marinho, que apareceu nas praias da cidade de Marselha em o reino de França, com cuja ocasião se refere outro successo semelhante acontecido na China (1755)» ou ainda com «Notícia Verdadeira de um caso maravilhoso sucedido na Itália, em os Estados de Milão, em o mês de Fevereiro do presente ano (1761)», só para dar dois exemplos, em que sublinhamos com um só traço os elementos que remetem para a factualidade e com dois traços os que apontam para a ficcionalidade. Os sublinhados são nossos. Optámos, ainda, para uma maior comodidade de leitura e de escrita, pela actualização da grafia, tanto nos títulos dos folhetos como nas citações dos mesmos que surgirão neste texto.

Deste modo, encontramos, por um lado, como reforço da factualidade, elementos que ligam estes textos se não ao discurso historiográfico, porque referem acontecimentos relativamente recentes, pelo menos ao discurso jornalístico ou cronístico, fontes, aliás, da própria construção da História, como são a precisão de datas, locais e factos históricos comprovados, a utilização de fontes e testemunhas a atestarem a ocorrência, além da frequente utilização da estrutura da carta. Por outro lado, os elementos maravilhosos, ainda que insistentemente apresentados como verdadeiros, ligados ao fantástico e ao insólito, são motivo central de textos que seguem uma tradição antiga, ligada quer a fontes clássicas, como é o caso de Plínio, o Velho, quer a fontes medievais, algumas canónicas, como é o caso de Santo Agostinho, Santo Isidoro de Sevilha ou Santo Ambrósio, além dos próprios bestiários.

Daqui resulta uma coexistência que, ao contrário do que se poderia pensar, parece, do ponto de vista do leitor, pacífica e pouco problemática. Veja-se, a comprová-lo, as referências assíduas a textos que relatam “**factos inacreditáveis**”, em que a expressão em causa assegura, por si só, a junção de dois universos completamente distintos, mas que, aqui, surgem perfeitamente conciliados, sem que seja apontada a contradição² evidente que a expressão encerra. A este respeito, e referindo-se ao contexto inglês em particular, Gilles Duval³ aponta as principais contradições que caracterizam este tipo de fórmulas editoriais, ao afirmar que «le colportage est donc pétri de contradictions intellectuelles et esthétiques, comme le soulignent d'ailleurs tous les spécialistes. Il est partagé entre la recherche du réalisme et de la vraisemblance, de l'exotisme spatial ou temporel et du spectaculaire à tout crin: ainsi les “canards” indéfiniment rabâchés sont actualisés par des formules telles que “neue”, “en el presente año”, “printed in the present year”. Contradictions si mal résolues que partout le colportage a tendance à se parodier lui-même, et il arrive aux auteurs de dénigrer leurs propres œuvres tout en se targuant de sincérité et de désintéressement» (Duval: pp. 67-68).

Aqui, o lado maravilhoso, sobrenatural ou verdadeiramente divino contrasta com as insistências na sua exactidão espaço-temporal ou na sinceridade dos testemunhos apresentados segundo uma estratégia que se pretende convincente, baseada numa argumentação em que surgem múltiplos detalhes⁴. A este propósito, vejam-se,

² É claro que temos notícias de outros folhetos em que surgem críticas aos assuntos inverosímeis que eram notícia assídua na prosa de cordel, e que se referem explicitamente aos “enganos” de que os leitores eram alvo por parte de autores/editores pouco escrupulosos, interessados apenas no lucro fácil e rápido. A título meramente exemplificativo, veja-se o seguinte folheto – *Relação e Breve notícia de um bicho feroz que apareceu à gente que foi para o Mato Grosso (1700?)* –, onde se referem os “enganos” e “logros” que se encontram nestes folhetos. Aqueles que os escrevem são referidos como «tratantes e ardilozes e astutos» com «o fito só na gulosa ambição de embolsar os teus vinténs fazem soar por todas as ruas a voz do pregão dos moços dos cegos, certos em que tu hás-de dar-lhe ouvidos, e engodado no gosto de uns títulos, que lhe sabem dar, à face se mostram curiosos, divertidos e de bom gosto (que assim sabem estes caçadores de vinténs armar o laço do seu engano) não hás-de deixar de largar os teus dez reis, cuidando que ali tens com que divertir penas, aliviar tristezas, submergir melancolias e conservar alegrias; no que depois te achas enganado».

³ Sobre esta questão, Gilles Duval refere-se mesmo à existência de um “logro”, um verdadeiro “embuste” em que o leitor continuou a cair durante três séculos e que permitiu a sobrevivência deste género específico de textos. A explicação para o sucesso e para a credibilidade de tais narrações junto do público pode ser encontrada no «prestige attaché à tout ce qui est écrit: on a tendance à croire à quelque chose simplement parce qu'on l'a lu dans un livre ou un journal. De la sorte, tout tourne autour de la relation très curieuse qui unit l'auteur à son public. Qu'il usurpe ou qu'il adopte spontanément le rôle du prophète ou de prédicateur, le gazetier jouit d'une position d'autorité morale et scientifique par rapport à son lecteur» (Duval: p. 331).

⁴ A exploração do detalhe e do pormenor como técnica sistemática, que pode surgir a vários níveis, é apresentada como predecessora da “imprensa dos escândalos”, que conhecerá igual sucesso mais tarde.

por exemplo, dois⁵ dos folhetos do nosso *corpus* que partilham várias páginas de texto. E ainda que ambos contextualizem o fenómeno que descrevem em momentos diferentes e em locais também eles distintos, esta reprodução integral de grande parte do relato configura claramente uma estratégia de aproveitamento de materiais cuja aceitação pelo público já tinha sido testada com sucesso, materiais esses que são rudimentar e simplesmente actualizados do ponto de vista temporal e espacial. Tal procedimento permite falar, a propósito destes textos, de publicações de tipo “massificado”, visando quase exclusivamente intuítos comerciais, na tentativa de satisfazer na íntegra as expectativas dos leitores/consumidores, habituados a uma forma e a modelos cristalizados pelo uso e pela tradição. Além disso, as semelhanças existentes, que incluem praticamente a totalidade do folheto de 1752, reforçam a nossa ideia da existência de uma matriz mais ou menos fixa relativa a estes folhetos sobre o aparecimento de monstros, funcionando as várias edições dos textos como actualizações espaço-temporais. Uma proximidade a este nível põe em causa a veracidade dos relatos aos olhos dos leitores actuais, mas não aos dos leitores seus contemporâneos, uma vez que a efemeridade destes textos e a distância de duas décadas entre as duas edições dificilmente conduziria ao reconhecimento das semelhanças existentes.

Os títulos dos folhetos são, também, o exemplo acabado dessa conciliação de elementos totalmente opostos, visível, até, nas designações dos textos como “relação”, “relato” ou “notícia”, nomenclaturas importadas do registo factual, como é o caso do jornalístico, que aqui já surge de forma embrionária. A ausência da periodicidade é a principal distinção que pode ser apontada entre muitos destes folhetos e as “Gazetas” suas contemporâneas, à semelhança, aliás, dos *canards* franceses. Fórmulas de sucesso considerável, os *canards* ou livros de ocasião precederam a própria *Bibliothèque bleue* e acompanharam a sua evolução durante bastante tempo, trabalhando temáticas similares. O *canard* é uma publicação que se encontra ao serviço da actualidade, distinguindo-se do jornal pela sua ausência de periodicidade. Apresenta, de forma ocasional, «des nouvelles choisies parmi celles qui offrent un intérêt exceptionnel aux yeux d'une clientèle populaire. Elle préfère traditionnellement l'individuel au général, le concret à l'abstrait, le rêve à la réalité» (Seguin: p. 35), o que configura um discurso com claras proximidades com a literatura dirigida ao grande público que, depois, se designará por literatura de massas, ainda que mantenha afinidades com as manifestações tradicionais, algumas ainda de expressão predominantemente oral.

Destacam-se, neste género de publicações, como motivos de maior sucesso e interesse (visível no número de edições), «os crimes medonhos e as execuções capitais (...), as aparições celestes (...), os feitiços e possessões diabólicas (...), os milagres (...), as cheias (...), os tremores de terra (...)». Os restantes pertencem ao mesmo registo, dando a ler histórias de monstros, de sacrilégios, de raios e trovões» (Chartier: 1988, p. 191). Desta forma, estamos em presença de textos conotados com «crimes et prodiges, catastrophes et miracles, faits d'histoire et faits divers» (Chartier: 1993, p. 92). A importância destes textos era notória, já que eram frequentemente transcritos e copiados e o seu estilo influenciava a escrita de outros textos: «sa propre écriture est façonnée par les formules de l'imprimé, dont elle reprend motifs et énoncés, et le récit de fiction devient à son tour garant de la véracité des faits extraordinaires racontés ou vus dans

⁵ Os textos a que nos referimos são: *Nova Relação de uma fera novamente aparecida na China nos montes de Pequim*, Coimbra, Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1752, e *Bicho Asiático, monstruosa aparição das montanhas da Pérsia, e juízo que se fez sobre a matéria na Corte da Turquia* (s/ data). Este último, apesar de não ter data de edição, situa o acontecimento em 1735.

la ville» (idem). É exactamente neste grupo que situamos os textos que hoje trazemos aqui.

Grosso modo, podemos, parece-nos, encontrar na prosa de cordel dois grandes grupos de textos, ainda que, depois, cada um deles possa ser objecto de inúmeras subdivisões. Assim, o primeiro critério que utilizámos para proceder a esta selecção prende-se com o conceito de “verdade” da matéria tratada nos folhetos⁶. Com base neste dado, observemos a existência, logo à partida, de duas grandes categorias de folhetos: (1) uma onde se assume claramente o lado ficcional da matéria publicada, e que inclui textos de cariz cómico ou jocoso, que relatam aventuras de heróis e histórias de amor, entre outras temáticas; (2) e uma outra que se apresenta salientando, desde logo, o lado “verídico”, quase noticioso, dos factos narrados.

Este último é um conjunto de textos bastante amplo e diversificado, onde é possível encontrar, a par de descrições de acontecimentos naturais⁷, como tempestades ou terremotos, relatos de crimes cometidos e dos respectivos castigos (quase sempre a morte) infligidos aos criminosos; descrições de acontecimentos ocorridos no âmbito de guerras, como batalhas (sobretudo as vitoriosas), assaltos e cercos; e, ainda, acontecimentos fora do comum, como o aparecimento de monstros e feras e nascimentos de seres fora do habitual. No que diz respeito às questões históricas, o interesse dos leitores, a tomarmos como fonte o tipo de textos publicados e as suas temáticas, centra-se em assuntos como a acção dos monarcas (com referências elogiosas à sua personalidade), a vida na corte (nascimentos, casamentos, mortes, funerais) e os feitos do país (ao nível militar, como já vimos, e também diplomático). O que todos estes textos, aparentemente tão distintos, têm em comum é a insistência no motivo da “verdade” e do “rigor” da matéria tratada.

E se há casos em que não se levantam dúvidas, por se tratar de folhetos que, pela temática abordada, pela proximidade temporal em relação ao assunto tratado, bem como pela sua efemeridade⁸ ocupariam, mais ou menos, o lugar da imprensa actual, mantendo as populações informadas sobre aquilo que se passava pelo mundo, outros textos podem exigir uma análise mais profunda, mesmo relativamente à utilização dessa insistência no tópico da “verdade” dos factos narrados, que, no nosso entender, pode funcionar mais como artifício retórico do que propriamente como factor assegurador da veracidade dos acontecimentos, como veremos mais adiante.

⁶ Este aspecto necessitaria, como é óbvio, de uma reflexão mais aprofundada. Contudo, não queremos deixar de referir duas características que nos parecem fundamentais, em relação à “verdade” dos textos dos folhetos. A primeira nota vai para a recepção do texto e para o papel extremamente importante que desempenha no processo interpretativo, o que nos obrigaria a descobrir a forma como o texto era recebido: verdade ou ficção? A segunda nota prende-se com o próprio processo de publicação e de impressão dos textos, já que existia a noção de que o publicado (que correspondia aos textos que tinham tido licença de impressão e autorização de comercialização) era sempre verdadeiro. Aliás, a falta de perspectiva histórica da grande maioria dos leitores conduzia a que todos os relatos fossem situados, mais ou menos, no mesmo plano, tratassem eles (ou não) de temáticas históricas, novelescas, maravilhosas, jocosas, simbólicas, etc.

⁷ Também se nota um interesse e uma enorme fascinação por temáticas relacionadas com calamidades naturais dos mais diversos tipos, assim como pelas atrocidades cometidas pelos homens. Incluem-se, no primeiro destes tipos de textos, os folhetos relativos à descrição de terremotos, incêndios, tempestades (furacões), inundações, pragas, passagem de cometas, erupção de vulcões, entre outros. No segundo tipo de textos temos a descrição de crimes violentos – assassínios (patricídios, matricídios, etc.), roubos, violações – assim como os castigos infligidos aos praticantes desses mesmos crimes. Destaque-se, em ambos os tipos de textos, a importância da descrição pormenorizada, tão realista (às vezes, exageradamente) quanto possível, com indicação precisa de números.

⁸ Trata-se, efectivamente, de notícias cuja validade é extremamente curta, uma vez que, geralmente, novas notícias surgem, ultrapassando os dados das primeiras.

Com efeito, quanto mais o facto relatado foge à realidade e às “leis naturais” do mundo empírico, maior é o esforço por parte do seu autor em reiterar a questão da verdade, recorrendo a estratégias mais ou menos subtis para convencer o leitor. Nestes estratagemas incluem-se, como já avançámos, a apresentação de imagens com o “retrato fiel” ou “fidedigno” do dito monstro, a precisão e o rigor da localização espacial e temporal, a referência a numerosas testemunhas⁹, sobretudo as de maior peso, pela posição social que ocupavam, o confronto e o exemplo de outros textos, nomeadamente clássicos, a própria estrutura do relato que, na maior parte dos casos, segue o modelo da carta (pode ser mais ou menos formal, em estilo também ele mais ou menos rígido) e a minúcia na descrição do fenómeno estranho, condicionando a leitura pela quase aproximação científica¹⁰ aos factos descritos e narrados.

Nesta medida, a par de relatos mais ou menos fidedignos, como aqueles a que já nos referimos, surgem também, atestando de forma reforçada e até mesmo insistente (eventualmente obsessiva) o seu grau de veracidade, narrações de acontecimentos que parecem mais inverosímeis ou que, sendo verdadeiros, vêm claramente reforçada a sua mensagem central pelo recurso a numerosos exageros. Nota-se, pela parte do autor (muitas vezes anónimo, outras conhecido pelas iniciais e outras ainda “escondido” sob a capa do tradutor ou de pseudónimos vários), grande preocupação em atestar não só a verdade, mas também, às vezes, a cientificidade daquilo que se narra.

Os títulos são, de facto, elementos decisivos para esta análise, por incluírem as designações utilizadas pelos autores para se referirem à obra que dão a público. Deste modo, e apesar de o nosso *corpus* reunir um conjunto de textos que tratam assuntos próximos, verifica-se uma grande variedade de fórmulas usadas, de que apresentamos alguns exemplos: relação, notícia, cópia de uma carta, história, ainda que todas as designações apontem para o cariz factual dos textos. Além disso, estas designações podem surgir isoladas ou conjugadas ou ainda acompanhadas por um ou mais adjectivos (que se encontram destacados a negrito), permitindo, através da combinação destes elementos, uma variedade significativa, como se pode ver nos exemplos¹¹ que aqui apresentamos: “relação **verdadeira**”, “notícia **rara** e **curiosa**”, “notícia **verdadeira**”, “**nova**, e **curiosa** relação”, “**curiosa** notícia e **certa** relação”, “**nova**, e **verdadeira** relação”, “relação e **breve** notícia”, “**nova** relação e suplemento à notícia”, “**nova** relação”, “notícia **verdadeira**, e **curiosa**”. Desta conjugação conclui-se que o adjectivo tanto pode reforçar ora o seu carácter verídico, ora a sua vertente insólita, sendo ainda possível a combinação das duas. Refira-se, contudo, que apenas o levantamento dos adjectivos permite perceber que a diversidade não é, a este nível, assim tão grande, uma vez que são quase sempre os mesmos os utilizados de forma repetida e recorrente. Veja-se, nomeadamente, a insistência do adjectivo “verdadeiro”, com vista ao reforço da verdade e da credibilidade da matéria tratada, assegurando a sua factualidade, do adjectivo “novo”, com vista a despertar o interesse dos leitores para a novidade e originalidade do assunto tratado, e finalmente do adjectivo “curioso”, directamente relacionado com a especificidade da matéria tratada, ligada ao insólito e

⁹ Sobre a questão do reforço da verosimilhança neste tipo de publicações, confrontar com: «Dès le titre. l'auteur fait pression sur le lecteur en affectant de laisser parler les témoins, sans intervenir. Mais ce n'est pas la seule arme dont il dispose. Grâce à une formulation intelligente, il réussit à rendre crédibles des événements imaginaires: il accumule des détails qui font vrai (d'où la longueur des titres); il situe l'événement dans un environnement proche, il cite nommément les victimes ou les bénéficiaires (donc il donne un intérêt humain à son "reportage"); enfin il évoque les témoignages des spectateurs nombreux et dignes de foi, c'est-à-dire bien nés» (Duval: pp. 330-331).

¹⁰ Sobre, por exemplo, a construção do retrato do monstro em diferentes folhetos da literatura de cordel, ver Ramos, 2001.

¹¹ Na apresentação dos exemplos, que não são exaustivos, optámos pela omissão de casos repetidos.

ao estranho, provocando a curiosidade do público leitor. Este tipo de construção também poderá ser explicada pelo intuito comercial desta literatura, funcionando como forma de sedução do leitor, já que o que se procura aqui é captar a sua atenção, aguçando-lhe a curiosidade e, conseqüentemente, levando-o à compra. A designação dos textos será ainda, como veremos, articulada com a caracterização do assunto tratado, duplicando as contradições que caracterizam estes textos. Sobre esta questão, Gilles Duval refere que, desde os títulos, «on trouve un résidu de mystère impossible à dissiper: le prodige garde à la fois son caractère proche et lointain, véridique et inexplicable: il est “true”, mais aussi “strange” et “wonderful”, ces deux derniers termes déjouant l’effort de rationalisation exprimé par “relation” et “account”» (Duval: p. 337).

A utilização recorrente da designação de “relação” obriga a uma explicitação breve das implicações deste termo. A relação apresenta afinidades com os textos noticiosos que se incluem nas Gazetas e que vão dar origem ao jornalismo, caracterizando-se, em termos teóricos, pela sua factualidade. A principal distinção entre as relações e as gazetas prende-se com a ausência de periodicidade das primeiras, vindo a público de forma não uniforme e irregular, motivadas pelas circunstâncias e pelos acontecimentos do momento. Contudo, e mesmo quando só a designação é aproveitada e o seu conteúdo é mudado, mantêm quase sempre marcas do seu carácter noticioso – ainda que possa só ter sentido ficticiamente – «que marcará su futuro en una doble perspectiva de noticia y propaganda» (Marco: p. 502). Assim, a utilização desta designação, como aliás podemos comprovar no caso dos textos que estamos a analisar, funciona como forma de reforçar a verosimilhança (e logo a credibilidade) do narrado e surge a par de outras, com significado semelhante, como “relato” ou “narração”.

Depois, é igualmente necessário conjugar os elementos relativos à caracterização ou definição do texto em questão com o assunto que trata, no sentido de salientar as contradições que aqui se manifestam e de que demos conta anteriormente.

Assim, a referência aos monstros que ocupam a maioria dos folhetos surge nos títulos de diversas formas¹²: “monstro **horrível**”, “bicho **feroz**”, “**monstruosa** aparição”, “**extraordinário e prodigioso** caso”, “**formidável e horrendo** monstro”, “**portentoso** monstro”, “**térrível, e formidável** monstro”, “o **maior** monstro da Natureza”, “**formidável** bicho”, “**grandíssimo** animal”, “**monstruoso, e horrível** bicho”, “**medonha** fera”, “monstro **prodigioso**”, “**prodigioso e estupendo** fenómeno”, “caso **maravilhoso**”, “**formidável** fera”, “**admirável, e estupendo** monstro”, “**espantosa** fera”, “**feroz** bicho”. Repare-se, neste caso, na variedade de designações utilizadas, sendo, contudo, as mais frequentes as de “monstro”, “bicho” e “fera”. Os adjectivos também são diversificados, ainda que alguns surjam com mais insistência e estejam presentes em várias combinações, como é o caso de “formidável” e “estupendo”. Quando o substantivo pelo qual é designado o fenómeno não inclui a sua classificação como “monstro”, optando o narrador por “fera”, “bicho” ou outro, o carácter monstruoso é, então, conferido pelo adjectivo que qualifica o nome. Também surgem, com relativa frequência, sobretudo em títulos de grande extensão, a dupla adjectivação, assim como a flexão do adjectivo em grau, preferindo o narrador, por razões óbvias, os graus superlativos.

Mas, para além dos títulos e das contradições que encerram, há ainda, como já adiantámos, outros elementos que nos permitem falar das tentativas de ancoragem deste tipo de narrativas no universo factual e histórico. São elementos determinantes,

¹² Estes exemplos não são exaustivos e referem-se exclusivamente a referências ao elemento monstruoso em títulos de folhetos, uma vez que, no corpo de cada texto, são usadas inúmeras variantes para se referir o fenómeno.

para além das alusões a personagens referenciais, como é o caso de elementos da corte ou a acontecimentos historicamente comprovados, como a passagem de cometas, a ocorrência de terramotos, por exemplo, a contextualização espaço-temporal das intrigas. Os folhetos, nomeadamente nos títulos, precisam com rigor quase jornalístico os locais e os momentos da ocorrência das acções que narram. Contudo, por muito precisos e aparentemente rigorosos que sejam os referentes crono-espaciais, às vezes com indicação das horas, por exemplo, a verdade é que remetem, com muita frequência, para um universo fabuloso, quase mítico, do “era uma vez...”¹³.

Assim, tal como podemos afirmar, à semelhança de Gilles Duval, que «Le traitement du temps peut être rhétorique ou poétique et les histoires se situent dans le monde à la fois réel et imaginaire, proche et lointain» (Duval: p. 187), também as notações de cariz geográfico, ainda que recriadas de forma mais ou menos fidedigna, devem ser entendidas como coordenadas que, em lugar de conduzirem os leitores no mapa do mundo empírico, situando factos, os orientam para uma leitura fabulosa e fantástica do espaço e dos acontecimentos, funcionando como elementos de uma geografia fabulosa (porque maravilhosa), que, em certa medida, encontra ainda afinidades com os roteiros medievais em que os *mirabilia* tinham lugar de relevo. Assim, enquanto o Cristianismo recupera o maravilhoso para o milagre e o seu reaproveitamento científico tende a «fazer dos *mirabilia* fenómenos marginais, casos-limite, excepcionais mas não fora da ordem da natureza» (Le Goff: p. 30), a recuperação histórica destes casos ocorre com o «desejo de ligar os *mirabilia* a acontecimentos e datas» (idem).

Estamos, pois, em presença de textos em que «les éléments réalistes (évocation de la vie quotidienne) coexistent avec les éléments merveilleux (...). Ainsi, la fiction se mêle indissolublement au réalisme, et d’une façon générale les “chapbooks” se situent à une frontière imprécise entre le conte de fées et la chronique. La morale et le merveilleux se mêlent et se renforcent mutuellement» (Duval: p. 187).

De catalogação difícil, até pelas contradições latentes que os estruturam, estes textos da literatura de cordel, cuja análise apenas esboçámos, situam-se num limbo algo impreciso entre a crónica e o “maravilhoso”, entre a história e a ficção.

¹³ Sobre esta questão, em particular, do tratamento temporal, confrontar com: «En ces temps reculés, tout était possible, rien ne choque, pas même les anachronismes. En outre, le fait de situer un récit fantaisiste de façon précise (mais variable suivant les versions) constitue un gage – illusoire – de véracité: tel a existé, mais tout le reste est fabuleux. Ce souci apparent de vraisemblance et donc de respectabilité, de même que l’appellation générique de “histoires” donnée à ces livrets pourraient donner à penser que les imprimeurs voulaient désarmer les moralistes puritains puis non conformistes. Mais était-ce bien nécessaire, puisqu’ils nourrissaient une hostilité de principe à l’égard de la littérature d’évasion? Il faut sans doute plutôt y voir un élément de “make believe”, au même titre que le il “était une fois” des contes de fées» (Duval: pp. 314-315) e também com «Mais l’histoire peut devenir simple prétexte, et à ce moment le récit assume totalement son autonomie. À mesure qu’on s’éloigne de l’Histoire, l’on se rapproche de l’*affabulation* (...). De l’Histoire à l’Histoire comme cadre, l’on passe enfin à une structure atemporelle; même si les données historiques sont justes, le récit pourrait se dérouler dans n’importe quel contexte» (Duval: p. 318).

Referências bibliográficas

- CHARTIER, Roger
1988, *A História Cultural. Entre práticas e representações*, Lisboa, Difel.
- CHARTIER, Roger (dir.)
1993, *Pratiques de la lecture*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- DUVAL, Gilles
1991, *Littérature de colportage et imaginaire collectif en Angleterre à l'époque des Dicey (1720 – v. 1800)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- ECO, Umberto
2002, *Baudolino*, Algés, Difel.
- LE GOFF, Jacques
1985, *O Maravilhoso e o Quotidiano Medieval no Ocidente Medieval*, Lisboa, Edições 70.
- MARCO, Joaquín
1977, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, vol. I e II, Madrid, Taurus Ediciones.
- RAMOS, Ana Margarida
2001 «O retrato de monstros na prosa de cordel do século XVIII: Tipologias e estratégias textuais», in ABREU, L. M. e MIRANDA, A. J. (coord.), *O Discurso em Análise – Actas do 7.º Encontro de Estudos Portugueses*, Aveiro, Associação Labor de Estudos Portugueses, pp. 161-175.
- SEGUIN, Jean Pierre
1959, *Nouvelles à sensation. Canards du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin.

DE GARRETT A EÇA:

Razões da História

1. O trajecto sugerido pelo título desta intervenção – de Garrett a Eça de Queirós; e depois: razões da História – traz consigo dois protagonistas declarados e uma terceira personagem ainda não designada. O trajecto que assim se anuncia decorre, além disso, num cenário histórico dominado por um outro grande protagonista, este de dimensão colectiva e algo difusa: chama-se romantismo, esse fundamental protagonista. O trajecto a que aqui me refiro é então, pelo menos duplamente, um movimento: o do próprio romantismo, que uma antiga e já cristalizada metáfora encara como devir de um tempo cultural e literário marcadamente dinâmico: romantismos, no plural, e não romantismo, como bem se sabe. Ao mesmo tempo, penso no movimento de uma deriva, que é a das correlações possíveis com um outro movimento, fixado, de forma expedita mas aqui conveniente, num conceito de índole histórica, política e ideológica: o liberalismo, entendido também como motivo literário, em articulação directa com o romantismo em que ele se projecta e que a mais de um título o transcende e até determina. Um liberalismo que abunda em figuras e em eventos históricos, como que à espera de uma representação literária que nele apreenda personagens e intrigas susceptíveis de refiguração ficcional. Passam por essa representação literária as razões de uma História que, no tempo a que me reporto, correu de feição e em velocidade ajustada a modelizações narrativas, daquelas que bem consentem que se diga o que às vezes afirmam os narradores dos relatos trepidantes: as coisas aconteceram mais depressa do que o tempo que levamos a contá-las.

Falo aqui nas razões da História, fixando-me em duas acepções que neste contexto predominam: razão como fundamentação explicativa dos fenómenos; subsidiariamente, razão como formulação discursiva desse processo explicativo, *logos* que requer um “relato verdadeiro e analítico”, no sentido platónico que o distinguia do *mythos* (Peters: 1967, p. 136). Ao mesmo tempo, esta segunda acepção é indissociável daquela outra razão (ou racionalidade), que é a que cultivamos, quando pensamos que alguma coisa (a História, por exemplo) deve *fazer sentido*: penso aqui em *sentido* como sendo a identidade e textura semântica de alguma coisa; mas penso em *sentido* numa acepção que é já espacializada, acepção a que nos referimos quando postulamos a direcção que se toma num certo trajecto a percorrer. Perguntamos então: em que sentido (ou em que rumo) se orienta a História? Em qualquer dos casos, quando as

razões da História são lidas na literatura, isso significa que estamos a colocar-nos não apenas no nosso lugar de leitores distanciados – distanciados do tempo do romantismo e do liberalismo, no caso que aqui trago –, mas que estamos também a beneficiar do relativo (e mais reduzido) distanciamento que a literatura oitocentista cultivou, ao tematizar factos e figuras históricas. Justamente: Julián Marías fala da necessidade desse distanciamento quando alude a uma outra razão, que é a da filosofia: «A razão não é ‘instantânea’», declara Marías, «não consiste na simples intelecção de algo que está *presente*; requer a descoberta de modos de *conexão* e *fundamentação*» (Marías: 1993, p. 132).

2. É bem conhecida e diversificada uma representação romântica (e até post-romântica) da História, em contexto de articulação ideológico-cultural do pensamento político liberal com a cultura do romantismo. Relaciona-se directamente com essa articulação, como subgénero de abundante culto e circulação entre nós, o romance histórico, designadamente aquele que cultivou temas, figuras e cenários medievais (cf. Marinho: 1999, *passim*).

As cumplicidades entre romantismo e liberalismo são conhecidas, mas convém recordá-las. Essas cumplicidades passam, evidentemente, pelo plano axiológico (que é o da afirmação de valores estruturantes comuns: liberdade, energia individual, rebeldia, fraternidade, etc.) e desenvolvem-se no plano das concretizações histórico-sociológicas: a vivência do exílio, com tudo o que implicou de violência psicológica e social, foi também, ironicamente, um pretexto para tentar compensar, pela via dos contactos culturais que o expatriamento permitiu, o atraso e a marginalidade de que sofria o pequeno, fechado e periférico mundo cultural português; e foi no quadro desse expatriamento que alguns dos nossos liberais puderam conhecer as novidades de um romantismo já adulto na Europa transpirenaica. Não espanta, por isso, que ainda em 1834 Alexandre Herculano, um dos nossos mais famosos exilados, se refira nestes termos ao *Camões* (de 1825) e à *Dona Branca* (de 1826) de Garrett: «Não é para este lugar o exame dos méritos e desméritos destes dois poemas; mas o que devemos lembrar é que eles são para nós os primeiros e até agora os únicos monumentos de uma poesia mais liberal do que a de nossos maiores» (*apud* Reis e Pires: 1999, p. 28). Repare-se e confirme-se: a par da noção difusa de que a História (e mesmo a história literária) está em movimento, estas palavras insistem, logo então, no veio de expressão liberal que era possível surpreender naquelas que normalmente consideramos serem as nossas primeiras obras românticas.

Vale a pena tentar compaginar rapidamente o que fica dito com orientações fundamentais de uma filosofia da História de raiz hegeliana, que não poucos intelectuais românticos acolheram. A noção de *espírito do povo* pode igualmente ser entendida como elemento relevante neste contexto, se com ela designamos um «espírito histórico, objectivamente individualizado» (Hartmann: 1983, p. 637) e se a relacionamos com uma concepção teleológica da História: ela é, desse ponto de vista, «um processo evolutivo dirigido para um fim, e nele todo o acontecer está dirigido objectivamente para um ‘fim último do mundo’» (Hartman: 1983, p. 634). Encontramos aqui o rasto visível de dois princípios estabelecidos na introdução à *Filosofia da História* de Hegel: aquele que afirma que as mudanças históricas traduzem um avanço no sentido da melhoria das sociedades e aquele que defende a capacidade de auto-realização do ser.

3. Aquilo a que aqui chamo as razões da História no pensamento estético de Garrett e, em particular, nas *Viagens na Minha Terra* tem que ver com aquela filosofia da História e com a necessidade de se encontrar um fundamento e um suporte explica-

tivo para os fenómenos históricos. A busca e formulação do processo explicativo aqui pressuposto passa pela enunciação do relato que analiticamente aspira a conhecer uma verdade.

Que Garrett foi sensível à problemática da História e da historicidade em contexto literário (com a especificidade ontológica e funcional que lhe é inerente) é o que evidenciam vários testemunhos da vasta reflexão doutrinária garrettiana. Limito-me aqui a evocar dois, bem conhecidos, de resto: a «Memória ao Conservatório Real», particularmente naquele passo em que o autor afirma a prevalência das razões estéticas sobre os ditames da História (é o famoso «Eu sacrifico às musas de Homero, não às de Heródoto: e quem sabe, por fim, em qual dos dois altares arde o fogo de melhor verdade!»); o prólogo ao romance *O Arco de Santana* («Ao Leitor Benévolo»), em que se faz a apologia do romance histórico como discurso que aponta também para a contemporaneidade, assim se concretizando uma espécie de actualização da História por interposta ficção.

O enquadramento narrativo das *Viagens* e o contrato comunicativo que o seu texto propõe parecem atenuar a preocupação com a História. Com efeito, a viagem a Santarém, que tem lugar em Julho de 1843, simula ser, por aquilo que no início da narração se diz, um testemunho imediatista, resolvido no registo singelo da crónica: «protesto que de quanto vir e ouvir, de quanto eu pensar e sentir se há-de fazer crónica» (Garrett: 1983, p. 84), diz o narrador quase a abrir, para mais dirigindo-se expressamente a destinatários – o leitor e a leitora coevos – que obedecem também àquela lógica do imediato. E contudo, rapidamente se percebe nas *Viagens* um propósito de aprofundamento histórico, muito para além da (falsa) opção cronística: esse aprofundamento acontece desde que se integra no relato da viagem um relato segundo, desvanecido naquele por redução de nível narrativo¹ e situado dez anos antes dele. Para além disso, a palavra testemunhal de quem começa a contar (no capítulo X) uma história que há-de ser a da menina dos rouxinóis, gera um evidente efeito de distanciamento. Mas é pelo facto de essa história se articular estreitamente com factos (históricos) dos anos 1832 a 1834 – incidentes das lutas liberais, incluindo exílios e guerra civil – que as *Viagens*, sem serem obviamente um romance histórico, recuperam a instância da História e os problemas que ela permite equacionar, em clave ideológica. Curiosamente, essa problematização torna-se tanto mais necessária quanto é certo que certos eventos do passado remetem, com as figuras que os viveram, para o presente da viagem e da sua narração: a carta de Carlos a Joanhinha, datada de Maio de 1834, escrita em Évora-Monte e lida pelo narrador-viajante que confessa ter sido companheiro do seu autor, reduz a distância histórica e ideológica antes instaurada, também por ser essa carta facultada à leitura por um Frei Dinis que aparece (cap. XLIII) no presente da viagem, como se fizesse parte (e em certa medida faz mesmo) desse presente.

Percebe-se, por fim, que certas reflexões de incidência meta-histórica formuladas ainda no início da narrativa assumem agora um sentido mais nítido e actuante, por assim dizer conclusivo *avant la lettre* e esboçando uma filosofia da História de filiação hegeliana: remete para o pensamento do «profundo e cavo filósofo de além-Reno» (Garrett: 1983, p. 90), de quem se fala logo no cap. II, a alusão à «marcha da civilização, do intelecto – o que diríamos, para nos entenderem todos melhor, o *Progresso*.» (Garrett: 1983, pp. 90-91). Sintomaticamente, a dialéctica espiritualismo-materialismo que sustenta a dita marcha civilizacional e o inerente decurso da História, ilustra-se com as figuras e com a narrativa que, em muitos aspectos, são referência matricial de todo o relato que resulta de uma viagem: o *Dom Quixote* de Cervantes. Diz o narrador:

¹ Trata-se daquilo a que em narratologia se chama *nível pseudo-diegético*: o narrador “apropria-se” de um relato em princípio hipodiegético, enunciado por uma personagem-narrador, cuja palavra é cancelada (cf. Reis e Lopes: 2002, pp. 299-300).

«Mas como na história do malicioso Cervantes, estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam contudo juntos sempre; ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucas, mas *progredindo* sempre.

E aqui está o que é possível ao progresso humano.

E eis aqui a crónica do passado, a história do presente, o programa do futuro.» (Garrett, 1983: 91).

A menção à história (duas menções, de facto), nos termos e no contexto em que ocorre, parece calculadamente ambígua ou marcada por uma certa duplicidade semântica: ela é uma história ficcional (a das aventuras e desventuras de D. Quixote e Sancho Pança, ilustrando a tal dialéctica) que remete para uma outra História (a “história do presente”), cuja razão dialéctica se não percebe à revelia da primeira, sua parábola ilustre e concretizada em figuras de dimensão simbólica.

O discurso ideológico das *Viagens na Minha Terra* (entendido aqui em termos obrigatoriamente muito genéricos) confirma esta inevitável conjugação de um relato com propósito aparentemente lúdico (a novela da Menina dos Rouxinóis) com a reflexão, exactamente de ordem ideológica, sobre a “história do presente”. A dialéctica frade-barão explanada no capítulo XIII projecta-se na novela, se bem que não em termos lineares, quando nos apercebemos da conflitualidade que atravessa a relação de Frei Dinis com Carlos, que vem a ser barão já depois do desenlace da história. E não é linear essa projecção porque, de facto, Frei Dinis não corresponde ao estereótipo dos frades que o liberalismo quis neutralizar: dele diz-se que detestava «o despotismo (...) como nenhum liberal é capaz de o aborrecer», a isto acrescentando-se logo depois: «Mas as teorias filosóficas dos liberais, escarnecia-as como absurdas, rejeitava-as como perversoras de toda a ideia sã, de todo o sentimento justo, de toda a bondade praticável» (Garrett: 1983, p. 162).

O narrador ideólogo não é capaz, neste ano de 1843 em que de certa forma evoca a história recente do liberalismo, de refutar o anti-constitucionalismo de Frei Dinis («Agora, do frade é que me eu queria rir... mas não sei como»; Garrett: 1983, p. 164). Em vez disso, acompanha, como ouvinte de um relato e como leitor de uma carta autobiográfica, o trajecto pessoal de uma figura, Carlos, que em si mesmo envolve o destino histórico do liberalismo, no tempo que vai de Maio de 1834 (data da carta e do fim da guerra civil) a 1843, ano da viagem e do relato-balanço do Portugal contemporâneo. E assim, a derrota moral do liberal, enunciada num passo conhecido do final da carta², não só corrobora a tese já formulada, no tal capítulo XIII, como permite que o narrador da viagem e certamente também o próprio Garrett atinjam uma espécie de síntese crítica viabilizada pela análise da oposição frade-barão (ou Antigo Regime-liberalismo): «Os tempos são outros hoje», diz o narrador, «os liberais já conhecem que devem ser tolerantes, e que precisam de ser religiosos» (Garrett: 1983, p. 299). A razão última da História, tal como neste ponto quase final da viagem se acha esboçada, atinge-se, então, a partir da fundamentação explicativa que o discurso (da viagem, do seu relato e da ideologia) concretizou; só assim a narrativa faz sentido e, com ela, a História também, apontando para um fim de equilibrada superação dos opostos. Se o que veio depois – depois do liberalismo, depois das *Viagens* e depois de Garrett – o confirmou ou não é o que já veremos.

² Palavras de Carlos, ao terminar a carta a Joaninha: «Creio que me vou fazer homem político, falar muito na pátria com que me não importa, ralar dos ministros que não sei quem são, palrar dos serviços que nunca fiz por vontade; e quem sabe?... talvez dê por fim em agiota, que é a única vida de emoções para quem já não pode ter outras» (Garrett: 1983, p. 335).

4. O que acaba de ser dito estimula o alargamento da distância entre o tempo histórico em equação (que continua a ser o do liberalismo) e o discurso que o analisa. No caso que agora brevemente nos ocupará, esse discurso é o de um historiador, Oliveira Martins, em vários aspectos mal amado pela historiografia e não só por ela. O texto em que ele historiou (relatou, melhor dizendo) as aventuras e desventuras do liberalismo é o *Portugal Contemporâneo*; os termos em que o fez explicam, em boa parte, a razão de ser das reticências que aquela obra não raro enfrenta. Colocado, do ponto de vista técnico, enunciativo e estilístico, num lugar oscilante entre o campo da historiografia e o campo da ficção narrativa, o *Portugal Contemporâneo* pode bem, dessa sua posição como que vacilante, ilustrar a conhecida tese que postula e defende a condição eminentemente retórica do discurso historiográfico entendido como artefacto (White: 1978, p. 81 ss.).

Para além disso, importa lembrar que o *Portugal Contemporâneo*, publicado em 1881, dista 47 anos da Convenção de Évora-Monte (e também, evidentemente, da carta de Carlos a Joaninha) e 38 anos da viagem a Santarém que deu origem ao relato garrettiano e à sua tão incipiente como perspicaz reflexão histórica; olhando noutro sentido, agora prospectivamente, notar-se-á que aquela obra de Oliveira Martins antecede em sete anos a publicação (que tem lugar em 1888) d'*Os Maias*, romance já em início de escrita naquele ano de 1881. O que significa que o *Portugal Contemporâneo* pode ser considerado, para os efeitos que aqui interessam, uma instância de passagem entre as *Viagens* e *Os Maias* e dando, à sua maneira, um testemunho singular acerca do destino do liberalismo, das suas cumplicidades com o romantismo e das razões históricas que determinaram o princípio de uma crise nacional arrastada até ao final do século: essa mesma que Garrett adivinhou e que Eça e a Geração de 70 testemunharam de perto, já então sob o signo de uma dramática síndrome da decadência colectiva.

Em termos gerais, o *Portugal Contemporâneo* elabora o processo crítico do constitucionalismo monárquico, sistema político inspirado num liberalismo individualista que era, para Oliveira Martins, verdadeiramente uma ideologia importada. Uma parte significativa das razões da História – como quem diz: dos motivos de uma falência política – acha-se no capítulo V do livro terceiro («Crítica do liberalismo») e no livro quarto (título sintomático: «A anarquia liberal»), designadamente nos capítulos «O regabofe» e «O romantismo». Para além daquilo que consabidamente informa o texto e o pensamento martiniano – em concreto, no que toca à ruinosa (para o Estado) venda dos bens nacionais e à formação da plutocracia que haveria de desmentir o ideário liberal –, Oliveira Martins trata de estabelecer umnexo muito forte entre o liberalismo e o romantismo, como se as razões (ou algumas delas) do fracasso daquele fossem explicáveis pelo segundo. O «primeiro romantismo», diz Martins, foi «católico, tradicionalista, monárquico, aristocrático, medievista, de Chateaubriand e dos alemães» (Martins: 1977, p. 101); dele derivou uma poesia das ruínas e uma literatura seduzida pelo imaginário da Idade Média, este último claramente provindo da recepção portuguesa de Walter Scott e dos efeitos psico-culturais que essa recepção suscitou (cf. Pires: 1979 e Melão: 2001). Daqui transita-se sem esforço para uma contradição resultante de uma das «aventuras singulares» do nosso romantismo: a criação de «uma tradição nacional portuguesa, contra os elementos de uma História de cinco séculos, quando a duração total da nossa História não excedia sete. Mas esses dois primeiros afiguravam-se os puros: sendo o resto erros, desvios da genuína tradição. De tal modo se obedecia à genuína tradição que lavrava nas tradições germânicas» (Martins: 1977, p. 111).

A convivência entre liberalismo e romantismo não é aqui invocada de forma inocente. O que com ela se pretende é não apenas confirmar aquilo que no início se disse, mas também notar a sobrevivência do segundo em detrimento do primeiro,

como se ele fosse, mesmo no discurso de um putativo historiador, uma razão para a História a que é preciso dar atenção especial: a relação de Eça com Oliveira Martins e do *Portugal Contemporâneo* com *Os Maias* mostra que o ficcionista aceita essa linha de prevalência do romantismo como razão da História, dos seus factos e das suas figuras, enquanto entidades inseridas na ficção. O que, para ser devidamente aceite desde já, carece de três pistas de reflexão adicionais, aqui brevemente mencionadas porque já desenvolvidas algures: primeira, o facto de em Eça não se ter cancelado nunca o fascínio pela História, fascínio que se ia aprofundando no tempo da composição d'*Os Maias* (cf. Reis: 1999, p. 103 ss.); segunda pista, a que reconhece no *Portugal Contemporâneo*, do ponto de vista da substância histórica oitocentista, a fonte dominante d'*Os Maias* (cf. Rosa: 1964, p. 345 ss.); terceira, a que aponta para a preferência que Eça dá a Oliveira Martins, na problematização surda do romantismo, do liberalismo e das razões que os moviam, em detrimento de Garrett, o que constitui mais um dos episódios do insidioso silenciamento a que o grande romancista sujeitou o autor das *Viagens* (cf. Reis: 2002).

5. Como é bem sabido, o subtítulo d'*Os Maias*, *Episódios da Vida Romântica*, constitui uma proposta de leitura que não pode ser ignorada: de acordo com essa proposta de leitura, o romantismo vem a ser, ao mesmo tempo, tema e motivo fulcral de uma vasta acção narrativa que inclui uma ampla crónica de costumes e os comportamentos e destinos individuais das figuras centrais do romance. Mais: mesmo algumas personagens de relevo menor (Tomás de Alencar, por exemplo) constituem manifestações evidentes da premência do romantismo no cenário d'*Os Maias*, ao ponto de se poder dizer, como aqui importa notar, que o liberalismo vem a ser subsumido pela cosmovisão romântica e pelo *ethos* que ela implica. Por outro lado, os “episódios da vida romântica” remetem, de forma muitas vezes expressa, para o devir da História enquanto contexto de enquadramento da ficção e mesmo sua razão explicativa. E assim, se a ficção d'*Os Maias* pode ser lida sob o signo de uma determinação romântica, a História que no romance está representada cruza-se igualmente com essa determinação, sendo o romance o lugar simbólico em que se busca o sentido que ela deve ter.

Não é por acaso que assim acontece. A construção da grande acção d'*Os Maias* (quer dizer: desde muito antes e até depois da chamada intriga do incesto) é balizada por tempos históricos bem identificados. Abre-se no romance um arco cronológico que, mesmo com algumas elipses importantes, se alarga por cerca de setenta anos, ou seja, desde antes de 1820, até 1887³. Recordemos: a história d'*Os Maias* começa com a juventude de Afonso da Maia, em data imprecisa, mas certamente situada nos primórdios da implantação do liberalismo, ou seja, nas vésperas da revolução de 1820. Esse primeiro momento histórico inclui o tempo do exílio, vivendo Afonso (tal como Garrett) dois exílios. O segundo exílio do avô de Carlos prolonga-se mesmo para além da partida da expedição que, saindo de Inglaterra e passando pelos Açores, virá a desembarcar no Mindelo, em 1832.

O segundo tempo histórico d'*Os Maias* reporta-se aos anos de 1850 e seguintes, tempo que em rigor começa um pouco antes, com uma referência que corresponde a uma data que pode ser apurada: a seguir ao breve episódio em que se consuma a ruptura entre pai e filho, por causa do casamento com a Monforte, Vilaça assiste ao primeiro almoço de Afonso da Maia, na casa de Benfica e a seguir à partida de Pedro; logo depois, tentando desanuviar a pesada atmosfera que essa partida suscitara, Afonso comenta: «Então, Vilaça, o Saldanha lá foi demitido do Paço?» (Queirós: s/d, p. 32) – o

³ Uma análise da arquitectura temporal d'*Os Maias* encontra-se em Coelho: 1976, p. 167 ss.

que permite apurar o ano de 1849, data em que o marechal Saldanha foi afastado da esfera do poder, na sequência do regresso de Costa Cabral, que, aliás, apoiara. Sintomaticamente, é neste episódio e quando termina o almoço, que Afonso toma o braço do procurador, apoiando-se nele como se lhe tivesse chegado «a primeira tremura da velhice» (Queirós: s/d, p. 31). Parece claro: este é, simbólica e realmente, o princípio da decadência da família, porque Afonso (que andaria por pouco mais de cinquenta anos) fica evidentemente fragilizado com a decisão do filho, que há-de conduzir a um suicídio obviamente romântico. E esse princípio de decadência não pode dissociar-se do tempo histórico que se vive, nas primícias da regeneração em que decorrerá a vida mundana e social de Pedro e Maria, até à fuga desta com o romanesco Tancredo. Tudo isto em sintonia com a atmosfera político-cultural que então se vive, em que pontifica o ainda jovem, mas já irremediavelmente romântico, Alencar e que é atravessada, como no romance se diz, pelo «sopro romântico da regeneração» (Queirós: s/d, p. 36).

O terceiro tempo histórico d'*Os Maias* começa praticamente no Outono de 1875⁴, quando avô e neto vêm viver para o Ramalhete, depois da viagem de Carlos pela Europa e logo que está terminada a sua formação em medicina. Historicamente estamos no tempo das sequelas da Regeneração propriamente dita (1851-1868), no mesmo ano em que é fundado o Partido Socialista Português (sob o impulso de José Fontana e Antero de Quental) e quando começa a manifestar-se o interesse por África e pela causa colonial portuguesa, como é atestado pela fundação da Sociedade de Geografia, também em 1875⁵; num outro plano, vive-se em Portugal a emergência do realismo-naturalismo, em parte decorrendo das Conferências do Casino (1871) e concretizada na publicação da primeira e da segunda versões d'*O Crime do Padre Amaro* (1875 e 1876). A família Maia – reduzida ao avô e ao neto (netos, quando se dá o reconhecimento de Maria Eduarda) – entra em colapso irreversível, com a revelação do incesto, a morte de Afonso e a partida de Carlos. O último tempo histórico d'*Os Maias* está, de novo, claramente datado, de 1887, quando Carlos regressa a Lisboa e nela vê coisas velhas (o Chiado e o Ramalhete) e coisas novas (os Restauradores e a Avenida).

6. É neste contexto de frequentes referências históricas, referências que são obviamente ponderadas e quase sempre motivadas pelo devir da acção diegética, que n'*Os Maias* se procede a uma reflexão, pelo viés da ficção, acerca do liberalismo, do romantismo e das razões da História que, em função daqueles, é possível indagar. Volto a Afonso da Maia e ao tempo que lhe é próprio – o da génese, instauração e crise do liberalismo – para mostrar como e quando começa um processo de divergência que duas gerações mais tarde (ou seja: no tempo de Carlos) culmina em abandono e decadência.

Para o jovem Afonso da Maia, a chegada do liberalismo fora inequivocamente o advento de uma nova era, com todos os seus entusiasmos e com todos os seus excessos. A recepção do ideário liberal lá está, no primeiro capítulo do romance, trazendo já consigo uma espécie de ínsito estigma que aponta para o fracasso que há-de vir: o

⁴ É relativamente irrelevante deste ponto de vista (mas não de outros, evidentemente) o capítulo III, em que se conta a visita de Vilaça a Santa Olávia, onde assiste à educação de Carlos da Maia, em confronto com a de Eusebiozinho. Passa-se este episódio certamente pouco depois de 1856, pois -o Vilaça já viera no comboio até ao Carregado» (Queirós: s/d, p. 60), o que é apresentado como inovação recente.

⁵ Num episódio d'*Os Maias* encontra-se uma referência à Sociedade de Geografia, referência envolvida no sarcasmo de João da Ega: quando Sousa Neto lhe pergunta se pertence à Sociedade Protectora dos Animais, Ega responde: — À Sociedade Protectora dos Animais?... Não, senhor, pertenço a outra, à de Geografia. Sou dos protegidos. // A baronesa teve uma das suas alegres risadas. E o conde fez-se extremamente sério: pertença à Sociedade de Geografia, considerava-a um pilar do Estado, acreditava na sua missão civilizadora, detestava aquelas irreverências.» (Queirós: s/d., p. 395).

liberalismo é uma importação estrangeira (designadamente francesa) e a sua instauração exige uma conflitualidade que, de um ponto de vista garrretiano (e hegeliano), agora apenas implícito, decorre da famosa dialéctica da História, com os enfrentamentos que ela implica. E assim, para Caetano da Maia o jovem Afonso, liberal e maçónico, é “um Marat” e a cólera que isso desencadeia culmina numa apóstrofe significativa: «Que aquele pedreiro-livre não podia ser do seu sangue!» (cf. Queirós: s/d, pp. 13-14).

O primeiro e ainda matizado exílio inglês de Afonso representa já um afastamento físico da cena da História (da História portuguesa, entenda-se), o que, talvez inconscientemente ainda, parece constituir um acto de distanciamento ideológico e mesmo de alheamento⁶, com drásticas consequências futuras. Já o segundo exílio (esse sim, entendido como tal, na plena acepção do termo) consoma não apenas a rejeição do Portugal obsoleto e intolerante do Antigo Regime, mas também a ruptura com a causa liberal, em início de crise de valores. Vive-se então o final da década de 20 e o princípio dos anos 30, em plena emigração liberal na Inglaterra, na sequência da Belfastada (1829); e é nesse cenário de tensões e convulsões políticas desencontradas que Afonso da Maia se acha definitivamente isolado:

«Ao princípio os emigrados liberais, Palmela e a gente do *Belfast*, ainda o vieram desassossegar e consumir. A sua alma recta não tardou a protestar vendo a separação de castas, de hierarquias, mantidas ali na terra estranha entre os vencidos da mesma ideia – os fidalgos e os desembargadores vivendo no luxo de Londres à forra, e plebe, o exército, depois dos padecimentos da Galiza, sucumbindo agora à fome, à vérmina, à febre nos barracões de Plymouth. Teve logo conflitos com os chefes liberais; foi acusado de vintista e demagogo; descreu por fim do liberalismo. Isolou-se então – sem fechar todavia a sua bolsa, donde saíam às cinquenta, às cem moedas... Mas quando a primeira expedição partiu, e pouco a pouco se foram vazando os depósitos de emigrados, respirou enfim – e, como ele disse, pela primeira vez lhe soube bem o ar de Inglaterra!» (Queirós: s/d, pp. 16-17).

Afonso da Maia, em suma, não acompanha os liberais na expedição que há-de desembarcar no Mindelo, em Julho de 1832. Rompendo com o liberalismo convulsionado e de certa forma “recusando” um liberalismo português, ele segue um trajecto que é distinto do de Carlos, nas *Viagens*, trajecto que, neste caso e como se viu, conduz a uma patética falência de valores e a uma espécie de suicídio moral. Em vez disso, o isolamento de Afonso ilustra uma alternativa que, sendo menos dramática, não é menos reprovável: seduzido pelo modo de vida britânico que a sua fortuna permitia, Afonso refugia-se, durante os anos conturbados da Guerra Civil, «numa digna residência inglesa, entre árvores seculares, vendo em redor nas vastas relvas dormirem ou pastarem os gados de luxo, e sentindo em torno de si tudo tão são, forte, livre e sólido – como o amava o seu coração» (Queirós: s/d, p. 17). Mas a elegância e serenidade desta vida tranquila não anulam, apenas mascaram, o essencial de um comportamento que se não corrige quando ocorre o regresso (contrariado e por razões familiares,

⁶ Vivendo em Inglaterra, com o conforto da fortuna paterna, Afonso -bem depressa esqueceu o seu ódio aos sorumbáticos padres da Congregação, as horas ardentes passadas no café dos Remolares a recitar Mirabeau, e a República que quisera fundar, clássica e voltairiana, com um triunvirato de Cipiões e festas ao Ente Supremo. Durante os dias da *Abrilada* estava ele nas corridas de Epsom, no alto de uma sege de posta, com um grande nariz postiço, dando hurras medonhos – bem indiferente aos seus irmãos de Maçonaria, que a essas horas o senhor infante espicaçava a chuço, pelas vielas do Bairro Alto, no seu rijo cavalo de Alter.» (Queirós: s/d, p. 15).

note-se) à pátria: em Afonso da Maia parece concentrar-se o destino de alheamento e inacção das elites, razão e motivo profundo de um fracasso colectivo que o devir da História não faz senão evidenciar e acentuar.

7. O tempo de Carlos da Maia, nos anos de 1875 a 1877, confirma esta tendência, agravada por comportamentos que desembocam no incesto. É preciso dizer, antes de mais, duas coisas: em primeiro lugar, que o tempo histórico de Carlos, vivido numa atmosfera política agora não apenas pacificada mas, mais do que isso, verdadeiramente modorrenta e incaracterística, surge consideravelmente desvanecido⁷, sem balizas identificadoras tão visíveis como as que enquadram a juventude do avô; em segundo lugar, que nesse tempo se vai insinuando e acentuando, à medida que se instala a ameaça de extinção da família, uma sensação de acabamento, em direcção a um fim anunciado e disseminado no episódio final, em 1887. É nesse ano que Carlos retorna a Lisboa, depois de uma ausência que, à sua maneira já finissecular reedita o exílio do avô, agora sob o signo de um dandismo refinado e não isento de um toque de fradiquismo⁸.

O trajecto pessoal de Carlos da Maia partira, como se sabe, de um estigma de ruptura e excesso românticos (a fuga da mãe e o suicídio do pai), que a educação britânica, diferente para melhor, tanto quanto no capítulo III se percebe, da de Pedro e da de Euzebiozinho de certa forma procura anular. Contra as expectativas criadas por essa educação e por uma carreira profissional divergente do que seria previsível⁹, Carlos mergulha numa existência dispersiva, afectada pelo donjuanismo e pelo elitismo cultural em que a sua actividade se fixa; ambos são, à sua maneira, prenúncio da esterilidade que, num outro plano, o incesto e as suas interdições hão-de impor, tudo conduzindo à displicente conclusão que João da Ega, com a concordância de Carlos, formula numa conversa já epilodal: «Falhámos a vida, menino!» (Queirós: s/d, p. 713).

Passa-se tudo isto num cenário com marcas culturais nítidas: os anos 70 e seguintes são aqueles em que está socialmente institucionalizada uma actividade chamada *literatura*, centrada num protagonista cultural com algum destaque social, o *escritor*, personagem importante na ficção oitocentista e na queirosiana em especial¹⁰. Nesse cenário, afirma-se e discute-se o naturalismo, a sua pertinência literária e o seu impacto moral, ao mesmo tempo que sobrevive um romantismo cuja “catedral”, a “Ideia nova”, justamente vem fazer ruir, para revolta do poeta Alencar.

Curiosamente, no tempo histórico de Carlos da Maia parece ter-se sumido uma entidade fundamental no passado de Afonso, na reflexão de Oliveira Martins e nas digressões garrettianas, como se agora ela não fosse já necessária para explicar os rumos da História e da sociedade. Chama-se liberalismo esse actor quase desaparecido da cena da ficção; e nas escassas oportunidades em que ele surge, as referências não abonam em favor do que ele pode ainda significar, do que ele fora outrora ou do que ele quisera ser. Menciono duas dessas referências, em dois níveis de ponderação diferentes: o de Afonso da Maia que expressamente aconselha «aos políticos: “menos libe-

⁷ Não assim com Maria Eduarda: na sua história (e na outra História em que ela decorre) perpassam mesmo os episódios sangrentos da Comuna de Paris, tudo relatado a Carlos da Maia como se de um outro mundo diegético se tratasse (cf. cap. XV do romance).

⁸ Desde o ensaio fundamental de António José Saraiva (cf. Saraiva: 2000, p. 131) os estudiosos do caso-Fradique reconhecem as afinidades de vária ordem entre o pensamento e as poses desta figura engendrada pelo “último Eça” e o Carlos da Maia que se encontra no episódio final.

⁹ Recorde-se o passo d’*Os Maias* em que se diz que «esta inesperada carreira de Carlos (pensara-se sempre que ele tomaria capelo em Direito) era pouco aprovada entre os fiéis amigos de Santa Olávia»; a isto responde Afonso da Maia: «Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é incontestavelmente saber curar.» (Queirós: s/d, pp. 88-89).

¹⁰ Vale aqui por todos e no caso da ficção queirosiana, o romance inacabado *A Capital! Começos duma carreira*. A este tema dedicou Ana Isabel Pereira uma dissertação de mestrado (cf. Pereira: 1999).

ralismo e mais carácter” (Queirós: s/d, p. 566) e o do emproado conde de Gouvarinho que, pronunciando-se acerca do czar da Rússia em termos que por certo fariam sorrir o Garrett das *Viagens*, produz esta asserção lapidar: “— Liberal todavia, gostando bastante do progresso!” (Queirós: s/d, p. 397).

Por fim, se o liberalismo escasseia não falta o romantismo, no tempo histórico da terceira geração dos Maias. Mais: de novo é ele que absorve e subsume uma sociedade de proveniência liberal e os seus rituais sociais e culturais. Assume aqui um especial significado um desse rituais, o sarau da Trindade, no capítulo XVI, quando se aproxima a revelação do incesto, justamente na sequência desse episódio. Atente-se na previsão, feita por João da Ega a Maria Eduarda, do que seria esse acontecimento mundano:

«Era uma vasta solenidade oficial. Tenores do Parlamento, rouxinóis da literatura, pianistas ornados com o hábito de Sant'Iago, todo o pessoal canoro e sentimental do constitucionalismo *ia entrar em fogo*. Os reis assistiam, já se teciam grinaldas de camélias para pendurar na sala. Ele, apesar de demagogo, fora convidado para ler um episódio das *Memórias de Um Átomo*: recusara-se, por modéstia, por não encontrar, nas *Memórias*, nada tão suficientemente palerma que agradasse à capital. Mas lembrara o Cruges; e o *maestro* ia ribombar ou arrulhar uma das suas *Meditações*. Além disso, havia uma poesia social pelo Alencar. Enfim, tudo prenunciava uma imensa orgia...

— E a Sr.^a D. Maria — acrescentou ele — devia ir!... É sumamente pitoresco. Tinha Vossa Excelência ocasião de ver todo o Portugal romântico e liberal, *à la besogne*, engratado de branco, dando tudo que tem na alma!» (Queirós: s/d, pp. 536-537).

O que assim se confirma, nas palavras de um Ega tão lúcido como sarcástico, é a cumplicidade do liberalismo com o romantismo, sendo este, contudo, que precede aquele: «o Portugal romântico e liberal», diz Ega. E Tomás de Alencar há-de confirmá-lo eloquentemente, quando, no sarau, declamar «A Democracia», tentativa para, por um lado, incutir à vivência romântica uma dimensão ideológica “socializante” e para, por outro lado, superar um romantismo sentimental que é assimilável ao da segunda geração romântica. Na prática, contudo, Alencar falha rotundamente estes propósitos, como bem o sugerem os versos que declama, citados e resumidos a partir do ponto de vista de João da Ega; e em deriva para o que proclama ser, de certa forma para além do quadro de um liberalismo esgotado, a República «da mansidão e do amor» (Queirós: s/d, p. 609), a prática da sua tão generosa como idealista “Democracia” consuma uma redução lírico-sentimental da ideologia social, assim como uma desfiguração romântica do liberalismo e, indo um pouco mais longe, uma verdadeira anulação da História. Desenvolve-se e inflama-se nestes termos a intervenção de Tomás de Alencar:

«Era a paixão meridional do verso, da sonoridade, do liberalismo romântico, da imagem que esfuzia no ar com um brilho crepitante de foguete, conquistando enfim tudo, pondo uma palpitação em cada peito, levando chefes de repartição a berrarem, estirados por cima das damas, no entusiasmo daquela república onde havia rouxinóis! (...) As rimas fundiam-se num murmúrio de ladainha, como evoladas para uma Imagem que pregas de cetim cobrissem, estrelas de ouro corassem. E mal se sabia já se Essa que se invocava e se esperava, era a Deusa da Liberdade — ou Nossa Senhora das Dores.» (Queirós: s/d, p. 611).

A consagração final de Alencar e a dramática confirmação do efeito destrutivo da retórica romântica, condicionando e subvertendo qualquer intuito de reforma de

ideias, de costumes e de mentalidades, encontra-se no facto de mesmo Carlos e Ega acabarem por ser absorvidos por essa retórica de que, em princípio, deveriam (e queriam) distanciar-se. Final do episódio: «Quando Ega correu do fundo, com Carlos, gritando: “Foste extraordinário, Tomás!” – as lágrimas saltaram dos olhos do Alencar, quebrado todo de emoção.» (Queirós: s/d, p. 612).

8. Quero crer que, tendo sido conquistados (inelutavelmente conquistados) pela “paixão meridional do verso”, Carlos e Ega manifestam um entusiasmo que é, por muito que custe dizê-lo, autêntico.

Por fim, a grande razão da História, no tempo a que aqui me reporto e tal como nas *Viagens* e n’*Os Maias* a encontramos narrativamente representada (e mais difusamente também no *Portugal Contemporâneo*), parece ser o romantismo. É esse romantismo que, não raro em aliança com um liberalismo mutável e instável, tudo acaba por explicar, viagens e destinos pessoais, tragédias familiares e uma decadência histórica que reaparece no final d’*Os Maias*, de novo e sempre tocada pelo estigma romântico, esse mesmo que Ega e logo depois Carlos da Maia quase contrariadamente mencionam, no passeio derradeiro em que, com distanciamento e amarga lucidez, os dois amigos procedem a um balanço conclusivo:

— E que somos nós? – exclamou Ega. – Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...» (p. 714).

A razão a que alude João da Ega não é a razão da História de que aqui tenho tratado. Mas ela sugere inevitavelmente uma outra razão: aquela que nos guia quando queremos entender os fenómenos históricos. Fazemo-lo em função das grandes narrativas que para tal convocamos e que estruturam um conhecimento que é sobretudo da ordem da racionalidade, a racionalidade possível da História como narrativa, conforme sublinhou Lionel Gossman. «A narrativa», conclui, «é uma característica essencial e não acidental da historiografia, apesar da persistente (...) suspeita dos historiadores e das suas constantemente renovadas tentativas para escaparem às suas constricções e rotinas» (Gossman: 1990, p. 292). Isto não anula, antes, por outra forma, confirma aquela espécie de cumplicidade funcional que Paul Ricœur notou, na relação entre narrativa ficcional e narrativa histórica: «A história e a ficção», declara, «referem-se ambas à acção humana, embora o façam na base de duas pretensões referenciais diferentes» (Ricœur: 1980, pp. 57-58)¹¹.

Não por acaso, as palavras finais das *Viagens na Minha Terra* são uma abertura possível e não um fechamento irreversível do relato, afirmação última da noção de que a História, afinal, não acabou, nem o progresso era o que parecia ser. Como quem diz: se esta história está encerrada, isso não significa o esgotamento do potencial de conhecimento (conhecimento histórico, como se viu) e do desejo de explicar aos outros razões que só um *logos* narrativo formula devidamente: «Se assim o pensares, leitor benévolo, quem sabe? Pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para contar» (p. 338).

¹¹ E ainda: «As narrativas de ficção podem cultivar uma pretensão referencial de outro tipo, de acordo com a referência desdobrada do discurso poético. Esta pretensão referencial não é senão a pretensão a redescrever a realidade segundo as estruturas simbólicas da ficção» (Ricœur: 1980, pp. 57-58).

Referências bibliográficas

- COELHO, J. do P.
1976, *Ao Contrário de Penélope*, Amadora, Bertrand.
- GARRETT, A.
1983, *Viagens na Minba Terra*, Lisboa, Estampa.
- GOSSMAN, L.
1990, *Between History and Literature*, Cambridge / London, Harvard Univ. Press.
- HARTAMNN, N.
1983², *A Filosofia do Idealismo Alemão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARÍAS, J.
1993, *Razón de la Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARINHO, M.^a de F.
1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- MARTINS, O.
1977, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Guimarães.
- MELÃO, D.
2001, «Formas de rever o passado: Scott nas páginas de Herculano e Ruskin», in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses*, Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses.
- PEREIRA, Ana I.
1999, *A Figura do Escritor na Ficção Queirosiana*, dissertação de mestrado, Coimbra, Faculdade de Letras.
- PETERS, F. E.
1983², *Termos Filosóficos Gregos. Um léxico histórico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PIRES, M.^a Laura B.
1979, *Walter Scott e o Romantismo Português*, Lisboa, Univ. Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- QUEIRÓS, E. de
s/d, *Os Maias*, Lisboa, Livros do Brasil.
- REIS, C.
1999, *Estudos Queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, Lisboa, Presença.
- REIS, C. e PIRES, M.^a da N.
1999², *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*, Lisboa, Verbo.
- REIS, C. e LOPES, Ana C. M.
2002⁷, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina.
- RICCEUR, P.
1980, «Pour une théorie du discours narratif», in TIFFENEAU, D. (ed.), *La narrativité*, Paris, C.N.R.S.

ROSA, A. M. da

1964, *Eça, Discípulo de Machado?*, Lisboa, Presença.

WHITE, H.

1978, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore / London, The Johns Hopkins University Press.

FICÇÃO E HISTÓRIA: O LUGAR DO OUTRO

– *Converso ou La fuite au Mexique*, de Michel Host¹

MARIA JOÃO REYNAUD
(Univ. do Porto)

191

«Peut-on continuer à parler d'une vision du monde donnée para le roman? Peut-on lui accorder une vision cognitive qui lui soit propre?»

H. Broch²

Esta questão, colocada por Hermann Broch numa conferência intitulada «A visão do mundo dada pelo romance», proferida em 1953 e publicada em 1955, vem lembrarnos que o romance descende em linha directa dos poemas épicos e das canções de gesta, o que significa que, desde a sua origem, a literatura tem procurado dar corpo a valores que surgem em conflito, surdo ou declarado, não apenas com outros sistemas vizinhos, mas com o próprio passado de que emergiram. O homem grego chamava “bárbaro” a todo aquele que se encontrava fora das suas fronteiras, facto a que estava implícito um juízo de valor fundado em razões éticas, étnicas e religiosas.

O termo “visão do mundo” pertence às ciências do espírito e levanta, desde logo, a questão do sistema de valores dominante que subjaz à visão do mundo veiculada pelo romance. Como é possível acreditar – pergunta H. Broch – que as visões do mundo de um comerciante, de um industrial, de um cientista, de um militar, de um homem que professa uma dada religião, possam efectivamente coincidir? Seria mais rigoroso admitir que há uma pluralidade de visões do mundo que sustentam as acções isoladas dos homens e que, na medida em que concorrem para uma mesma finalidade axiológica, acabam por se reconhecer dentro de um ética comum³.

¹ Michel Host, *Converso ou La fuite au Mexique*. Paris, Fayard, col. *Alter ego*, 2002.

O primeiro romance de Michel Host, *L'Ombre, le fleuve, l'été* (Grasset, 1983), mereceu-lhe o prémio Robert-Walser. Com a publicação do segundo, *Valet de nuit* (Grasset, 1986), o escritor conhece a consagração, ao receber o Prix Goncourt relativo ao ano de 1986. Dos mais de quinze títulos entretanto publicados (romances, contos, ou “petites proses” e “nouvelles”, segundo o próprio Autor), destaque: *Les Attentions de l'enfance*, Prix du Livre de Picardie, 1996; e o mais recente livro: *Heureux mortels* (Paris, Fayard, 2003).

Com poesia publicada em livro (*Déterrage/Villes*, B. Dumerchez, 1997; *Graines de pages*, Éboris, Genève, 1999), a crítica e o ensaio têm levado Michel Host a colaborar em várias revistas literárias, sendo de assinalar o seu vivo interesse por autores portugueses, tais como Almeida Faria, Vergílio Ferreira e Nuno Júdice, tendo prefaciado a antologia poética deste último, *Les Degrès du regard*, publicada nas edições l'Escampette, em 1992.

À sua vertente de hispanista e de estudioso do Siglo d'Oro se deve a recente tradução, em magnífica edição bilingue, dos *Sonetos / Sonnets*, de Góngora (Paris, Dumerchez, 2002).

² Hermann Broch, «La vision du monde donnée par le roman», in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, p. 241.

³ *Id.*, *ibid.*, pp. 217-219.

A arte pressupõe a adopção de “visões do mundo” que se inscrevem numa dada ordem social, ética e política. A elas se vem contrapor a ideia da autonomia da arte e a crença do artista no sistema de valores intrínseco à própria obra.

Mas, como sublinha Hermann Broch, em primeiro lugar, «[l]e monde, en tous ses points, doit être un problème pour l'artiste»; em segundo lugar, «[l'] artiste doit seulement obéir [...] aux règles de son art»⁴. Qualquer visão do mundo é, pois, articulada no interior da arte e segundo o sistema de regras da própria “obra”, tendo esta como fim último «obtenir une image totale de la connaissance, le désir infini, jamais exaucé, des systèmes particuliers de valeurs: parvenir à l'absolu et réaliser une union entre tous les éléments rationnels et irrationnels de la vie»⁵. Recorrendo a uma metáfora musical, Broch concebe o romance como «un instrument symphonique tellement merveilleux que celui qui veut entendre, sent vibrer, dans ses sonorités d'orgue, le bruissement de l'avenir»⁶.

Qualquer *grande* romance será pois uma ponte inconsútil lançada ao futuro pelo escritor que, enraizado no seu tempo, não ignora que este se alicerça num passado humano imemorial, ou, mais precisamente, no *mito*, alimento inesgotável da poesia e da obra de arte em geral.

É neste ponto preciso que enceto a minha leitura de *Converso ou La fuite au Mexique*, romance publicado em 2002, pela Fayard, na colecção *Alter ego*, dirigida por Jean-Luc Moreau. O detalhe é importante, uma vez que o propósito da mesma vem definido na contracapa: «alter-ego, lorsque les écrivains s'ordonnent à l'autobiographie fictive, s'inventent une autre vie, à l'époque qui leur convient».

O Autor de *Converso* aceita as regras deste jogo de máscaras, para o subverter, ao ficcionalizar uma parte da vida de Mateo Alemán, o autor de *Guzmán de Alfarache*, cuja edição *princeps* foi autorizada, em 1598, por Fray Diego d'Ávila. O sucesso imediato deste livro, cujo herói depressa ultrapassou a popularidade de *Lazarillo de Tormes*, tornando-se o protótipo do herói picaresco, não parou de crescer nas primeiras décadas do século XVII. O género *picaresco*, caracterizado pela duplicidade das situações em que o herói-aventureiro se vai envolvendo e pela minúcia do relato das suas aventuras, trapaças e desditas, é a expressão de uma visão *marginal* do mundo, em que a intenção satírica e a ironia convivem com uma intenção claramente morigeradora, através do confronto de vícios e virtudes. Contudo, em *Guzmán de Alfarache* a ironia tem um travo amargo, bem revelador de uma visão pessimista não só da sociedade da época, como da própria condição humana. Enquanto “leitor” deste romance, Michel Host procura interrogar o sistema de valores da Contra-Reforma e denunciar a corrupção inerente ao exercício de um poder cuja violência é legitimada pelo cristianismo católico seiscentista. De viés, Michel Host dá-nos a sua “visão do mundo” actual: um mundo marcado pela intolerância e por novas formas, singularmente perversas, de colonialismo e xenofobia, ao formular a tese defendida pelo herói do seu livro, estigmatizado pela condição de “converso” (ou *cristão-novo*): o princípio de sobrevivência não é a única razão que leva os mais fortes a aniquilar os mais fracos; além dele, existe o prazer de torturar e destruir aqueles que se atravessam inadvertidamente no caminho, o que explica o resvalamento cíclico das sociedades para formas de organização despóticas.

Converso coloca-nos perante a ambiguidade do projecto de evangelização das Índias ou da Nova Espanha, que visa criar um novo *homo catholicus*, sob a batuta dos legítimos representantes de um Poder corrupto. A estratégia narrativa assenta numa concepção *dialógica* de romance, que possibilita a contraposição activa de várias “visões”

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 226.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 243.

⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 244.

ou interpretações do mundo, tornando-se visível a recusa do sistema de valores dominante, herdado de um passado recente. O romance desconstrói e desmitifica a noção *oficial* de sujeito (neste caso: um sujeito “espanhol”, identificado com uma “pátria”, uma “religião” e uma “única” verdade), pondo a descoberto a rede subterrânea que sustenta os poderes instituídos – os governantes, a igreja, a justiça – e os procedimentos que visam tirar benefício das formas socialmente codificadas de transgressão e dos negócios ilícitos, em nome de uma moral de fachada. A este universo de Poder contrapõe-se o *Outro*, com a sua cultura, o seu sistema de valores, a sua própria “voz”. O grande tema do livro é, pois, a *alteridade* como pedra-de-toque da crise em que mergulhou a sociedade actual.

O autor textual recorre a um sofisticado jogo de máscaras, escondendo-se por detrás dos seus duplos e neles subsumindo a instância de narração. Esta desdobra-se nos dois narradores-personagens que o romance põe em cena: Majencio Medardo Isidro Ausburgo, nascido como Mateo Alemán em Sevilha, no seio de uma família de cristãos-novos, ou, mais precisamente, de antigos judeus que se refugiaram em Espanha, em virtude das sequelas da reforma de Lutero, e autor do famoso romance que narra «les mésaventures et triste destin de “Germán de Aznalfarache”», e o Padre Bartolomé, irmão franciscano também de idade avançada, cujo nome completo é Fray Bartolomé Vasconcelos Vargas, nascido em Valladolid de Castilla e León, em 1559. Este empenha-se na tarefa quase quotidiana de registar os acontecimentos mais marcantes da vida do primeiro, que, já perto do fim, se vê assim confrontado com a necessidade de fazer um balanço da sua existência, narrada à luz de uma absoluta verdade. No entanto, o discurso *exterior* do primeiro, escandido pelas perguntas e reflexões do “Padre”, acaba por alternar com o discurso *interior*, permitindo o acesso imediato do leitor ao pensamento de don Majén, a personagem central da mesma. O lugar paradisíaco onde ambos se refugiaram, de nome *El Aguaverde*, situa-se perto de uma comunidade de índios e serve de cenário à longa confissão do primeiro, inscrita no *récit de vie* e ouvida por aquele a quem todos chamam “Padre”, em vez de “Frère Bartolomé”, por ser a figura que assume uma autoridade “paternal” reconhecida, estribada na defesa dos valores da tolerância e da liberdade⁷.

Os dados biográficos de Mateo Alemán são jogados numa narrativa que se quer verosímil. Baptizado na igreja colegial de San Salvador de Sevilha, em Setembro de 1547, Mateo era filho do médico don Hernando Alemán e de dona Juana de Enero. A “esmerada educação” recebida dos pais não o impediu de se tornar num jogador compulsivo. Possivelmente “licenciado” em medicina, contraiu matrimónio com uma senhora de família abastada, que lhe trouxe uma razoável fortuna, delapidada no jogo e no sustento de amantes pouco escrupulosas. Os largos proventos auferidos como cobrador de impostos (“contador de resultas”), cargo que desempenhou durante mais de vinte anos, permitiram-lhe pagar as dívidas de jogo sucessivamente contraídas e defender-se das acusações que o levaram várias vezes à prisão de Sevilha, onde se terá cruzado com Cervantes. Em 1602, foi encontrada em Valência uma segunda parte, apócrifa, do *Guzmán de Alfarache*, facto que obrigou Alemán a refazer o texto inexplicavelmente plagiado, «[apartando-se] lo mas posible de lo que antes tenía escrito», como se pode ler no «Prólogo» da versão refundida da segunda parte, vinda a lume em Lisboa, dois anos mais tarde.

A sua condição de *cristão-novo* tornou-o um alvo fácil para os chantagistas e invejosos, o que o levou a refugiar-se no México. Graças a uma derradeira intervenção, a de Dom Pedro de Ledesma, o qual ocupava um lugar de topo na hierarquia dos funcionários reais e não ignorava nenhum detalhe do seu passado, Mateo/Majén pôde obter

⁷ Cf. *Converso ou La fuite au Mexique*, p. 16. As várias notas de rodapé, ao mesmo tempo que esclarecem o leitor, têm a função de “autenticar” o enunciado.

os documentos que atestavam a sua condição de “cristão velho” e que eram exigidos antes do embarque. A obtenção dos mesmos custou-lhe o resto da fortuna, doada, em propriedades e casas, a Ledesma e a renúncia à parte do nome que denunciava a sua origem judaica.

É em estado de completa pobreza que ele parte de Gibraltar, em Junho de 1608, a bordo de um dos navios que integram uma poderosa frota, onde segue o seu discreto protector – um antigo companheiro de escola e de aventuras – o recém-nomeado arcebispo do México, Fray Felipe García Guerra, mais tarde designado vice-rei do México por Dom Filipe III, o mesmo rei que autorizara, alguns anos antes, «com licença e privilégio», a publicação da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*⁸:

«C’était en l’année 1608, au mois de juin. Lorsque nos voiles gonflées passèrent la pointe de Rota, je crus que mon cœur éclaterait de joie et je détournai mes regards de l’Espagne. Il y avait à notre bord mon ami l’archevêque de Mexico, Fray García Guerra, le poète Juan Ruiz de Alarcón et un chirurgien nommé Bartolomé de Góngora. Nous avons emporté avec nous les Saints Évangiles pour nos prières et méditations, et cet excellent *Don Quijote de la Manche*, récemment publié, qui assura notre divertissement et presque toute notre conversation durant la traversée»⁹.

A narrativa funda-se, por conseguinte, em factos verídicos, embora o nome do protagonista, Don Majencio, seja recriado de modo a sugerir a sua origem germânica e aristocrática, e o do pícaro, seu alter-ego (Aznalfarache), seja o resultado burlesco da aglutinação de “Aznar” e “Alfarache”. Repare-se no modo como é sublinhada a correspondência fónica entre as vogais nasais tónicas, de modo a acentuar o jogo semântico entre Germán, Guzmán e Majén (forma abreviada de Majencio). Os nomes dos pais conservam as consoantes e vogais iniciais: Hernandez Alemán/Hilário de Ausburgo e Juana del Escollo/Juliana de Enero.

A referencialidade é reforçada pela remissão para acontecimentos da época, como é o caso do desembarque dos Índios Quichuas (Quichés) e do seu aparatoso desfile pela rua de San Pablo até à Catedral, onde foi rezado o *Te Deum*. A descrição é marcada pela exuberância das imagens que traduzem o deslumbramento de um Majencio adolescente e apoia-se numa toponímia urbana verosímil, reconstituída a partir de dados documentais relativos à cidade de Sevilha.

Já radicado na Nova Espanha, ou seja, no México, Mateo Alemán escreveu outros textos: um manual de *Ortografía castellana*, editado em 1609; um *Elogio* que introduz a *Vida del Padre Maestro Ignacio de Loyola*, da autoria de Luis de Belmonte Bermúdez, impressa no mesmo ano; e, por último, *Sucesos de don Fray García Guerra arzobispo de Méjico a cuyo cargo estuvo el gobierno de la Nueva España*, com a data de 1613 e onde figura uma «Oração fúnebre» dedicada à memória do seu protector. Além destas obras, cujas datas atestam que ele se encontra vivo por essa altura e na posse das suas faculdades intelectuais, não há quaisquer dados posteriores sobre a sua vida e paradeiro.

E é aqui que arranca a narrativa de Michel Host, dividida em nove capítulos com os seguintes títulos: I. «Un Jardin à Seville»; II. «Don Gabriel»; III. «El Arenal»; IV. «La Peur»; V. «Des Temples mis à bas et de ceux qu’on relève»; VI. «Jouer»; VII. «Vivre»; VIII. «Écrire»; IX. «Partir».

⁸ Cf. Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* I, Edición, introducción y notas de Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 19. O livro publica-se em Madrid, no ano de 1599. Cf. pp. 7-25.

⁹ Cf. *Converso ou La fuite au Mexique*, p. 277.

O ponto de vista de um Don Majén sexagenário, doente e misantropo, apostado em revelar ao seu biógrafo as verdadeiras razões da sua fuga para o México, alterna com o do Padre Bartolomé, entregue à tarefa de registar os sucessos da “vida” do seu interlocutor, «parce qu'elle est un destin et pas une vie d'homme ordinaire», assumindo por isso mesmo um valor de exemplaridade. Tal não significa que ele abdique do papel de comentador e catalisador do discurso rememorativo, frequentemente afectado pela tensão dialógica que resulta da diferença de perspectivas. O peso esmagador do poder imperial é o motivo plausível do afastamento de ambos da “capital da Nova Espanha”. Se os verdadeiros motivos da fuga nunca são revelados, a verdade é que esta os conduz à utopia do “recomeço”, num espaço de radical alteridade, situado «au cœur ombreux des montagnes du Chiapas», onde Ahkambal, o chefe de quatro dezenas de índios, manda erguer a Casa que os abriga e que é partilhada com aqueles que os acompanharam na longa e penosa caminhada – duas mulheres, Diotima e Eudoxia, duas crianças e Yoalli, o jovem índio órfão, que os ajudou a superar as dificuldades da viagem:

«Nous avons fui, cherchant un monde moins extenué, moins couturé de vices déguisés en vertus et de saintes cruautés données pour heureuses providences. Notre marche avait été clandestine, nocturne le plus souvent.»¹⁰

No seio da pequena comunidade que os acolhe, depressa aprendem a respeitar as regras locais da boa vizinhança. O primeiro acto simbólico é a visita ao lugar de culto dos índios vizinhos, onde se ergue um majestoso templo, vestígio de uma portentosa civilização de elevado nível cultural, que presta culto ao deus solar. Se os rituais a que assistem perturbam a sensibilidade religiosa de Don Majencio, o mesmo não acontece com o franciscano Bartolomé, que encara as cerimónias rituais dos nativos como coisa natural, compreensível, bela até.

Estão assim criadas as condições que permitem aproximar a narrativa de uma definição alargada de mito: «[u]ne illustration symbolique et fascinante d'une situation humaine exemplaire dans telle ou telle collectivité»¹¹, tornando-se desde logo discernível o princípio dialógico que estrutura o romance. Com efeito, estão também lançados os dados que permitem uma desarticulação do discurso da autoridade e do poder, em nome de uma liberdade de consciência que põe em causa as estruturas rígidas, definidas de uma vez por todas.

Segundo Baktine, o princípio dialógico funda um modo de conhecimento específico, na medida em que faz emergir a possibilidade de uma nova compreensão do mundo¹². Neste romance, como já foi dito, a estratégia narrativa repousa numa hábil encenação de vozes: a de Don Majencio, que deixa ao leitor mais atento à possibilidade de perceber, desde o *incipit*, que uma grande parte do seu discurso é *interior* e assumido *de imediato* pelo narrador e a do Padre Bartolomé. Daí que Don Majencio possa dizer, logo nas primeiras páginas: «Le Padre me tire de ma rêverie», frase que permite a inserção de uma cena em discurso directo, a que se seguirá o início do relato da sua vida, por convocação do Padre: «Don Majencio, voulez-vous que nous commencions? N'êtes-vous pas trop fatigué?»¹³.

Majencio Ausburgo, em vez de se centrar na história da sua velha amizade com Felipe García, como lhe pede o Padre, resolve arrancar aos poucos a máscara que se

¹⁰ Cf. *Converso ou La fuite au Mexique*, p. 44.

¹¹ Definição proposta por André Dabezies. Cf. Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001, p. 16.

¹² Cf. Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

¹³ Cf. *Converso ou La fuite au Mexique*, p. 21.

confunde com a do seu herói pícaro para, numa espécie de confissão definitiva – que parece apelar a uma absolvição também definitiva –, recuar ao seu passado mais remoto, aos anos de crescimento e aprendizagem na casa paterna de Sevilha e à pedagogia infalível do Mestre Don Gabriel Timonel.

Uma grande parte da narrativa é absorvida pela evocação da difícil existência de um cristão-novo na Espanha contra-reformista, constantemente exposto à violência da discriminação, à inveja, à chantagem e à delação. Em suma, às formas mais radicais da recusa do Outro a que chamamos intolerância, e que estão a um passo do desejo do seu extermínio. A memória do passado é marcada pelo horror dos autos-de-fé, do Quemadero, da prisão.

A narrativa e o respectivo registo são pontuados, como se disse, pelas discretas interrupções do Padre, que funcionam, além do mais, como uma clave rítmica.

196

O ponto que gostaria de destacar, por último, nesta leitura sumária de *Converso* que proponho, em jeito de convite à leitura (e não como exercício hermenêutico), é a reflexão que o romance nos apresenta acerca dos diversos modelos de “evangelização” conhecidos: o que tem como pano de fundo um projecto “salvacionista” do índio, “extirpado de idolatrias” e escravizado ou exterminado à luz da supremacia do direito divino sobre o direito natural; e o que se funda na imagem do índio como “bom selvagem” (a qual iria frutificar no século XVIII, com Rousseau) e que defende a perduração do direito natural face ao direito divino. É conhecida, do lado hispânico, a luta do dominicano Bartolomé de Las Casas em prol dos direitos dos índios, denunciando as atrocidades e os genocídios cometidos pelos colonizadores e opondo-se inflexivelmente à sua escravização¹⁴.

A discussão gerada pela primeira romagem ao templo dos índios chiapas merece, a este propósito, algum comentário: a argumentação de Don Majén está mais perto do sentido de missionação que animou os primeiros missionários franciscanos e dominicanos, apóstolos de uma fé capaz de renovar a Igreja Romana e promover um verdadeiro Renascimento cristão, projecto depressa minado no interior da Igreja Católica, pelos próprios interesses desta aliados à política económica dos países colonizadores¹⁵.

O Padre franciscano, pelo contrário, defende convictamente a prática de um sincretismo religioso, a que é levado depois da violenta denúncia, feita por Itzamna, das atrocidades e dos genocídios cometidos em nome do Evangelho contra o seu povo. A ideia de refundar, sobre as ruínas de um templo índio, situado a alguma distância dali, uma capela onde estivessem, lado a lado, estátuas de deuses índios, katûns ancestrais, a imagem da Virgem Maria e o Crucifixo, comunicada a Don Majén em conversas conduzidas com argumentação cautelosa, mas persuasiva, foi eliminando aos poucos a sua relutância inicial, acabando por se concretizar com a adesão dos próprios índios.

Na cerimónia de abertura da Capela cruzam-se o ritual católico e o ritual nativo, numa manifestação colectiva de fé, que reforça os laços entre todos. Este acontecimento é contado pelo Padre a Don Majencio num dos seus derradeiros encontros, desencadeando a seguinte confidência:

«Mais je veux d'abord vous instruire de ceci, Padre, que la crainte de la persécution fut pour moi comme un second péché originel, plus saisissant et cruel que le premier, car si on oublie celui-ci parfois, pour l'autre, on ne le peut. Votre être, votre vie, vos pensées et chacun de vos désirs sont empoisonnés de sa

¹⁴ É possível que haja ecos desta importante figura, que chegou a defender a legitimidade das práticas religiosas indígenas, na concepção de Fray Bartolomé.

V. Ronaldo Vainfas, *Santidade – A rebelião dos índios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

¹⁵ *Id.*, *ibid.*

pensée que vous lisez dans les yeux des autres et dont vous finissez par croire qu'ils la lisent dans vos propres yeux.»¹⁶.

O último capítulo, saído inteiro da mão do Padre Bartolomé, narra os últimos dias de Don Majén, que é enterrado, por sua vontade, numa campa rasa junto à nova capela: o manuscrito, que se encontra «non à portée du regard», é dado por findo no ano da Graça de 1622 e confiado a alguém que o saberá preservar. O agora narrador faz o resumo das últimas confissões de Don Majén, destacando o remorso pelo sofrimento causado a sua mãe e os votos pronunciados pela sua irmã Sofia, num convento de Medina del Campo. Nas últimas páginas refina-se a ironia que atravessa a narrativa, multiplicando-se os interstícios por onde irrompe a voz do Autor textual. Alguns detalhes vêm preencher, analepticamente, uma parte das lacunas narrativas.

Mas voltemos a Don Majencio, que aguarda serenamente a morte, reconciliado consigo mesmo e usufruindo da última luz do paraíso reencontrado: chamemos-lhe o Lugar do Outro, cuja profundidade é tão límpida como a Utopia de que renasce:

«J'ai cru trouver en ce pays la paix de l'âme, non pas le repos, mais un de ces moments-là où, comme pour l'oiseau qui migre, vient un lieu de la nuit où il découvre une branche, le haut d'une clôture, un poteau où se poser, *donde posar* [...]»¹⁷.

¹⁶ Cf. *Converso ou La fuite au Mexique*, p. 257.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 257-258.

A PARÁBOLA DO JUDEU:

Brevíssima crónica de um *hermoso placer de los dineros*

NUNO PINTO RIBEIRO
(Univ. do Porto)

199

I. Uma história bem conhecida fala-nos de um tempo de verdades partilhadas e assentes em representações que definem o homem como centro do projecto divino, o ser eleito na extensa cadeia da criação, aquele a quem foi cometida a missão de povoar a Terra, lugar de referência primordial na estrutura concêntrica e hierarquizada do universo interior ao *primum mobile* e às regiões etéreas do espaço celeste. A ordem universal comunica a sua estrutura hierárquica à existência social e individual dos seres humanos, envolvendo-a na rede cerrada de paralelos e correspondências que tende a legitimar e consolidar uma época de sacerdotes, guerreiros e camponeses. A vida precária, permanentemente ameaçada pela catástrofe natural, pelas epidemias ou pelo arbítrio dos poderosos, busca a justa compensação na esperança diferida da felicidade suprema, depois da libertação da alma da prisão do corpo e da superação do quotidiano torturado e corrupto. Mas nenhum sistema de crenças e valores é eterno.

O espaço pulverizado de potentados locais, de economia rural e autárquica, ou as relações entre soberano e vassalo, por vezes ténues mas fundadas em garantias mútuas sedimentadas numa tradição quase milenar, definem genericamente um quadro histórico e social que viria a claudicar sob o impacto de forças centrífugas cada vez mais visivelmente incompatíveis com a sua natureza e a sua lógica de desenvolvimento. O Papado e o Império, as grandes instituições de vocação universal, acentuam as suas rivalidades e exibem sinais de decadência, os Estados nacionais centralizam-se e afirmam-se à custa de ducados, condados e principados, mercadores, banqueiros e financeiros alargam os horizontes das suas operações, nelas incluindo a viagem e o risco, a dinamização das feiras e mercados, o crescente recurso ao crédito e à usura, tornando paulatinamente obsoleta e desbotada a resistência sem futuro da legião dourada de cavaleiros e suas caçadas e torneios. O terreno da aventura existe, mas agora é à energia de navegadores e flibusteiros, comerciantes e soldados da fortuna, sempre em demanda de novas fronteiras, que cabe desbravá-lo; e também ao arrojo de sábios e alquimistas, filósofos cépticos e gnósticos, a seu modo rompendo os limites perigosos das ortodoxias dominantes e propondo uma nova relação do sujeito com o mundo. E se é verdade que, ainda noutra plano, a desvalorização da dimensão física da natureza e do corpo nem sempre conheceu a versão dura e pura das consciências mais preocupadas com a transcendência e a salvação, e mais agitadas pela ameaça do mundo, do diabo e da carne – bastaria lembrar o gesto franciscano de

exaltação do Criador através das maravilhas da criação –, não é menos certo que é a sensibilidade peregrina dos pintores italianos da Renascença que procura verdadeiramente dar voz plena, muitas vezes amortecendo o sentimento profano da beleza da paisagem ou do erotismo das figuras humanas com o tema religioso ou a alegoria moral, à irreprimível sedução dos sentidos. Uma nova confiança se vai paralelamente instalando: não sabemos quem imaginou e construiu as grandes catedrais, quem nelas fez os vitrais ou esculpiu as estátuas, não conhecemos os nomes de quem escreveu as partituras ou de quem desenhou as iluminuras guardadas nas bibliotecas dos mosteiros, de quem pintou painéis e retábulos: a Idade Média, *medium ævum* ou *media tempestas*, é tempo de renúncias e silêncios, hóspede intruso abusivamente instalado entre o admirável passado clássico e um presente de hesitações e promessas que o adopta com entusiasmo. Agora os artistas já não se dissolvem, humildes e anónimos, na intenção devocional das suas obras. Conhecemos os seus nomes, reconhecemos as marcas irreduzíveis das suas inclinações e do seu talento, sabemos da sua aspiração à fama e à glória, que deixam de exibir as marcas do orgulho que tanto angustiara os seus precursores medievais.

A Inglaterra isabelina também viria a participar dessas rupturas, vivendo-as na especificidade de uma experiência histórica empenhada em disciplinar a inovação renascentista, em última análise oriunda da pátria de Maquiavel e das terras do poder subversivo de Roma, com a autoridade da nação providencial e protestante, unida em torno da sua rainha e da ditadura por consenso que a carismática filha de Henrique VIII e Ana Bolena e os delicados equilíbrios da sociedade inglesa reformada exigem. Poetas e aristocratas disputam os favores de Isabel e da sua corte; morrem no campo de batalha pela nova fé militante, como Sir Philip Sidney, sublimam o exemplo indómito da expansão e domínio, mesmo colhido entre os inimigos mais encarniçados, os conquistadores espanhóis do Novo Mundo, como Sir Walter Raleigh, ou exortam ao culto da língua inglesa, que deverá finalmente lograr na ilha afortunada a excelência dos antigos Gregos e Romanos, como o fizera ainda o mártir de Zutphen e, mais tarde, o arauto do governo dos justos, o puritano John Milton. Esse fervor omnipresente, que não deixa no esquecimento os rigores da tolerância consentida ou a violência da repressão política, corresponde a um momento estratégico na história da língua – de Shakespeare, emblema e referência de relevo edificante –, mas o seu terreno larvar não seria tanto a emulação erudita e clássica como o teatro comercial e popular. Na Londres urbana e capitalista ele soube negociar a sua existência melindrosa e veio a ocupar discretamente os espaços dos “liberties”, as zonas periféricas de Finsbury Fields ou da margem sul do Tamisa, ambigualmente definidas na sua sujeição à alçada da municipalidade, de crescente obediência puritana, de uma corte de sentimentos divididos a respeito do teatro, vendo nele a desmesura e o excesso ou a libertação de energias funcionalmente reintegradora, e da Igreja, arma preciosa do regime, não muito disposta a tolerar um espectáculo de licenciosidade cativante e provocatória que rivaliza com o púlpito, ou não fossem o palco e o actor animados do mesmo brilho histriónico e da retórica do gesto e da palavra com que o pregador conquista os seus ouvintes.

Na exposição que se segue, a edição de *O Judeu de Malta* é a de N. W. Bawcutt (*The Jew of Malta*, Manchester, Manchester University Press, 1978); a de *O Mercador de Veneza* a de John Russell Brown (*The Merchant of Venice*, London and New York, Routledge, 1959).

II. O texto de *The Jew of Malta*, que surpreendemos na sua primeira versão no Quarto de 1633 e que, com alguma segurança, terá sido escrito em 1589 ou 1590,

conheceu desde cedo um sucesso retumbante. O judeu, bode expiatório das calamidades e das angústias das sociedades cristãs da Idade Média, ou vítima conveniente de reis e nobres em solvência duvidosa, já escrevera o seu *curriculum* de vilão simultaneamente cômico e perverso, o *Vice* dos *mystery plays*, e por certo ruidoso e truculento, dessas representações dramáticas, das rúbulas de feira ou das celebrações carnavalescas. É certo que essa figura sobre que recaem as maiores aversões e fobias – nela repousam os pecados do mundo, os crimes mais hediondos e as suposições mais sinistras e fantasiosas – não era na Londres isabelina uma presença visível, apesar da sensação despertada pelo encarceramento e depois da sangrenta execução, já em 1594, do suposto conspirador judeu português, físico da rainha, Rodrigo Lopes (ou Roderigo – ou Ruy – Lopez, *lupus*, o lobo, na voz dos seus assanhados detractores). Expulsos de Inglaterra em 1217 e substituídos pelos comerciantes e prestamistas lombardos (o topónimo “Lombard Street” ainda recorda os banqueiros italianos), os judeus conquistam um lugar de eleição no imaginário e nas fantasias dos súbditos da Rainha Virgem um pouco à semelhança dos peles-vermelhas em certa cultura popular norte-americana. É conhecida essa terrível experiência de exclusão e sofrimento vivida pelas comunidades judaicas: toleradas ou perseguidas, de acordo com as oscilações dos interesses do momento, muitas vezes confinadas ao *apartheid* dos guetos ou obrigadas a exibirem os adereços infamantes da sua identidade, afastadas do exercício de muitos mesteres e profissões ou da titularidade de propriedade imobiliária, circunstâncias que as obrigariam a investir na riqueza mobiliária, quer dizer, rapidamente transportável em caso de *progroms* ou expulsões, e a desenvolver certas artes de sobrevivência, como a de banqueiros e usurários, que se tornariam emblema, na variante mais primária e xenófoba, da sua suposta condição e natureza. Anote-se apenas, a este propósito, que a usura só merecia reprovação moral quando redundasse em chocante desequilíbrio entre as partes, esmagando o contrente mais fraco, e a própria Igreja, teoricamente contrária a esses procedimentos aparentemente ilegítimos, a eles recorria como qualquer comerciante avisado e pragmático. O ensaio *Of Usury*, de Francis Bacon, documenta, como é sabido, a cuidadosa abertura ao princípio e as reservas suscitadas por uma dogmática rejeição (Bacon: pp. 421-424). Mas quando se trata de judeus o espectador do teatro comercial não precisa de cuidar de tais subtilezas.

Eis, então, que entra em cena outro monstro, o tenebroso chanceler florentino, imediatamente adoptado pela voraz razão antropofágica do espectáculo e do lucro. O legado populista que demoniza o judeu irá então aliá-lo ao despudorado amoralismo de Maquiavel, de uma actualidade irrecusável e o filão seguro das expectativas da população irrequieta e sedenta de novidades. Arguto e sempre atento às aliciantes possibilidades de captação de compensadoras receitas, o dramaturgo de Cantuária, intelectual alienado nas suas pretensões literárias e sociais, de resto como todos esses *university wits* que a formação académica não brindara condignamente com o desafoço económico ou a dignidade dos protegidos da coroa e dos mecenas, não hesitará em presentear a turba com o produto desejado, os *panes et circences* do sensacionalismo mais rasteiro. A forçada convivência quotidiana com a brutalidade e a violência define pressupostos sociais e materiais da criação dramática, e a flexibilidade do espaço da representação das peças de Marlowe, a cargo da companhia de *The Admiral's Men*, é o *The Rose*, frequentemente adaptado para espectáculos tão edificantes como as lutas de animais. Ressalvado o talento fundador do artista, que oferece ao palco a musicalidade poderosa e fluente do seu *mighty line*, expressão cunhada a partir do poema com que Ben Jonson homenageia o dramaturgo de Strtford na abertura do *First Folio*, de 1623 (Shakespeare: 1951, p. xxviii), ou o radicalismo vitalista, que abre à expressão dramática inovadoras possibilidades de existência, o Judeu de Malta é

bem o Judeu de Marlowe, herói que vive em comunhão com o espírito iconoclasta e revoltado do seu criador, encenando com diligência e competência os seus ardis e rejubilando na volúpia perversa do sucesso, e se constitui simultaneamente no papel da vítima sacrificial, exorcizada para alimentar o sadismo do distinto público, sublimando-lhe as frustrações e consentindo-lhe, ao menos em duas breves horas de glória, um reconfortante desagravo por procuração.

Não admira, assim, que no *Prólogo* de *The Jew of Malta*, o monstro de extracção recente para consumo popular (Maquiavel, “make-evil”), invocando a inutilidade definitiva da religião – «I count religion but a childish toy,/ And hold there is no sin but ignorance» –, para exaltar o poder como dado factual, garantido pela astúcia e pela violência, assumo a tutela moral de Barrabás – «... a Jew, /.../ Which money was not got without my means», assim ele o apresenta – e, nesse airoso gesto de complacência, reclame do público um veredicto compreensivo e justo para o seu discípulo:

«I crave but this: grace him as he deserves,
And let him not be entertain'd the worse
Because he favours me.».

Este Barrabás cultiva, desde o início da acção dramática, um feroz egotismo: vêmo-lo no seu centro de operações, espécie de gruta de Ali-Babá onde ele acaricia com deleite sensual as riquezas acumuladas, viaja a imaginação pelos vastos espaços do Mediterrâneo, reclama, ufano, o milagre da multiplicação («Infinite riches in a little room» é a paródia da Incarnação). Mas neste domínio possessivo dos bens e da fortuna vibra uma nota de inconformismo («Fie, what a trouble 'tis to count this trash», I. 1. 7), e a irrequietude do protagonista leva-o a aspirar a formas mais sofisticadas de apropriação.

Decididamente, Maquiavel está aqui muito mal representado. As lições do mestre florentino conhecerão um fiel intérprete no governador de Malta, aquele Ferneze que prontamente convocará a comunidade judaica para lhe confiscar, em acto de pura rapina enfaixado na retórica do bem comum, os bens que alegadamente pagariam o tributo exigido pelos turcos mas que, na verdade, alimentam a cupidez da praça-forte dos cristãos. Aqui o judeu está irremediavelmente só, entregue à marginalidade existencial que despreza os seus irmãos na fé, pressurosos e assustados a trazer-lhe as notícias da intimação feita pelos senhores de Malta, que os engana no gesto histriónico de um Job supostamente reduzido aos abismos da mais negra miséria, que ilude a ingénua Abigail, sua filha, não hesitando em investi-la na delicada operação de resgate do tesouro escondido que a torna freira a termo certo e a introduz na sua casa confiscada e transformada entretanto em convento pelo arbítrio dos cristãos. Recuperada a riqueza, pela mão da fiel e virtuosa donzela judia que lhe devolve o *Hermoso placer de los dineros*, Barrabás explode na alegria alarve que só lembra a filha como agente de sucesso e define, com o maior desembaraço, a sua verdadeira razão de viver:

«O my girl,
My gold, my fortune, my felicity,
(...)
O girl, O gold, O beauty, O my bliss!» (II. 1. 46-53).

Mais tarde, Abigail será a pérola lançada à disputa feroz de Matias, o filho da orgulhosa patriciã Catarina, e de Ludovico, o filho do odiado governador, e motivo do duelo fatal que os aniquila sob o olhar triunfal do supremo encenador e intriguista. Finalmente,

ela será a vítima gratuita de uma rocambolesca vingança ritual, espécie de missa negra com fórmulas encantatórias e a preparação no caldeirão (em que mais tarde o herói mergulhará, no desfecho do seu último lance, como na boca do inferno) da sopa envenenada que exterminará como ratos as freiras na sua última ceia. Ele tinha, de resto, avaliado já Abigail, em definição quase premonitória:

«I have no charge, nor many children,
But one sole daughter, whom I hold as dear
As Agamemnon did his Iphigen:
And all I have is hers. ...» (I. 1. 135-138).

Significativo será que a relação pessoal mais íntima que Barrabás consegue manter é a que estabelece com o escravo Ithamore, seu companheiro da patifaria, embevecido com as façanhas do judeu até ao momento em que o há-de trair pela devoção à falsa Bellamira, uma galdéria que já conheceu melhores dias, estranho velo de ouro para não menos estranho Jasão (IV. 2. 92-102).

É no mínimo desconcertante este esvaziamento das relações que definiriam a identidade social do herói: ninguém parece existir para além dele, tudo o que é humano lhe é estranho, mas o desenvolvimento da acção dramática irá destruir-lhe as ilusões de autonomia e obrigá-lo a uma fuga para diante. Todavia, quando procurar abrir-se à amizade de Ferneze, nele um movimento desastrado pela falta de hábito, e quebrar o isolamento que o poder lhe impõe – os turcos recompensam a sua cumplicidade distinguindo-o com o cargo de governador – não terá entendido ainda que os inimigos dos nossos inimigos não são necessariamente nossos amigos e vai cometer, em gesto precipitado e infeliz, o seu último deslize. Ferneze, que ele traíra e que se encontra momentaneamente à sua mercê mas pronto a vibrar o golpe fatal sobre o seu inesperado confidente, vê-o aproximar-se solícito, mas vai retribuí-lo com juro de deslealdade do judeu. Ithamore não lhe serviu de lição. O duro Barrabás exhibe, afinal, a ingenuidade de quem sempre lidou melhor com o tilintar do ouro do que com a linguagem dos afectos.

Neste quadro de relações definidas na acção dramática, é difícil fazer discriminações morais. Exceptuado o privilégio do exercício da força ou, no caso paradigmático do sinuoso Feneze, o talento felino de quem sabe esperar e não aceita confiar, os valores que animam os inimigos do herói, quer dizer, quase todas as outras personagens e grupos, são também os seus. Quando Barrabás pode desfrutar desse *Hermoso placer de los dineros*, parece na fórmula castelhana convocar Martin del Bosco e a sua esquadra, flibusteiros na corrida aos despojos de Malta, que se aproximam da ilha. E da mesma forma que o protagonista invocara o providencialismo do povo escolhido para legitimar o proverbial desafogo económico da nação judaica, também os espanhóis fustigarão com severa altivez os senhores de Malta, que ousaram comprar a segurança com o vil metal – «Will knights of Malta be in league with Turks/ And buy it too for sums of gold?» (II. 2. 28-29). Claro que tudo encontra solução, e o prometido já não é devido quando aos antigos aliados, agora «those barbarous misbelieving Turks» (II. 2. 46) se reserva apenas o direito de irem procurar ouro noutras bandas; é preciso salvar a honra de Malta, e o galhardo e piedoso Ferneze guardará religiosamente para si e para a tribo o valor do tributo confiscado aos judeus.

O espectáculo lastimoso dos escravos acorrentados no mercado – «Every one's price is written on his back» (III. 3. 3) bem poderia constituir-se em mote da acção dramática – comenta eloquentemente aqueles arroubos de enfunada convicção e proclamada dignidade e deixa falar uma verdade que transcende as razões hipócritas de

uma hostilidade a várias vozes. O fervor cristão que espolia e discrimina o judeu exhibe os sinais da mais desavergonhada ganância (veja-se a cena do julgamento da segunda cena do primeiro acto), no invencível ressentimento que o herói nutre pelos cristãos vivem a competição e o lucro (*v. g.* IV. 3. 107-113), e mesmo na chicana a que se entrega Ithamore, o esfarrapado conspirador de opereta – «To undo a Jew is charity, and not sin» (IV. 4. 85) – fala, no registo rouco e bárbaro do vilão, o preconceito mesquinho e oportunista.

Barrabás habita um universo em que o sôfrego desejo de acumulação é epidémico:

«*Ferneze* Welcome, great bashaw; how fares Calymath?

What wind drives you thus into Malta road?

Bashaw The wind that blowed all the world besides,

Desire of gold.»

e em que toda a fraqueza será castigada. O vitalismo feroz revelado na acção dramática consagrará, em todas as dimensões da luta pela sobrevivência, as lições do aforismo «Sê martelo se não queres ser bigorna» do mote de inspiração psicanalítica a que dá corpo o estudo de Constance Brown Kuriyama. A tragédia do judeu não se consuma em qualquer sentimento de redenção – e a pálida virtude de Abigail é, neste contexto, apenas a frágil mariposa de pronto sorvida no turbilhão do conflito. O triunfo do sibilino Ferneze é o produto da aliança do *Hermoso placer de los dineros* com as felinas subtilezas da arte política e a ‘virtù’ de quem exerce com cinismo e talento a autoridade mais impiedosa: «... and let due praise be given/ Neither to fate nor fortune, but to heaven».

III. Uma nota, igualmente muito sumária, procuraria evidenciar em *The Merchant of Venice* o mesmo aproveitamento dessa figura de eleição, mas Shakespeare empresta à acção dramática uma estrutura dialógica certamente mais segura do que a farsa que é, na sua essência, e de acordo com a opinião de T. S. Eliot, *The Jew of Malta* (Eliot: p. 63).

O texto, muito provavelmente escrito entre 1596 e 1598, encontra na peça de Marlowe assumida inspiração, mas os seus grandes eixos temáticos, a usura e a natureza do judeu, reconfiguram-se nos dilemas de uma intriga bem mais subtil na sua intenção persuasiva.

Também Shylock tem uma filha, que dele se separará para se unir a um cristão, (retoma-se a conhecida tradição da virtuosa donzela judia que deixa a casa dos seus pais e abraça uma nova fé), é rico e poderoso, embora se mova sempre num domínio mais privado e doméstico do que Barrabás, como ele se reclama orgulhosamente da estirpe dos patriarcas e do povo escolhido, e conserva do seu exuberante predecessor curiosas evocações, como a que se deixa ouvir no clamor lamentoso que proclama a traição da sua Jessica, réplica verbal do júbilo do embuçado que recupera o seu dinheiro pelos bons ofícios de Abigail (Gross: 9). Para os senhores de Malta, o usurário e marginal, arguido sem voz e sem outra culpa formada que não fosse a recorrentemente alegada heresia, era a galinha dos ovos de ouro, sempre disponível para espoliação sumária:

«Shamest thou not thus to justify thyself,

As if we knew not thy profession?

If thou rely upon thy righteousness,

Be patient, and thy riches will increase» (I. ii. 121-123),

assim rezava o teor cínico da sentença do astuto Ferneze. Por sua vez, o herói de Shakespeare (é ele o protagonista, não o mercador Antônio, que figura no título da peça), enquistado nos tiques obsidianes de uma crispação que definitivamente o aliena da exuberância agressiva da festa e do carnaval (o lar, inferno de Jessica – II. 3. –, é para o judeu a trincheira da virtude austera e ortodoxa que o imuniza em relação à confraternização ruidosa da cidade, da quinta cena do segundo acto), manifesta desde cedo razões que abertamente transcendem as irrecusáveis clivagens ditadas pela fé ou pela cultura:

«I hate him more for he is a Christian:
But more, for that in low simplicity
He lends out money gratis, and brings down
The rate of usance here with us in Venice» (I. 3. 37-40).

205

O judeu irá constituir-se no alvo preferencial de uma comunidade que liminarmente o rejeita, mesmo quando a ele recorre em caso da mais oportunista e despuorada necessidade («Mark you Bassanio/ The devil can cite Scripture for his purpose», observará, em ostensiva provocação ou em acintoso aparte, o fiador do crédito solicitado, em I. 3. 92-93), e nele exorciza a sua má consciência. Humilhado e ofendido, mas irredutível no ressentimento de quem perdeu a filha, viu devassada a casa, pilhados valores ciosamente acumulados e profanada a memória da família, ele será desapossado do remanescente da sua riqueza num processo que vai transformar, por meio de lógica tortuosa, o queixoso feroz no réu mais indefeso. A Veneza de Shylock não é a ilha de Barrabás, mas na cidade das gôndolas e do carnaval, do Rialto e do ghetto, e na tessitura das relações de poder que informam o universo representado, mais discreta e de mais cuidada legitimação, não deixa de vibrar a mesma lógica do preconceito e da rapacidade.

A abertura da acção dramática fala da amizade masculina entre o próspero mercador Antônio e o patricio Bassânio, mas fala também de dinheiro. O fidalgo insolvente, dissipador e *bon vivant*, joga na recuperação da sua fortuna e para isso investe no afecto do amigo e confidente, que logo se disponibiliza para financiar a sua aventura, a demanda do velo de ouro que é essa herdeira rica de Belmonte, Pórcia, senhora de muitas virtudes e muitos ducados (e os versos 161 a 176 da primeira cena do primeiro acto insinuarão, nas inflexões da voz do Jasão veneziano, o embaraço que associa a beleza da mulher ao brilho do ouro). Antônio é, como Barrabás, arrojado nos negócios, e a sua riqueza viaja nas distantes rotas marítimas do Mediterrâneo e da Europa; por isso, ele não pode oferecer de pronto a quantia solicitada, mas como reserva bancária está o desprezível Shylock, o usurário que acede a emprestar ficando Antônio, «a good man», isto é, figura com nome seguro na praça, fiador da operação. Porém, o contrato inclui uma estranha cláusula penal, introduzida «in a merry sport» (I. 3. 141): o credor poderá escolher no corpo do avalizador uma libra de carne. Tão caprichosa e extravagante garantia apenas tem cabimento no terreno ficcional dos contos populares, o mesmo se dizendo da sua exigibilidade quando a vontade do judeu reclamar o cumprimento em espécie perante a resignação de Antônio e a consternação do tribunal. Porém, a reificação da vida humana, assim caucionada pelas leis da república e contabilizada na balança dos deveres e haveres, exprime os valores matriciais do mais fero mercantilismo. O preconceito xenófobo, desde logo revelado, na sua versão mais airosa e jocosa, é certo, nos juízos de Pórcia quando a donzela, no seu mundo dourado de Belmonte, avalia os exóticos pretendentes que desfilam para escolherem de entre os três cofres – outro motivo dos contos populares – o que lhes

dará a felicidade ou os condenará à gélida desdita do celibato, reaparecerá depois na crueldade alarve e sádica do relato entusiasmado de Solânio, deleitado perante a dor e confusão do judeu, errante nas ruas da Veneza festiva e na proclamação confusa da perda do que lhe é mais caro e é a sua razão de viver:

«My daughter! O my ducats! O my daughter!
Fled with a Christian! O my Christian ducats!
Justice, the law, my ducats, and my daughter!
(...)» (II. 3. 12 ss.).

Mesmo a linguagem dos afectos ou do mais generoso idealismo deixa ouvir, nos interstícios da sua retórica, os ecos da discriminação e do interesse. Bem poderão em Belmonte Pórcia (brilhando no esplendor da herança e na pompa do espaço palaciano) e o seu príncipe encantado (generoso nos presentes e opulento no traje, tudo fruto do gesto providencial de António e de uma dotação a fundo perdido) encarecerem as excelências da humildade e de uma escolha certa: o episódio não rasura as ironias da fuga de Jessica na calada da noite veneziana. A virtuosa donzela, que perde a fé e se torna, como as suas irmãs da tradição medieval, a fiel serva do Senhor (Fiedler: 117), ganha a independência frustando a confiança do pai, saqueando-lhe as riquezas para depois as dissipar na companhia do seu amante, folgazão e perdulário. Liberdade assim conquistada sempre resulta mais barata.

Do mesmo modo, o eloquente Baltasar, a Pórcia defendida na autoridade de uma identidade postiça e no empenhamento solidário de um juiz complacente que liberta o coro de protestos e impropérios contra o empedernido Shylock, só em leitura facciosa lograria chamar a si o título de paladino da misericórdia. Exorta ao perdão o sinistro monstro que a tradição popular consagrara na besta predadora, de traços demoníacos e comungando da ambígua natureza humana e animal, comedora de carne humana (Fiedler: 110). Mas na memória ressentida do judeu que afia a lâmina da justiça e clama pela satisfação do seu crédito, apenas desfila o longo cortejo de humilhações e sofrimento; nela não cabe o mais vago sinal de um gesto cristão que modere a raiva obsidiante, avivada pela deserção da filha e pelo sádico regozijo que tal desgraça gerou. E nada restará, na verdade, dessa virtude que habita o coração de reis e príncipes e que é atributo divino quando, por fim, o queixoso se volve em réu, por obra e graça do talento de *agent provocateur*, de uma ardilosa Medeia de Belmonte (Fiedler, 112), e da argumentação formalista com que o *deus ex machina* replica ao formalismo legalista do judeu, ou quando os amantes clandestinos de Veneza, aqueles piedosos ratoneiros do hereje, já confortavelmente instalados no palácio de Belmonte, são copiosamente recompensados na sentença que condena Shylock – e que o obriga, ainda, à gratuita e esmagadora pena moral da conversão, espécie de vingança de António caucionada por um Daniel cristão. Condenar é também convencer, e o tão citado discurso do bode expiatório:

«... Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? /.../ – if you prick us do we not bleed? /.../ and if you wrong us shall we not revenge? ...» (III. 1. 52 e ss.),

não se deixa apagar no triunfo da lei da misericórdia. Nem mesmo a doce harmonia das esferas, convenientemente invocada no último acto, ou o poético luar embalado nos deleitosos acordes que o judeu degenerado não poderia nunca ouvir irão conseguir dissipar as sombras que a sorte do vilão projecta na noite dos amantes. A filha terá

ainda, é certo, que conquistar a integração no grupo – é notória a fria discrição com que a fugitiva é recebida em Belmonte, na segunda cena do terceiro acto, e compreende-se o excesso de zelo com que procura exprimir a reorientação das suas lealdades e que anima a denúncia aí feita do ódio inclemente que o seu pai dedica a António (versos 283-288). Mas pelo menos Jessica e Lourenço podem agora dormir descansados: se não fossem tão duros, os sacos de ducados do judeu até lhes poderiam servir de travesseiro.

IV. Era uma vez um judeu rico que tinha uma filha...

Que *exemplum* se inscreve afinal na parábola? Disparar em todas as direcções imobiliza o protesto e não abre a leitura à interpelação dialógica: tal será o pecado de *O Judeu de Malta*. A consciência íntima do texto é ambígua e o exorcismo desse «... mere monster, brought in with a large pointed nose, to please the rabble», «monstro de nariz grande e bicudo que sobe ao palco para divertir a ralé», no conhecido juízo de Charles Lamb (*apud* MacLure: p. 68), ditado por um tribunal que apenas o supera na astúcia, pode sufocar a agonia do herói no som e na fúria da farsa e na desmesura do grotesco. Mas talvez que até o depoimento de uma testemunha liminarmente desautorizada faça alguma fé em juízo: «Who hateth me but for my happiness?/ Or who is honoured now but for his wealth?». O universo representado em *O Mercador de Veneza* é também informado por um sentido de comunidade que precisa do estrangeiro para definir a sua própria identidade, qualifica severamente a integração do marginalizado no seio do grupo e com ele apenas convive no domínio pragmático da economia e do contrato (D'Amico: 164-169). Nele vibraria, desde logo, a ansiedade suscitada pelo poder do dinheiro na sua utilização mais perversa, que a *comédia festiva* quer localizar na figura de Shylock, como refere C. L. Barber (Barber: 167), mas as homologias entre a semântica da usura e do amor, sublinhadas por Jean-Michel Deprats (Shakespeare: 1987, pp. 146-147) estendem essa inquietação e confundem interpretações e juízos valorativos. Não surpreende, por exemplo, que na face emocionada de Joan Plowright, a Pórcia de Jonathan Miller (de 1970, do *National Theatre*, depois em versão televisiva a cargo de John Sichel, três anos depois), se revele uma piedade tão intensa como tardia quando, pronunciada a sentença, ela ampara o velho judeu (Sir Lawrence Olivier), ou que à saída do réu se siga um grito pungente que deixe os vencedores em perturbado silêncio; e não admira, ainda, que a perspectiva de um vilão irremediavelmente sádico e impiedoso tenha sugerido de Arnold Wesker, na criação de um *Shylock* para o nosso tempo, uma resposta a Jonathan Miller, com ela se reagindo também à ideia de uma Pórcia despojada de heroísmo e generosidade ou a um Bassânio simplesmente fútil e oportunista, e se tenha deslocado o eixo da usura e do contrato para o conflito entre a amizade e a lei (Wesker: 177-183). «Hath not a Jew eyes?».

O texto de Marlowe, quando olhado nos contextos da sua criação e produção, enfrenta a dificuldade de ter de falar de si próprio. Outro tanto se dirá de *O Mercador de Veneza*, percorrido pelas inevitáveis metáforas da representação ou pelas irrequietas metamorfoses da identidade (Abigail disfarçara-se de noviça para depois se tornar freira, Jessica de pagem para depois abraçar outra fé e outra condição, Pórcia e Nerissa de juristas, logo reocupando o seu estatuto de mulheres e amantes, Barrabás será o Job indefeso e o burlesco tocador francês, e Shylock assumirá o papel de patriarca e justiceiro). *Omnis agit bistrionem* ou, noutro plano igualmente inquietante, a mimese dramática não se limita a erguer diante do público o espelho da revelação: ela contamina e modela comportamentos, como insiste, entre muitos, Laura Levine, quanto examina o caso exemplar dos rapazinhos-actores, a quem são cometidos os papéis femininos,

e que despertam, nos seus gestos capciosos e insinuantes ou nas vozes melífluas e delicadas, os temores e as perplexidades dos contemporâneos de Marlowe, Shakespeare ou Jonson (Levine: *passim*). Mas o teatro comercial e popular fala também de si próprio quando fala de acumulação e dinheiro. Nele viram capitalistas, actores ou dramaturgos a oportunidade para a prosperidade material ou a fama, ou para ambas – James e Richard Burbage, Edward Alleyn ou William Shakespeare – num tempo em que a pobreza já não é virtude e a aspiração do artista à imortalidade lavrada na criação estética já não é manifestação de soberba e impiedade. O teatro é também parte do mercado quando distribui os espectadores no espaço teatral ou lhes cobra as entradas e lhes vende a ilusão e a fantasia, quando representa nas personagens e na acção a mesma vitalidade de que se arma para sobreviver e crescer, e as próprias companhias, proprietárias dos textos e muitas vezes empregadoras de dramaturgos em regime de empreitada e actores com vínculo precário, organizam-se de acordo com princípios que lembram corporações profissionais ou entidades do mundo empresariais. E, já agora, a própria configuração de muitos teatros não evoca o primitivo edifício da Bolsa de Londres, o *New Exchange* fundado por Robert Cecil em 1609 (Bruster: pp. 4 e ss.).

Bibliografia citada

- BACON, Francis
1996, *A Critical Edition of the Major Works*, edição de Brian Vickers, Oxford / New York, Oxford University Press.
- BARBER, C. L.
1959, *Shakespeare's Festive Comedies – A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.
- BRUSTER, Douglas
1992, *Drama and the Market in the Age of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press.
- D'AMICO, Jack
1991, *The Moor in English Renaissance Drama*, Tampa, University of South Florida Press.
- ELIOT, T. S.
1983, *Elizabethan Dramatists*, London, faber and faber.
- FIEDLER, Leslie A.
1972, *The Stranger in Shakespeare*, London, Croom Helm.
- GROSS, John
1992, *Shylock – Four Hundred Years in the Life of a Legend*, London, Chatto & Windus.
- KURIYAMA, Constance Brown
1980, *Hammer or Anvil: Psychological Patterns in Christopher Marlowe's Plays*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.
- LEVINE, Laura
1994, *Men in Women's Clothing – Anti-theatricality and effeminization 1579-1642*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MacLURE, Millar, ed.
1979, *Christopher Marlowe: The Critical Heritage*, London and New York, Routledge.
- MARLOWE, Christopher
1978, *The Jew of Malta*, Manchester, Manchester University Press.
- SHAKESPEARE, William
1951, *The Complete Works of Shakespeare*, edição de Peter Alexander, London and Glasgow, Collins.
- SHAKESPEARE, William
1959, *The Merchant of Venice*, edição de John Russell Brown, London and New York, Routledge.
- SHAKESPEARE, William
1987, *Le Marchand de Venise*, edição e tradução de Jean-Michel Deprats, Édition Sand / Comédie Française.
- WESKER, Arnold
1990, *Shylock and Other Plays*, London, Penguin.

POÉTICA, HISTÓRIA E POÉTICA HISTÓRICA

AMÉRICO OLIVEIRA SANTOS
(Univ. do Porto)

211

No final de uma entrevista, em 1979, Marguerite Yourcenar contou que, após o sucesso da publicação de *Mémoires d'Hadrien*, tinha sido contactada por uma editora que lhe queria encomendar biografias de outros imperadores romanos..

Ora este equívoco que fez rir toda a gente não é tão superficial como possa parecer porque assinala de modo exemplar a ambiguidade que se aloja no cerne da relação entre literatura e história, a mesma que serve de tema a este Colóquio. Ao longo de todo o século que findou, estes dois lexemas, e sobretudo a sua relação, polarizaram uma complexa teia de questões de fundo da teoria e da crítica literárias, cuja equação tropeçou também no carácter precário da nomeação dos conceitos. Tratou-se (e ainda se trata) de conviver melhor ou pior com uma espécie de incomodidade de linguagem que abusa da elasticidade da metonímia e da sinédoque, da facilidade da elipse e só timidamente reconhece a conveniência dos neologismos.

É muito frequente que as abordagens dos problemas das relações entre literatura e história comecem por um esforço preliminar destinado a dilucidar o largo espectro semântico destes lexemas que permitem designar ao mesmo tempo realidades muito diferentes. É o que acontece com o notável ensaio de Manuel de Gusmão, «Da Literatura enquanto construção histórica», publicado em 2001 e do qual a sua comunicação a este Colóquio constitui o anunciado complemento.

Avulta nele, por um lado, um lúcido esforço de sistematização das várias linhas de intersecção entre história e literatura e, por outro, uma intransigente defesa, solidamente sustentada, da historicidade da literatura, desde logo enunciada na hipótese de abertura: «a *literatura* é **história**» (Gusmão: 2001, p. 181)¹.

Interessa-me, por agora, retomar apenas o inventário que aí faz das possibilidades semânticas do lexema literatura presentemente disponíveis: (i) conjunto de obras; (ii) tipo de criação verbal; (iii) sistema semiótico e comunicacional específico; (iv) instituição cultural; (v) texto; (vi) escrita.

A estas seis poderíamos somar as que Vítor Aguiar e Silva enumera na sua história semântica do lexema literatura e que não são contempladas por Gusmão: (vii) bibliografia; (viii) retórica, expressão artificial; (ix) história da literatura (por elipse); (x) manual de história da literatura (por metonímia); (xi) conhecimento sistemático e científico do fenómeno literário (Aguiar e Silva: 1982, pp. 7-9). E tudo isto dá pelo nome de *literatura*! As acepções i, ii, iii, ix e xi confirmam que é plenamente extensível a este lexema a ambivalência apontada por Michel de Certeau ao termo história: «Na linguagem corrente, o termo conota ora a ciência ora o seu objecto» (Gusmão: *Op. cit.*, p. 182).

¹ Cf. Gusmão: 1994.

Do mesmo ensaio retomo, por último, os termos da destrição de três usos discursivos do lexema história: (a) enquanto história que se faz, ou seja, o plano dos factos e dos actos por que se manifesta o devir humano e em cuja sequência nos situamos; (b) enquanto história que se escreve, i.e., enquanto disciplina ou ciência; (c) e, por último, enquanto narrativa que se conta, quer como relato quer como ficção ou mito.

Um simples diagrama que articulasse as possibilidades semânticas enumeradas para os dois lexemas viria perspectivar mais de trinta planos para as relações da literatura com a história! É claro que não vou sequer esboçá-lo, procuro apenas calcular o grau de probabilidade de equívoco quando falamos de literatura e história.

Pela minha parte, trocarei de bom grado esta semiose em roda livre pelo esquecido postulado da pertinência de Martinet, que sendo um princípio limitativo e de exclusão, permite, todavia, lidar com os objectos heterogéneos, impondo-lhes o corte resultante do ponto de vista. Vou limitar-me apenas a algumas observações sobre as relações conflituantes entre Poética e História Literária, duas disciplinas que recortam, a partir de diferentes perspectivas, a massa dos objectos literários. Tal relacionamento não pode fazer-se sem recorrer à relação da literatura com o tempo, mas tentarei deixar esse recurso em suspensão.

Começo pela Poética, que é também um lexema bastante equívoco, mesmo que só o tomemos na acepção de disciplina ou “indagação” que tem por objecto a *poiesis*. Dentro dessa acepção, restrinjo-me à poética descritiva do século XX, i.e., excluo a poética que se constituiu na tradição clássica, desde Aristóteles até Boileau, e que, em certa medida, conheceu sorte idêntica à da retórica clássica, sucumbindo às mãos do Romantismo. Esta exclusão, puramente metodológica, deve-se à identidade que sempre foi a sua, enquanto corpo de discursos doutrinários, caracterizados pelo modal dever e vinculados à tentação normativa e axiológica (e de que os capítulos iniciais da *Poetica* de Aristóteles constituem a mais importante excepção).

O declínio da poética clássica ante as investidas da doutrina romântica (de Goethe a Wordsworth e a Victor Hugo) deixou um imenso terreno devoluto, uma *res nullius*, que a História Literária, saída do Romantismo alemão, veio tomar por uma espécie de “usucapião”. Essa ocupação não cessou de ser legitimada por todo o século XIX, primeiro com a caução da Filosofia da História e, depois, já na segunda metade do século, pela força do Positivismo e das teses do Darwinismo social. O lansonismo é, assim, a expressão finissecular de um desaforo epistemológico longamente capitalizado por quatro gerações.

O triunfo do paradigma lansoniano, no âmbito dos estudos literários no começo do novo século, é servido pela ausência de alternativa que ele mesmo pressupõe e que, de facto, o acompanhou. Não se trata, pois, de uma perspectiva de conhecimento entre outras, mas da única metodologia naturalmente disponível para chegar ao estudo da literatura.

E, não obstante, desenvolvia-se na mesma altura, mas nos seus antípodas, um complexo de rupturas, despoletado pela Modernidade Estética, onde se condensavam o anti-historicismo de filiação nitzscheana, a reacção anti-positivista de vários matizes, as crises da arte como representação, da identidade do sujeito e do determinismo científico, entre várias outras.

A poética descritiva que emerge do Círculo Linguístico de Moscovo e da Opoiáz, na segunda década do século se, por um lado, ainda é tributária do *positivismo* epistemológico, designadamente na exigência de fundar uma “ciência da literatura”, dotada de um objecto formal, conceptualmente elaborado, vem, por outro lado, situar-se na esfera da recusa do historicismo positivista que é partilhada por outras ciências

humanas e sociais em processo de fundação, como é, por excelência, o caso da linguística saussuriana.

Em boa parte, no entanto, o *pathos* iconoclasta que a Opoiaz alimentou em relação à História Literária, não se deve apenas ao gesto epistemológico fundador, de ordem teórica, mas também a uma movimentação estratégica de ocupação de território, desta vez já *ocupado*.

A delimitação de um objecto formal imanente à literatura – a literariedade – passível de objectivação virtual e a adopção de um método igualmente imanente às propriedades intrínsecas dos objectos literários confirmam a presença de um fundo fenomenológico, que os poeticistas de Praga acentuaram a partir de 1929, não apenas na direcção da fenomenologia da obra de arte literária de Roman Ingarden, mas também na de uma semiologia embrionária, que Mukarovsky orientou para a obra artística.

As implicações imanentistas do *close reading* que os New Critics norte-americanos desenvolveram a partir de Eliot e de Richards e, depois, no contacto com Welleck ou Jakobson, estabelecem uma continuidade de perspectiva e de convergência conceptual que suporta o longo arco que vai do Formalismo Russo ao Movimento Estruturalista das décadas de 60 e 70 do século passado e configura a Poética do século XX.

Este longo período de pujança teórica, marcado pelo primado do imanentismo e dos conceitos-*pivot* de sistema, de sincronia, de valor e de função, e pela autonomização de algumas áreas mais florescentes, como é o caso da Narratologia, equivale a um lento e longo enfraquecimento da História Literária, fatalmente atingida por aquilo a que Gérard Genette chamou uma “recusa aparente” e uma “suspensão metódica” (Genette: 1992). Organizara-se, no interior da poética, um conglomerado de reduções metodológicas que punham entre parêntesis os materiais que mais facilmente se deixavam historiar: autor, vida, contexto histórico-cultural, génese factual, fontes, influências.

A História Literária pôde, entretanto, reposicionar-se, sob a forma de várias derivações de importância teórica indesmentível, primeiro com Jauss e a sua Estética da Recepção, depois com Iser e a Teoria da Leitura e mais recentemente com o Novo Historicismo. São claras manifestações de confronto com o imanentismo, e não meros avatares do velho humanismo transcendental, que, de vários modos, visam restabelecer referenciais externos na caracterização do fenómeno literário.

A crise da história literária não foi, porém, inteiramente superada pela defesa, ainda que solidamente reivindicada, da historicidade de literatura. A obra de arte literária revela-se sempre esquiva e resistente a qualquer forma de reducionismo, graças à sua condição paradoxal que Barthes formulava em *Sur Racine*, há 40 anos atrás: «à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire» (Barthes: 1963); ou Octavio Paz enunciava em termos muito próximos, alguns anos depois: «su manera de ser histórico es contradictoria [...] la operación poética consiste en una inversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura» (Paz: 1981, p. 9).

Desta mesma resistência dão testemunho, nas últimas décadas, os próprios historiadores da literatura: «chegou a altura, pelo menos para os historiadores de profissão, de responder seriamente a uma situação em que a exigência de que “se possa aprender com a história” perdeu de todo o poder de persuasão [...] Aqueles que achem este quadro demasiado dramático ou demasiado pessimista [...] poderão encontrar consolo em leituras mais conciliadoras da nossa situação» (Gumbrecht: 1994, p. 11).

Em Portugal, é surpreendente que seja um dos nossos mais indefectíveis (mas também mais lúcidos) historiadores da literatura a declarar: «*Historiar* não passa, afinal, da maneira menos atrevida de compreender certas coisas, e creio bem que o próprio

nome “história” não anda em Heródoto, o arqui-historiador, muito longe desta consciência modesta inventariadora.» (Lopes: 1987, p. 747).

Do lado da poética, também se pode falar de crise nas duas últimas décadas. Por um lado, os seus postulados têm sido muito contestados não apenas pelo Desconstrucionismo e pela sua deriva, mas sobretudo por orientações que partem de Wittgenstein e da sua concepção dos “jogos de linguagem” e conduzem à Pragmática Linguística e à Teoria do Texto. É sobretudo aí que, por exemplo, o conceito de literariedade é esvaziado, como corolário da negação das poéticas essencialistas que postulam o autotelismo e a singularidade dos objectos literários.

Nessas e noutra objecções convergem, entretanto, os defensores dos “Cultural Studies”, que saúdam o «regresso da preocupação contextual» e concluem pelo «esgotamento dos paradigmas formalistas que tinham conferido uma aparente solidez a este campo disciplinar e de que a vaga estruturalista dos anos 60 foi o canto do cisne.» (Ribeiro e Ramalho: 2001, pp. 61-82)

É óbvio que estes paradigmas sofreram a usura do tempo sem, todavia, deixarem de sustentar dispositivos que dão visibilidade ao funcionamento de categorias literárias – que de outro modo nos escapam ou se diluem na natureza heterogénea de todas as criações artísticas. Há no interior destes paradigmas zonas de entropia, algumas das quais se manifestaram muito cedo. É o caso do grau de indefinição entre investimento ontológico, axiológico ou ideológico, por um lado, e as meras opções de método, por outro. Da redução do objecto formal, inspirada na *epoché* fenomenológica, à valoração das realidades substanciais vai um curto passo que confunde construções teóricas e alimenta um cortejo de mal-entendidos subjacentes. Os termos em que Gérard Genette equacionava o conflito entre poética e história, à entrada dos anos 70, eram efectivamente metodológicos: «cet apparent refus de l’histoire n’était en fait qu’une mise entre parenthèses provisoire, une suspension méthodique» (Genette: 1972).

Já não é nada óbvio, em contrapartida, dar por adquirido o esgotamento dos referidos paradigmas. A destrinça das modalidades transtextuais que o mesmo poeticista desenvolveu, desde 1979 a meados da década seguinte, ou a reconfiguração do conceito de literariedade no início dos anos 90², designadamente através da sua sistematização alargada a um quadro de diferentes *regimes* (constitutivo *vs* condicional), conjugados com diferentes *critérios* (temáticos e/ou remáticos), para identificar diferentes *modos* de literariedade (ficção /dicção) são bons exemplos, entre muitos outros, de uma reserva de vitalidade teórica que contradiz o alegado esgotamento.

Como outros desenvolvimentos, também estes comportam riscos teóricos: o regime de literariedade condicional, por exemplo, pode dissolver ou pôr em causa a pertinência doutras formulações, mas de algum modo responde a objecções da Pragmática da Literatura.

Finalmente, quanto ao projecto de uma poética histórica, os resultados são modestos, mas traduzem concessões à transcendência textual que tiveram consequências positivas para o conhecimento do fenómeno literário. O ponto de partida encontra-se em trabalhos de Chklovsky datados de 1919, em torno da percepção estética: «L’œuvre d’art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l’aide d’associations qu’on fait avec elles... Non seulement le pastiche, mais toute œuvre d’art est créé en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n’apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour remplacer l’ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique.» (Eikhenbaum: 1965, p. 50). A perda do carácter estético da velha forma, ou seja, a perda da sua capacidade de suscitar uma percepção de conhecimento dominada pelo processo de singularização ou *ostranenie*, explica a sua substituição pela nova forma.

² Cf. Genette: 1991.

Para lá do conhecido desenvolvimento da questão por Tynianov em 1927, registava-se já aqui uma primeira abertura à transcendência da obra que é ponto de partida para a teoria estruturalista da intertextualidade. Em embrião, temos desde a década de 20 a possibilidade de chegar ao sistema transtextual que Genette configurou em *Palimpsestes*, mais de cinquenta anos mais tarde, com os ganhos teóricos que são sobejamente conhecidos.

Foi, pois, no âmbito da evolução das formas literárias que desde muito cedo a Poética se cruzou com a História e ambas delimitaram o espaço de uma Poética Histórica. De resto, ela não anda muito longe da que Paul Valéry conseguia antever a partir de pressupostos inteiramente diferentes, e que definia nos anos 30: «Une Histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature"*, et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé.»

Não se trata, é claro, de nenhuma reconciliação³ com a velha História Literária lansonista, ou com uma história de autores, de vidas/obras em que o biografismo se alia ao psico-logismo ou à 'colonização' sociológica ou a enquadramentos importados da história das ideias. Em relação a essa história mantêm-se uma incompatibilidade irreduzível que, só por si, não impede a co-existência mais ou menos 'pacífica', a mesma que regula a relação entre muitas outras ciências humanas e sociais. Nada disso implica negar a historicidade da literatura, nem a historicidade de toda a experiência humana. Trata-se apenas de delimitar diferentes perspectivas a partir das quais qualquer corpo de linguagem pode ser descrito.

O etnocentrismo que cedo se enxerta na árvore do conhecimento é transversal a todas as ciências, incluindo as Naturais. O saber do Outro é sempre precário porque não é o meu. É por isso que algumas exortações piedosas à transdisciplinaridade parecem não passar de apelos à panaceia universal. Há muito tempo que se observa que os discursos sobre a literatura se convertem com facilidade em objecto de si mesmos, arrastados pela vertigem da sobreteorização. Os que agora declaram enfaticamente a crise aberta nos estudos literários esquecem-se de que sempre vivemos nela. Felizmente a literatura – ela mesma – permanece indiferente às infidelidades dos que a interrogam.

³ Cf. Ferraz: 1994.

Bibliografia

- AGUIAR E SILVA, V. M.
1982, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina.
- AGUIAR E SILVA, V. M.
1990, *Teoria e Metodologias Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- BARRENTO, João
1982, «O regresso de Clio? – Situação e aporias da história literária», in *História Literária – Problemas e perspectivas*, Lisboa, Apáginastantas.
- BARTHES, Roland
1963, «Histoire ou littérature?», in *Sur Racine*, Paris, Seuil.
- EIKHENBAUM, Boris
1965 (1.ª ed., 1925), «La théorie de la “méthode formelle”», in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil.
- FERRAZ, Maria de Lourdes
1994, «Teoria e História: Incompatibilidades e reconciliações», in *Dédalus*, 3-4, Lisboa, Cosmos.
- GENETTE, Gérard
1972, «Poétique et Histoire», in *Figures III*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard
1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- GUMBRECHT, Hans H.
1994, «Depois de aprender com a história», in *Dédalus*, 3-4, Lisboa, Cosmos.
- GUSMÃO, Manuel
1994, «Venir après: Prendre la parole dans un théâtre historique – Historicité et refus de l'Histoire», in *Dédalus*, 3-4, Lisboa, Cosmos.
- GUSMÃO, Manuel
2001, «Da Literatura enquanto construção histórica», in *Floresta Encantada*, Lisboa, Dom Quixote.
- LOPES, Óscar
1987, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PAZ, Octávio
1981 (1.ª ed., 1974), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- RIBEIRO, António e RAMALHO, Maria Irene
2001, «Dos estudos literários aos estudos culturais», in *Floresta Encantada*, Lisboa, Dom Quixote.
- VALÉRY, Paul
1953, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard.

DISCURSO DO PASSADO, DISCURSOS DO PRESENTE:

Os cruzamentos da “história” em o *Feliz Independente* (1779) de Teodoro de Almeida [1722-1804]

217

ZULMIRA C. SANTOS
(Univ. do Porto)

Quando em 1619, no contexto do Diálogo I de *Corte na Aldeia*, Francisco Rodrigues Lobo defendia, pelas vozes de Leonardo e Solino, a legitimidade de leitura e composição de livros de cavalarias, fazia-se eco e equacionava, simultaneamente, um debate que atravessara o século anterior – e que se prolongará praticamente até finais do século XVIII, embora em moldes diversos –, cruzando opiniões, pareceres e censuras de cariz mais moralizante ou mais literário¹. Ao pretender que a “história verdadeira” tivesse como critério fundamental a “verdade” e o que designava por “história fingida” se pautasse pela “verosimilhança”, a *Corte na Aldeia* acolhia e dava forma a essa ampla e debatida questão que Garcí Rodriguez de Montalvo havia denominado no «Prologo» que escreveu para a refundição do *Amadis de Gaula*, publicado em 1508, «cimiento de verdad»², assente por um lado na ancoragem do texto na história, o que já tem sido designado por “pseudo-historicidade”, para o caso particular dos “livros de cavalarias”, [Eisenberg: 1975; Osório: 1990; Almeida: 1997] e, por outro, na verosimilhança, isto é, numa “ordo naturalis” da ficção que a aproximaria do universo de crenças dos leitores. A ficção narrativa em prosa – da “novela sentimental”, “exemplar”, bizantina, à pastoril e alegórica, para usar apenas algumas das denominações para os textos em causa, cujas fronteiras tendiam para a indefinição³ – foi fazendo o seu caminho nos séculos XVI-XVIII, nunca chegando a libertar-se, apesar de tentativas de reabilitação do género, das acusações de leituras vãs e perigosas do ponto de vista moral e espiritual.

¹ Remeto, na impossibilidade de citar um conjunto amplo de estudos, para a muito útil bibliografia de Daniel Eisenberg e M.ª Cármen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000. Sobre o Diálogo I de *Corte na Aldeia* v., para além da introdução de José Adriano de Carvalho a Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, Lisboa, Presença, 1991, Isabel Almeida, «Sobre o Diálogo I de Corte na Aldeia», in *Românica*, n.º 1/2, 1992-1993; pp. 93-106; Joaquim Fonseca, «O discurso de *Corte na Aldeia* de Rodrigues Lobo – o Diálogo I», in *A Organização e o Funcionamento do Discurso. Estudos sobre o português*, vol. I, Porto, 1998, pp. 137-197.

² Garcí Rodriguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* (ed. de Juan Manuel Cacho Bleuca), Madrid, Cátedra, 1987, p. 223.

³ Como muito sugestivamente sublinha Victor Infantes, «Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: Libro, obra, tratado, cronica, história, cuento, etc.», in *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Munster, Iberoamericana Vervent, 1999, pp. 730-736.

As relações entre a “história verdadeira” e a “história fingida”, ou entre a “história fingida” que parte da verdadeira num esforço de legitimação, enquadram e explicam, quase até ao final de setecentos, muitos dos prólogos e dos “avisos ao leitor” e logo muito do aparato paratextual deste tipo de ficção narrativa que, não constituindo verdadeiramente um género, no campo da teorização literária, se reparte por qualificações várias mais ou menos minorizadas ou às vezes até ignoradas pelos textos que tendem para a fixação de cânones a imitar [Castro: 1973; 1974; Checa Beltrán: 1998]. No entanto, esta desvalorização que se foi sentindo, de vários modos, ao longo do século XVI e que os finais de setecentos ainda não de contemplar, não significava, como se sabe, que tal tipo de obras não continuasse a ser lido, se bem que continuamente verberado como leitura pouco adequada para a “Mocidade”, como sublinhava, por exemplo, Lima Bezerra [1727-1806], aliás ele próprio autor de novelas⁴: «Semelhantes livros [Os Pares de França e a Constante Florinda] mais próprios de séculos barbaros que dos illuminados tempos, em que vivemos, devem ser substituídos [...] por obras, que servindo de recreio instrução ao mesmo tempo a Nação nos costumes solidos das outras»⁵.

Tendo em conta este amplo e complexo quadro, torna-se, porventura, mais fácil entender que o oratoriano Teodoro de Almeida manifestasse particular insistência em requerer para o seu *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna ou Arte de Viver Contento em quaesquer Trabalhos da Vida* (1779), que se propunha desenhar uma pauta de felicidade, seguindo as aventuras e desventuras de um príncipe polaco do século XIII, a classificação prestigiada de “poema em prosa”. Sustentando esta opção estava, certamente, o modelo das *Aventures de Télémaque* (1669) de Fénelon⁶, e daí que T. de Almeida verberasse a classificação de “novela” que seguramente lhe desagradaria pelas frequentes e muito repetidas acusações de falta de verosimilhança mas também, e talvez sobretudo, pelo “perigo” moral que tais leituras comportavam, na reprodução de vasta e tópica argumentação anterior. No «Prologo», explicava as razões que o tinham levado a falar sobre a felicidade, como ele a entendia, face a outras interpretações que percorriam o século – sobretudo as de matriz deísta e ateuista – relatando as vicissitudes de Vladislau, que fora rei, abdicara do trono em favor de um primo e, depois de envolvido nas guerras em Jerusalém, escolhera definitivamente abandonar a corte e viver com tranquilidade nos bosques da Silésia. Ao fundamentar a opção pela prosa, forçado por prévias tentativas frustradas em verso rimado e branco, Almeida procurava as amarras da «História verdadeira», salientando que não desejava que «degenerasse em novela o que era poema»⁷: «Necessitava a virtude da contraposição do vício; e as máximas da filosofia deviam ser realçadas, postas defronte das desordens cegas das paixões furiosas. Para isto era-me necessário outro personagem contemporâneo, para que não dissesse alguém que degenerava em novela o que era poema [...] e achei o conde de Morávia, famoso pelos erros da sua paixão amorosa [...]»⁸. Por isso, para que o seu texto não

⁴ De acordo com a informação registada por Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana* (Coimbra, Atlântida Editora, 1967, p. 279): «O Amor Convencido. São três Novellas. 4».

⁵ Manuel Gomes de Lima Bezerra, *Os Estrangeiros no Lima: ou Conversações Eruditas sobre vários pontos de historia Ecclesiastica, Civil, Litteraria, Natural, Genealógica, Antiguidades, Geographia, Agricultura, Commercio, Artes, e Sciencias*, Coimbra, Na Real Officina da Universidade, 1785, tomo I (p. 11). O tomo II data de 1791. Cito pela ed. fac-similada com um volume suplementar de estudos de Viana do Castelo, 1992. Luís Caetano de Campos, em *Viagens de Altina* (1790-1793), tecia considerações semelhantes, incidindo especialmente no tópico da leitura das mulheres, cuja «perigosa imaginação» as poderia levar a confundir a realidade com as aventuras fantasiosas patentes em tais livros. (*Viagens d'Altina, nas cidades mais cultas da Europa, e nas principaes povoações dos Balinos, povos desconhecidos em todo o mundo*, Lisboa, Na Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1790-1793, 4 vol., 8^o, p. 37).

⁶ Sobre as edições portuguesas do *Telémaco*, Fernando Cristóvão, «Presença de Fénelon no espaço literário luso-brasileiro», in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, F. Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 135-150.

⁷ T. de Almeida, *O Feliz Independente* (introd., fixação do texto e notas de Zulmira C. Santos), Porto, Campo das Letras, 2001, p. 37. Citarei a partir desta edição.

⁸ *Ibidem*.

corra o risco de ser apelidado de “novela”, tentará respeitar as cronologias, e apelidá-lo-á sempre de “poema”, por um lado, na tentativa de enquadramento nos cânones poéticos do tempo e, por outro, na inserção na senda aberta pelo debate potenciado pelo *Télémaque* a que o *Discours sur la poésie épique et l'excellence du poème de Télémaque* de André Michel de Ramsay [1686-1773] havia dado forma, ao legitimar a pertença do texto de Fénelon aos códigos do poema épico e que acompanhou a maioria das edições da obra do arcebispo de Cambrai a partir de 1716⁹.

A prova de que a questão era importante para o autor e polémica para o tempo, provavelmente também por algo tardia, reside na necessidade que T. de Almeida sentiu de fazer acompanhar a segunda edição, revista e aumentada¹⁰, por um longa justificação introdutória, que claramente imita Ramsay, intitulada «Discurso Preliminar sobre o Poema do *Feliz Independente*», da autoria de António das Neves Pereira, na altura presbítero e professor régio de retórica em Penafiel, grande amigo do autor e futuro oratoriano, pois ingressará na congregação em 1793.

Das questões levantadas por este texto na sua relação com as «Poéticas» coevas¹¹ ou nas muito prováveis intenções polémicas, no sentido de resposta a críticas à primeira edição, não me ocuparei agora, por tê-lo já feito [Santos: 2002]. Procurarei, sim, desenvolvendo pistas a que já aludi, demonstrar que as relações do *Feliz Independente* com a História não se esgotam na sua natureza “voluntária” de poema épico em prosa ou nos evidentes recursos a factos ocorridos na Polónia do século XIII, como o autor sublinha no prólogo, buscando a legitimação que libertaria o seu texto de suspeitas “novelescas”, confirmando, simultaneamente, o respectivo teor moralizante. Mais do que isso. Em *O Feliz Independente* cruzam-se, plasmando-se, para além da História da Polónia, a “história”, no sentido da experiência vivida e transformada, do próprio T. de Almeida – e logo a história de Portugal do seu tempo – e também, de algum modo, a história da Europa e de uma forma de ver o mundo em que não desistia de intervir.

1. Discurso do passado / discursos do presente

Quando no «Prologo» de *O Feliz Independente*, T. de Almeida explica a génese e objectivos da obra, afirma ter sido motivado pelo «bem da humanidade» [Almeida: 2001, p. 35]. Ao ver que a maior parte daqueles que se consideravam infelizes, «podiam não o ser, se tivessem no entendimento outro modo de pensar e na vontade outra moderação no querer» e tendo em conta o efeito que nele tiveram algumas considerações da sua «filosofia» ilustrada pelo Evangelho, decidiu «dar ao público» tais «reflexões», escolhendo uma forma agradável e por isso útil, na imitação assumida do *Télémaque* «do grande arcebispo de Cambrai». Visando conduzir os eventuais leitores «à violência e guerra que deviam fazer às suas paixões e a uma cega e total entrega nos braços da divina Providência, quando nos faz caminhar por cima de abrolhos e de espinhos»

⁹ André (Andrew) – Michel de Ramsay foi também autor de uma “vida” de Fénelon intitulada *Histoire de lavie de Mesr François de Salignac de la Motte-Fénelon, archevêque de Cambrai*, Paris, La Haye: les frères Vaillant, 1723. A primeira edição que integra o *Discours* de Ramsay costuma datar-se de 1716, embora, em rigor, não registe o ano de impressão. A primeira em que tal acontece remonta a 1717 (*Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse, par feu messire François de Salignac de La Motte Fénelon [...] Première édition conforme au manuscrit originel (publié par le Mês de Fénelon et précédée d'un discours de la Poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque, par Ramsay)*, Paris, F. Delaulne, 1717).

¹⁰ Teodoro de Almeida, *O Feliz Independente*, Lisboa, Na Régia Officina Typographica, 1786 (para o Tomo I; os tomos II e III, desta segunda edição, foram publicados na Oficina de António Rodrigues Galhardo).

¹¹ Sobretudo com Francisco José Freire, *Arte Poética, ou regras da verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes, tractadas com juízo critico*, Lisboa, Officina de Francisco Luís Ameno, 1748.

[Almeida: 2001, p. 36], o autor de *O Feliz Independente* precisava de um «herói» que procurou entre os príncipes cristãos, para que os seus conselhos e máximas extraídos do Evangelho não pudessem ser confundidos com os de «Platão ou de Séneca ou daqueles falsos filósofos que, nos nossos tempos», salientava, «vendem com o especioso título de Bem da sociedade, os proscritos e já desprezados erros dos antigos sofistas». E foi no quadro de tais princípios que encontrou, para usar as suas próprias palavras, no século XIII, «Vladislau, rei da Polónia», que, depois de reinar durante dois anos, descera do trono «mui sossegado», vivendo o resto da vida como «simples particular e em paz [...]».

Poderíamos interrogar-nos sobre as razões da escolha da Polónia e de um príncipe que «sem exemplo antes nem imitação ao depois» tinha sido rei, abandonando tranquilamente, sem guerra e por vontade própria, o ceptro nas mãos de um primo. E para considerar a questão num cenário rigoroso, deveremos lembrar que, de acordo com o seu próprio testemunho, expresso em várias cartas a Ribeiro Sanches, T. de Almeida redigiu *O Feliz Independente* durante o exílio – não discutamos agora se voluntário ou forçado [Santos: 2002] – em terras de França, mais precisamente em Bayonne, onde permaneceu por quase dez anos, com esporádicas estadias em Auch e Annecy na então Sabóia. Fugido a Pombal, que em 1760 o afastara compulsivamente da corte lisboeta para o Porto, o oratoriano abandonara o país em 26 de Setembro de 1768. Embora quisesse rumar à Holanda, onde estava o erudito Padre Chevalier, o terror inspirado pela experiência da viagem marítima nas costas da Galiza e o conhecimento da língua francesa levaram-no a escolher a pátria de Fénelon, mas também de Bérulle e, de certo modo, do santo da Sabóia que tanto admirava, S. Francisco de Sales. Nas missivas enviadas, durante a estadia em França, a Ribeiro Sanches¹², de quem era amigo e a quem pedia conselhos médicos, solicita licença para corrigir o texto de *O Feliz Independente*, afirmando que à escrita da obra deve o «estar vivo» [Santos: 2002, pp. 400-412]. De resto, a leitura das cartas permite datar, com alguma segurança, o início da redacção, ou pelo menos de alguns primeiros esboços em verso rimado, de 1767, logo ainda em Portugal, se bem que «exilado» no Porto, e a composição e finalização do texto dos anos de 1774-75, isto é, do tempo em terras de França e Sabóia.

Deixemos, por agora, o examinar dos liames que o autor estabelece entre o texto, como criação, e a sua própria «história», no sentido das vicissitudes e reverses sofridos e voltemos à questão da escolha da Polónia e de um príncipe polaco do século XIII, quando T. de Almeida se encontrava na pátria de Fénelon. O estudo das cópias manuscritas de *O Feliz Independente* mostra que, no início, embora tendo escolhido um protagonista de nome Misseno, tal como acontece na obra impressa, o oratoriano não tinha em mente o exemplo de Vladislau, príncipe da Polónia, nem de qualquer outro príncipe, limitando-se a intentar compor um texto mais sobre a felicidade, essa «Pubblica felicitate, ogetto d' buoni principi» [Muratori: 1749], organizadora de reflexões de índole díspar, que se tornou um tema maior do século das Luzes [Mauzi: 1960; Marvall: 1975; Alvarez de Miranda: 1992]. De resto, Almeida assume, na «Dedicatória» da edição de 1779, que preparou de outro modo o «mesmo remédio» oferecido no *Tesouro de Paciência* (1765), pequeno tratado espiritual, escrito no Porto, que propõe, essencialmente, exercícios de meditação, disfarçando-o «com a aparência de que todos geralmente gostão» [Almeida: 1779] e que por isso experimentou variadas codificações discursivas.

É altamente provável que a ideia de recorrer a acontecimentos da Polónia do século XIII tivesse tomado maior consistência em França, por um conjunto concertado

¹² As cartas de T. de Almeida enviadas a Ribeiro Sanches encontram-se na Biblioteca Nacional de Viena (Epistolário de R. Sanches). Algumas delas estão transcritas em M. Leopoldina de Azevedo, *P.º Teodoro de Almeida. Subsídios para o estudo da sua vida e obra*, dissertação de licenciatura, Coimbra, 1960.

de razões. É certo que Almeida dispunha das *Anecdotes de Pologne* de François-Paulin Dalairac¹³ e da *Histoire des hospitaliers de S. Jean de Jérusalem: appellees depuis Chevaliers de Rhodes et aujourd'hui chevaliers de Malthe*¹⁴ do conhecido Abade Verthot (1655-1735), que várias vezes cita como que prendendo o texto à história, facilitando a diegese. Mas não é menos certo que a Polónia era também o país que, na sequência da guerra da sucessão (1733-1738) e do Tratado de Viena, se tinha visto forçado a depor Stanislas Leszczynsky, autor de textos devotos, protector dos jesuítas, modelo de governante católico e grande responsável pela divulgação da devoção ao Sagrado Coração de Jesus, em França, pois que lhe foi atribuído vitaliciamente o ducado da Lorena [Rosa: 1999, pp. 17-46]. De resto a feição “realista”, na dimensão de Cristo-Rei, que acabou por tornar-se a forma como setecentos começou a encarar esta devoção, deve muito à ligação com o monarca polaco deposto [Menozi: 2002]. Embora Stanislas tivesse falecido em 1757, portanto mais de dez anos antes da chegada de T. de Almeida a França, a ligação do oratoriano às visitandinas, congregação indissolúvelmente presa à devoção pelas experiências místicas de Margarida Maria Alacoque, poderia, com muita probabilidade, ter influenciado a escolha do oratoriano, fazendo com que a história do passado se projectasse no presente, ou talvez, com maior rigor, procurando no passado os exemplos que legitimassem o presente, valorizando príncipes católicos, fiéis a Roma, capazes de abandonar o ceptro, voluntariamente ou não, com alguma tranquilidade de ânimo, embora se saiba como Stanislas Leszczynsky investiu nessa dimensão “real” da devoção, apresentando-se como rei despojado de um trono a que tinha direito [Rosa: 1999].

Por outro lado, a invocação do modelo do *Télémaque*, embora em contexto de reivindicação de pertença a um “código” literário, o do “poema épico em prosa”, como “género novo” [Pereira: 1786, Moore: 2001], não ocultava a sugestão da referência ao universo textual em que se situava a obra de Fénelon, criada *ad usum delphini* [Haillant: 1982-1983], isto é, os tratados de educação de príncipes, não tanto na dimensão das “virtudes” integrantes de um modelo de perfeição, mas essencialmente pelo leque de questões que se prendem com as formas de exercício do poder, legítimas e ilegítimas, e as considerações daí decorrentes: a administração da justiça, os bons e maus validos, o excessivo amor da glória, os problemas da guerra justa, as “misérias” dos generais, a efemeridade do poder... Desse ponto de vista, quando T. de Almeida verbera, no contexto de *O Feliz Independente*, os males e intrigas das cortes ou a influência dos maus validos que favorecem as paixões dos reis, em vez de os aconselharem a um domínio a que a sua qualidade os obrigaria, na sequência de uma vastíssima tradição textual que intentava sublinhar quanto as virtudes deveriam ser inerentes à condição de nobre e, por maioria de razão, à de príncipe, parece altamente provável que tais considerações reflectissem a sua própria experiência, convencido como estava de que intrigas e invejas o haviam feito cair em desgraça, obrigando-o a um exílio de que Sebastião de Carvalho e Melo era responsável.

2. A experiência da “melancolia”

As cartas de Ribeiro Sanches acima citadas ajudam a configurar, tanto quanto isso é possível, as condições de produção de *O Feliz Independente*, frisando como o “discurso do passado”, referente à história da Polónia no século XIII, se cruza com o

¹³ François-Paulin Dalairac, *Anecdotes de Pologne*, Paris, Pierre Aubuy Charles Clouzier, 1699, 2 vol., in-12.

¹⁴ René Aubert de Vertot d'Aubeuf, *Histoire des Chevaliers Hospitaliers (...)*, Paris, Rollin, Quillau, Desaint, 1726, 4 vol., in-4.

presente vivido por Teodoro de Almeida, ao tempo da escrita. Para o oratoriano, a redacção do texto tinha sido ao longo do exílio, em França, uma forma «de estar vivo» e de lutar contra a melancolia que «desde os dez anos o atacava» [Santos: 2002, pp. 400-410]. De resto, ele próprio tinha afirmado no «Prologo», redigido certamente quando a obra já estava pronta para publicação, que pretendia narrar de uma forma agradável, e portanto útil, o efeito que nele faziam «as considerações da minha filosofia, ilustrada pelo Evangelho» [Almeida: 2001, p. 35], ancorando a narrativa numa experiência pessoal que se, por um lado, potenciava a verosimilhança e a função argumentativa, por outro, conferia ao texto a dimensão de reflexão sobre a obtenção de condições de felicidade no presente. A escolha do tema não reveste qualquer novidade no âmbito de um século cruzado por tantas e tão diferenciadas concepções de ser feliz. A relativa originalidade da obra reside, porventura, sobretudo no facto de se apresentar simultaneamente como um reflexo sobre a natureza e os limites do poder real e como uma proposta de felicidade individual. Misseno concentra em si a qualidade de príncipe católico e a dimensão da experiência própria que descobre o caminho para a verdadeira felicidade, no contexto do exílio, na solidão e no sofrimento. Sozinho, nos bosques da Silésia, Vladislau, o príncipe, torna-se Misseno, uma espécie de eremita voluntário, que encontra, com a ajuda da divina Providência, o caminho que mostra que a felicidade reside na tranquilidade do ânimo, na lição da Sagrada Escritura – prova das muitas ressonâncias bíblicas da obra, afastando suspeitas de demasiado estoicismo –, e essencialmente no Livro de Job. No contexto de *O Feliz Independente*, ser feliz é possuir um coração pacífico e pacificado, uma tranquilidade de ânimo que sabe que a vida é efémera e que a divina Providência tudo controla, esperando, porém, inclinações humanas no sentido do bem. Misseno escolhe viver sem sobressaltos, porque confia.

Se pensarmos nas muitas explicações aventadas por Teodoro da Almeida, na inédita *História da Visitação* [Santos: 2002; apêndice documental], escrita quase quinze anos depois, para justificar o desterro para o Porto e o exílio em França, como formas que a Providência Divina havia escolhido para que pudesse contactar com a Visitação de Francisco de Sales e Joana de Chantal que trará para Portugal em 1784, transformando males e sofrimentos em circunstâncias menores, face ao que entendia como um magnífico resultado final, poderemos perceber que a lição de *O Feliz Independente* coincide, efectivamente, com opções do autor expressas por outros textos¹⁵. E, nessa perspectiva, cruza o passado e o “discurso da história” com um presente individual que o texto dilui, mas que a leitura integrada do conjunto da obra revela pertinente. A *Historia da Visitação*, embora presa a muitos sinais proféticos e razões de teor providencialista, traduz a necessidade de encontrar uma explicação plausível para os reveses e sofrimentos experimentados por Teodoro de Almeida, sobretudo durante o desterro no Porto e o exílio em França. Verdadeiramente, este esforço de compreensão que faculta uma pauta para a Felicidade, não se afasta da vontade de “ler” fisicamente a natureza, patente na *Recreação Filosófica* (1751-1800). Procurar perceber a ordenação do mundo, pelas leis da Física e da Matemática, não é, para Teodoro de Almeida, diferente de acreditar na divina Providência, aceitando a dimensão da Incompreensibilidade, e entendendo que também as experiências vividas, felizes ou não, possuem uma oculta ordenação que não se traduz em equações matemáticas ou teoremas explicativos, mas que encontrarão, mais tarde, uma razão para terem acontecido. Nesse sentido, *O Feliz Independente* era, tal como a *Recreação* – de resto Almeida virá a considerá-lo a sua «Ética» [Almeida: 1793] –, um exercício de divulgação das formas de entender, na medida do possível, os movimentos da mão de Deus.

¹⁵ Por exemplo com a «Vida Alegre do filósofo cristão» ou a «Morte Alegre do filósofo Cristão», in *Opusculos sobre diversos assumptos por T.A.C.O.*, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1797.

3. Conclusão

No sentido em que fala do passado, projectando-o de vários modos no presente, *O Feliz Independente* cruza de formas várias a História e a Literatura, a “história verdadeira” e a “história fingida”. Ancorando-se à história da Polónia do século XIII, pela narrativa dos acidentes da fortuna de um príncipe, evoca subtilmente a Polónia coeva e os reveses de um rei efectivamente deposto. Sugere, por outro lado, num quadro de leitura certamente responsável pelo teor das censuras prévias à edição de 1779 e pelas críticas suscitadas [Santos: 2002], uma visão desencantada de muitos aspectos do exercício do poder real, numa alusão quase transparente às circunstâncias que dele fizeram um opositor de Pombal, plasmando, uma vez mais, a história do passado e a visão do presente com a ficção narrativa. Ecoa, de forma menos evidente, mas assumida pelo autor, a relação intrínseca com a sua experiência de vida, matizando a criação com a lição aprendida pelo escritor. Deste ponto de vista, *O Feliz Independente*, como “literatura” usava variamente a História num discurso cruzado e fortemente alusivo: por um lado, como fonte, na legitimação da verdade contada, orientada para um esforço de credibilização que se pretendia tivesse como consequência inevitável a “utilidade”; por outro, como forma de intervir na História, como memória, fixando para o consulado pombalino, através de uma experiência individual, uma pauta de leitura que sublinhava a dimensão despótica de um poder político mal exercido, que não curava dos súbditos e o havia obrigado a um exílio imerecido, embora tal comportamento o tivesse conduzido – e por isso a Providência tinha os seus motivos, nem sempre evidentes aos mortais – a uma missão que entendia como a mais relevante de toda a sua vida: a fundação das Visitandinas. Um conceito de felicidade demasiado preso a uma experiência de vida, num século que reflectiu sobre a felicidade dos povos e das nações? Provavelmente. Em todo o caso, uma proposta coerente, tendo em conta a obra e o percurso do autor. Nenhum texto vive sem os seus contextos.

Bibliografia

- ALMEIDA, Isabel
1998, *Livros Portugueses de Cavalarias do Renascimento ao Maneirismo*, dissertação de doutoramento, Lisboa (policopiada).
- ALVAREZ de MIRANDA, Pedro
1992, *Palabras e ideas: El léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- CASTRO, Aníbal Pinto de
1973, *Retórica e Teorização Literária. Do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- CASTRO, Aníbal Pinto de
1974, «Alguns aspectos da teorização poética no Neoclassicismo português», sep. da *Revista Bracara Augusta*, vol. 28, fasc. 65-66 (77-78).
- CHECA BELTRÁN, José
1998, *Razones del Buen Gusto (Poética española del Neoclasicismo)*, Madrid, CSIC.
- EISENBERG, Daniel
1975, «The Pseudo-Historicity of the romances of Chilvary», in *Quaderni Ibero-Americani*, n.º 45-46, pp. 253-259.
- EISENBERG, Daniel
1982, *Romances of Chilvary in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- HAILLANT, Marguerite
1982-83, *Culture et imagination dans les œuvres de Fénelon ad usum delphini*, Paris, Les Belles Lettres.
- MAUZI, Robert
1969, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée française*, Paris, Armand Colin.
- MARAVALL, J. A.
1975, «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración», in *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, Paris, Ed. Hispaniques, pp. 425-462.
- MENOZZI, Daniel
2002, *Sacro Cuore. Un culto tra devozione interiore e reataurazione cristiana della società*, Roma, Viella.
- MOORE, Fabienne
2001, *The Emergence of the Prose-poem in eighteenth-century France from Fénelon to Chateaubriand*, New-York University.
- OSÓRIO, Jorge
1990, «Algumas considerações sobre a “Crónica do Imperador Clarimundo”», in *Revista da Faculdade de Letras, Série de Línguas e Literaturas Modernas, V Série*, 13-14, pp. 145-155.
- OSÓRIO, Jorge
2001, «Um ‘género’ menosprezado: A narrativa de cavalarias no século XVI», in *Mathesis*, 10, pp. 9-34.
- ROSA, Mário
1999, *Settecento Religioso. Política della Ragione e religione del cuore*, Venezia, Marsilio Editor.
- SANTOS, Zulmira
2002, *Literatura e Espiritualidade na obra de Teodoro de Almeida [1722-1804]*, dissertação de doutoramento, Porto, FLUP (policopiada).

O AUTO DO FRADE DE JOÃO CABRAL:

A velha e a nova história

ARNALDO SARAIVA
(Univ. do Porto)

225

Quando se pensa na presença da história na literatura quase nunca se pensa no teatro e na poesia, nem mesmo na épica; pensa-se em crónicas, memórias, biografias ou então nos romances que se dizem históricos, como se houvesse romances que o não são. Se, em quase todas as literaturas, estão em voga os estudos sobre o “romance histórico”, são muito raros os estudos sobre o “teatro histórico” ou sobre a “poesia histórica”. E no entanto é possível encontrar numerosos textos teatrais ou poéticos que exemplificam, talvez melhor do que muitos romances, as relações directas ou oblíquas, superficiais ou profundas, estruturais ou pontuais entre a literatura (ou a poética) e a história. Um desses textos é o *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto, composto em 1981 e 1983 e publicado em 1984.

Em princípio, parecerá estranho que João Cabral seja convocado como exemplo de uma boa relação entre a literatura e a história, já que ele é visto comumente como poeta a-histórico. Toda a crítica o define como ele próprio se definiu: um poeta do espaço, visual e concreto, que até no último poema que publicou (por sinal o único poema publicado que não escreveu, porque o ditou) concebia a poesia como «coisa de se ver» ou «coisa sobre um espaço»¹. E todos sabemos o que ele também não se cansou de repetir: que não tinha nenhum apreço ou gosto pela música – arte por excelência do tempo. Nisso contrastaria com o seu primeiro grande mestre, Drummond, que quis fazer do tempo a sua matéria, que celebrou vários acontecimentos “históricos”, fossem eles episódios da Segunda Guerra Mundial ou da vida pública brasileira, e que se aplicou na reconstituição da atmosfera cultural e social da sua infância e juventude nas séries dos *Boitempo*. João Cabral poderia assumir certamente o mesmo empenho drummondiano na contemplação ou no conhecimento do «tempo presente», dos «homens presentes», da «vida presente», mas parecia algo avesso à ideia de recuperação ou de representação do passado. No primeiro livro que publicou, *Pedra do Sono* (1942), já incluía o poema intitulado «Dentro da perda da memória», que fala de amigos sentados «a engolir regularmente seus relógios»². E no primeiro dos poucos textos críticos que nos deixou, em 1941, «Considerações sobre o poeta dormindo», já

¹ «Pedem-me um poema», in *Terceira Margem*, n.º 1, Porto, 1998, p. 41.

² *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994, pp. 44-45. Como vamos usar repetidamente esta edição, daqui por diante limitar-nos-emos a indicar, no texto, a respectiva página.

se revelava atraído pela «ideia de abstracção do tempo, de ‘fuga’ do tempo, que Jorge de Lima considera[va] ‘a pedra de toque do verdadeiro poeta’» (p. 687).

Embora tendendo para a abstracção do tempo, João Cabral não podia deixar de ser sensível à passagem do tempo, nele e fora dele:

«Onde cada um com a receita
herdada dentro da família,
se põe a demonstrar que o tempo
não soa sempre em água lisa.

O tempo então é mais que coisa:
é coisa capaz de linguagem,
e que ao passar vai expressando
as formas que tem de passar-se.
...
o tempo que de nós se perde» (p. 329).

Para o poeta, como para alguns filósofos e físicos, incluindo o seu contemporâneo Ilya Prigogine, o tempo é uma corrente, irreversível e vária, que todavia pode confundir-se com o espaço:

«da sala da vida à da morte
é ir entre salas sem saída.» (p. 385).

O tempo «ocorre vazio» (p. 355), «corre vazio» (p. 365), e torna-se habitável por dentro:

«Viver seu tempo [...] viver
A agulha de um só instante, plenamente.» (p. 354);
«[...] vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo» (p. 365).

O tempo mede-se pelas coisas, é «tempo em coisa» (p. 364); e se se pode conceber um «museu de tudo», esse museu só contém o que «aí está», só guarda o que é «sem mofo: coisa fresca» (p. 376), vale como um «circo-feira» ou um «teatro» «onde o tudo está vivo e em uso» (p. 379). Até um rio pode estar como um «cão vivo» (p. 114) na memória; e o poeta pode no presente sevilhano precaver-se contra o esquecimento futuro auto-injectando-se com lembranças que afinal se perderão ou diluirão, sem que isso justifique lamentos nem saudosismos: «o que perdeu de exacto/ de outra forma recupera».

A ideia do a-historicismo e anti-historicismo de João Cabral talvez derive do seu horror ao monumental (salvo o da aspirina) – porque não pode falar-se do seu horror ao documental. Aliás, nem faltam provas extra-poéticas do seu interesse pela história, mesmo que não tenha sido tão intenso e constante como o do seu irmão Evandro Cabral de Mello ou do seu parente José António Gonsalves de Melo: sabe-se que gostava de ler obras históricas, que gostava de se demorar em memórias e genealogias, que gostava de referir datas e eventos e que ele próprio fez as pesquisas históricas de que dá conta o volumoso e esquecido livro *O Arquivo das Índias e o Brasil*³.

³ Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1966.

No entanto, mais importante do que isso é assinalar que a poesia cabralina, a partir de *A Escola das Facas* (1980), denunciou um bem maior compromisso com a história, já não disfarçando as sugestões autobiográficas nem evitando o uso dos pronomes “eu”, “meu”, “me”, “mim”, e evocando experiências da sua vida diplomática, contando “histórias” como a «História de mau carácter», lembrando “episódios” como o da «Guerra civil espanhola», e fazendo uso de registos cronográficos como estes:

- «na poesia/ de seu depois dos cinqüenta» (p. 376);
- «A cana e o século dezoito» (p. 445);
- «O Recife até os anos quarenta» (p. 524);
- «Conversa em Londres, 1952» (p. 525);
- «Agora aos sessenta e mais anos,/ quarenta e três de estar em livro» (p. 584);
- «Cantei mal teu ser e teu canto/ enquanto te estive, dez anos» (p. 651).

Mas nenhuma obra de João Cabral mergulha mais clara e demoradamente na história do que *Auto do Frade*, que por sinal, e talvez em parte por isso, é o seu livro menos estudado e apreciado. Com exceções raras, como as de Vera Lúcia Follain de Figueiredo⁴, Alfredo Bosi⁵ e Níobe Abreu Peixoto⁶, quase todos os numerosíssimos críticos de João Cabral, incluindo alguns dos seus melhores especialistas como João Alexandre Barbosa e Antônio Carlos Secchim, esquecem ou passam rapidamente pelo *Auto do Frade*, que como regra é arrumado entre as obras secundárias ou as que alguns chamam de “segunda água” (Benedito Nunes), enquanto outros, como Rubem Braga, as chamam “poemas em voz alta”, pensando certamente na classificação do próprio Poeta que se lê em subtítulo do *Auto do Frade*: «poema para vozes». Os “poemas para vozes” são os seus poemas dialogais ou teatrais: *Os Três Mal Amados* (1943), *Dois Parlamentos* (1960), *Morte e Vida Severina* (1966).

Apesar de vir depois, o *Auto do Frade* nem de perto nem de longe tem tido o sucesso ou a repercussão de *Morte e Vida Severina*, com cerca de 6 dezenas de edições autônomas, com premiações, com representações em palco ou em tv, com versões musicadas ou interpretações musicais por artistas como Maria Bethânia e Elba Ramalho, o que faz com que alguns dos seus versos sejam conhecidos por quase todos os brasileiros.

O *Auto do Frade* não põe em cena, como *Morte e Vida Severina*, um retirante ou um homem simples e pobre do interior pernambucano, mas um recifense que se tornou culto e famoso – Joaquim da Silva Rabelo que, ao tomar o hábito carmelita, em 1796, passou a chamar-se Joaquim do Amor Divino, nome a que depois acrescentaria o apelido Caneca, por que se tornaria mais conhecido (Frei Caneca), em homenagem ao seu pai português, que no Recife exercia a profissão de tanoeiro ou latoeiro. Graças a obras recentes como as organizadas por Socorro Ferraz, *Frei Caneca – Acusação e Defesa*⁷, e por Evandro Cabral de Mello, *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*⁸, podemos avaliar a personalidade de quem se devotou à causa religiosa e eclesástica, pois foi ordenado padre em 1801, mas também ao ensino, à investigação e à escrita, mas também à família, pois a sua condição de frade não o impediu de ter cinco filhos, mas também a causas revolucionárias.

⁴ «*Auto do Frade – A hora e a vez de Frei Caneca*», in *Literatura e Memória Cultural*, Anais do 2.º Congresso ABRALIC, vol. III, Belo Horizonte, ABRALIC, 1991, pp. 267-273.

⁵ «*O Auto do Frade: as vozes e a geometria*», in *Cêu, Inferno*, São Paulo, Livraria Duas Cidades / Editora 34, pp. 145-153.

⁶ *João Cabral e o Poema Dramático – Auto do Frade*, São Paulo, Annablume, 2000.

⁷ Recife, Editora Universitária da UFPE, 2000.

Seduzido pelas ideias enciclopedistas e pelos ideais da independência dos Estados Unidos e da Revolução Francesa, Frei Caneca declarou-se inimigo de “todo governo arbitrário, iliberal, despótico e tirânico”, e comprometeu-se com a Revolução Pernambucana de 1817, que chegou a constituir um governo independente. Tal comprometimento valer-lhe-ia quatro anos de prisão na Bahia. Libertado em 1821, pouco depois da derrota do absolutismo em Portugal, e de regresso ao Recife, aí passa a cumprir tarefas pedagógicas e ideológicas que o levarão a publicar o jornal *Typhis Pernambucano* e, em oposição ao governo carioca, aí se envolverá com outros em ações de cariz republicano e separatista que em 1824 levaram à proclamação da Confederação do Equador. As forças imperiais conseguiram dominar e prender os principais responsáveis desse movimento. Frei Caneca, em fuga para o Ceará, foi capturado em 29 de Novembro de 1824, foi levado para uma prisão do Recife e foi sumariamente condenado à morte por enforcamento. Em 13 de Janeiro de 1825, depois de exautorado ou “execrado de sua qualidade de sacerdote”, é levado para o largo da Fortaleza das 5 Pontas; aí, como nenhum carrasco se dispôs a enforcá-lo, acabou por ser fuzilado, sendo o seu corpo levado para um sepulcro da igreja do Convento do Carmo.

Antes de João Cabral, já o cearense Cláudio Aguiar, formado em Direito no Recife, publicara e fizera representar, em 1977, o “oratório dramático” *Suplício de Frei Caneca*⁹, construído em 18 cenas que, com excepção da primeira, que diz respeito à ordenação sacerdotal, focam, sincopadamente, o Frei Caneca revolucionário, preso e condenado. Mas João Cabral também já falara de Frei Caneca antes da publicação do *Auto do Frade* e em poemas que não eram “para vozes”. Em *Museu de Tudo* (1975) figura o poema «Frei Caneca no Rio de Janeiro» que começa assim: «Ele jamais fez por onde,/ sequer desejou, ser mártir» (p. 411); e em *A Escola das Facas* (1980), no poema «Descrição de Pernambuco como um trampolim», dá Pernambuco como «oficina que ensina/ a aguçar setas, pedras» e pergunta: «quem melhor soube usar/ disso que Frei Caneca?» (p. 427). Frei Caneca comparece ainda num poema do livro imediatamente posterior ao *Auto do Frade, Agrestes* (1985), onde João Cabral invoca e invectiva a padroeira do Recife e da Ordem dos Carmelitas por ter visto «matar Caneca/ sem qualquer intervenção» (p. 534).

Vê-se por estas citações o que extensamente se vê no *Auto do Frade* – a empatia ou a simpatia do enunciador em relação a Frei Caneca, que poderia parecer problematizada pela epígrafe inicial de Gertrude Stein: «I salute you and I am not displeased I am not pleased, I am not pleased I am not displeased» (p. 462). Essa empatia ou simpatia não a justificaria o escritor que Caneca também quis ser, mas o recifense e revolucionário, por quem João Cabral poderia traduzir a sua pernambucana e nunca disfarçada aversão às poderosas cidades do sul, que não “celebrou” (a “cidade maravilhosa” era para ele o Recife, ou Sevilha) e a sua distância em relação aos ditadores militares dos anos 1964-1985.

Assim, não há no seu auto nenhuma tentativa de “nacionalização” de Frei Caneca – que realmente «não chegou a ser uma figura nacional»¹⁰, e que concebia a nação ou a pátria como «a cidade ou lugar em que nascemos» ou «aquele em que estamos estabelecidos», onde não deve caber o despotismo ou a escravidão e todos devem ter direito ao «bem-ser» ou ao «feliz ser da república»¹¹. Compreende-se também que João Cabral não tenha dedicado a Frei Caneca uma epopeia de tipo moderno, uma tragédia ou um drama; preferiu a forma humilde mas pregnante do “auto” que o Nordeste tanto apreciava e aprecia e que já testara com êxito em *Morte e Vida Severina*. Este era um auto

⁸ São Paulo, Editora 34, 2001.

⁹ 3.^a ed., Rio de Janeiro, Editora Calibán, 2001.

¹⁰ Evaldo Cabral de Melo, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ Id., p. 68 e p. 98.

de Natal (pernambucano, dizia o subtítulo); mas o *Auto do Frade* é um verdadeiro auto da paixão, dividido em estações que constituem a metade da via-sacra. Sucessivamente, vamos vendo o frade na cela, à porta da cadeia, entre a cadeia e a Igreja do Terço, no adro do Terço, entre a Igreja do Terço e o Forte, na Praça do Forte, e no Pátio do Carmo.

Nos dois autos estamos perante “narrativas” de viagens, do sertão para o litoral ou da prisão para a forca (e para o sepulcro); e nos dois autos se concebe a existência da vida degradada ou a degradar-se, da vida como morte, e se insinua a identificação da viagem com a da passagem da vida para a morte, como se os vivos seguissem «o seu próprio enterro» ou antecipassem «um enterro em que o morto caminharia» (p. 475). Ao longo da viagem de Frei Caneca vamos ouvindo, cruzada ou sucessivamente, vozes distintas – do carcereiro, do provincial, do próprio Frei Caneca, do meirinho (que desde a segunda cena anuncia como que em refrão a execução), de um oficial, do vigário geral... – e vozes anônimas – do clero, da tropa, da justiça, de gente, de grupos... Essas vozes traduzem às vezes a gravidade e a solenidade de situações dramáticas, cumprem às vezes funções idênticas às do coro da tragédia, comentando, aconselhando, argumentando, anunciando, lamentando os acontecimentos, mas outras vezes são ingênuas, paródicas e burlescas, denunciando um sotaque nordestino e popular que a estilização cabralina torna ainda mais saboroso.

João Cabral respeita os eventos históricos ou os documentos, tal como respeita as coordenadas espaciais recifenses; mas não resistiu à tentação ou à graça de duas ou três transgressões metalépticas, que implicam uma visão onisciente do tempo. Numa delas, sai da boca de “gente das calçadas” este comentário: «Não há música, é bem verdade,/ ainda não se inventou o frevo» (p. 474). Noutra, aparece o próprio Frei Caneca a falar em Malevitch e em Brancusi (p. 495). E noutra, referido o “duro não” de Frei Caneca ao Império, segue-se esta previsão de “gente das calçadas”: «Cem anos depois um outro homem / dirá “nego”, a uma igual questão.» (p. 484). É de supor que esse homem só podia ser Luís Carlos Prestes, que em 1924 liderou o movimento tenentista e formou a célebre Coluna.

Tal como em *Morte e Vida Severina* também a viagem do *Auto do Frade* exige paragens; numa delas, procede-se à exautoração de Frei Caneca, que assim regressa à condição de leigo; nessa altura também a procissão ou a via-sacra é dessacralizada, ideia reforçada pelas vozes insultuosas e pelo latim paródico¹². Publicamente convertido outra vez em Joaquim da Silva Rabelo, outra vez passa a ser visto apenas na sua natureza de «homem plantado e terrestre» (p. 487). Por isso, faltar-lhe-á o apoio da poderosa instituição religiosa e nenhum indulto virá do Sul para deter a «morte mecânica» (p. 507) de quem pretendeu «dar o Norte à gente do Norte» (p. 472). Mas nada poderá impedir que essa mesma falta ou falha determine no Nordeste a projecção mítica do herói ou do “santo” mártir que jamais quisera sê-lo.

O auto que começava com a referência ao “negro alcatrão” da cela onde estava preso Frei Caneca termina com a referência à noite pesada em que o seu corpo morto é devolvido ao chão. Mas a verdade é que ele pudera ver a luz clara do Recife, pudera garantir que «as coisas estão mais nítidas» (p. 492), pudera sonhar com uma «civil geometria» urbana (p. 492).

No conjunto da produção de João Cabral, o *Auto do Frade*, mau grado as semelhanças que possa ter com *Morte e Vida Severina*, ocupa um lugar muito distinto porque se vale, como nenhuma outra das suas obras, de um importante episódio da vida bra-

¹² Não sabemos se há gralhas ou deturpações intencionais na versão do latim que aparece tanto na 1.ª ed. do *Auto do Frade* como na versão da *Obra Completa*.

sileira (de um tempo que não foi o seu), porque se centra na figura fascinante de um frade revolucionário, porque recolhe ou selecciona factos de natureza social, cultural, política ou religiosa, porque se move em horizontes do primeiro quartel do século XIX sem deixar de estabelecer relações com séculos anteriores e com o século XX.; mas tem a marca inconfundível do seu estilo ou da sua arte poética, a começar pela construção rigorosa dos “quadros”, pela dicção sem falhas, pela linguagem concreta e oralizante, pela densidade expressiva, pelo jogo tenso de repetições e de variações métricas, rimáticas, rítmicas, pela imaginação ousada e pela fuga à banalidade das ideias ou pela envergadura simbólica. A qualidade desta obra distingue como nenhuma outra, de cariz histórico ou literário, a figura de Frei Caneca; mas ao mesmo tempo como que a arranca da história para a lançar num espaço mágico onde, como nas metalepses, o passado encontra o futuro, o real o imaginário, a história a estória, e a verdade a lenda, ou o mito.

Mas isso também resulta do modo como João Cabral se posiciona perante o real, histórico ou não: ele não se limita a representá-lo, porque o interpreta e o projecta no real-a-vir, porque injecta nele um sentido novo que pode contribuir para que a história, pernambucana, brasileira ou outra, avance em novo e mais justo sentido.

LITERATURA E HISTÓRIA:

Poética da descoincidência em *Peregrinação de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio

231

MARIA ALZIRA SEIXO
(Univ. de Lisboa)

A Literatura entretece com a História curiosas e indesmentíveis relações. Poderemos entendê-las através de quatro perspectivas de trabalho:

1. Através da História Literária, isto é, da captação do sentido evolutivo dos modos de escrever, ler, ensinar e difundir a literatura. Este modo de ver encalhou, para nosso bem (foi um recife de coral benfazejo), no serialismo dos formalistas russos, e em especial no de Tynianov, tendo passado por outros encalhes posteriores que não me parecem tão produtivos; e a captação do sentido evolutivo dos modos de escrever assenta na determinação de uma *qualidade estética*, ou daquilo que as chamadas “contingências do valor” (Herrnstein Smith) modelam social e culturalmente como podendo entender-se desse modo. Um tipo de literatura particularmente útil para prosseguir esta perspectiva é o do “romance histórico” (no sentido de Lukács), que conjuga a variabilidade da propriedade estética com a representação da mutação sócio-cultural do discurso semanticamente investido.

2. Através da interdisciplinaridade, isto é, entendendo os Estudos Literários – e não falo, neste caso, da literatura como criação e produção de textos, porque a Literatura no sentido criativo não é uma disciplina – como *intersecção do espaço* das Ciências da Linguagem e dos Estudos de Estética com o das Ciências Históricas, detendo o seu próprio espaço secante de pensamento e criação intersticial). Um estudo deste tipo é o que mais directamente pede um livro como *Guerra e Paz*, por exemplo, de articulação efabulativa muito específica, a convocar o conhecimento da história europeia e dos estudos sobre a guerra.

3. Através do estudo da História entendida em sentido corrente, isto é, como *memória* de um passado humano colectivo, que é passível de ser reconstituído através de várias formulações verbais (ficcional, memorialística, científica, etc.), e desse modo pode ser encarada nos Estudos Literários enquanto tema, assunto ou motivo de textualização. O grande exemplo, nas Letras portuguesas, é o da obra de Camilo Castelo-Branco.

4. Através da acepção de história como movimento accional de um texto, como intrincado de problemas e actuações, como “plot”, intriga, fábula, e consequente efabulação, como quando se diz que um romance, ou um poema, “contam uma história”; os próprios congressos, como este, são uma espécie de enfiadas de comunicações,

que implicam que cada um de nós tem uma história para contar, que é a da nossa relação (mesmo que episódica) com o tema proposto. Contar uma história é remeter para situações idênticas, porque se reportam a um mundo “real” (circunstancial) ou imaginário ou da memória, e muitas vezes da memória comum, por onde vamos ter à História outra vez, e nomeadamente à História Literária. Neste sentido, muitos textos envolvem uma *reescrita* (que, em termos parciais e apenas alusivos, se chama intertexto, e em termos mais globais, mesmo que episódicos, pode chegar à paródia ou ao “remake”). E por isso pedem implicitamente uma consideração histórico-literária, que não deixa por isso de poder ser teórico-analítica. Estudar, desta perspectiva, *Os Lusíadas* e a reescrita da História de Portugal, e dos documentos escritos que lhe dão azo, pode ser um modo privilegiado de continuar a entender estas relações.

A actividade literária nestes vários sentidos implica uma consideração dos textos que salvaguarda o seu valor discursivo tanto como o seu valor sócio-ideológico. Com efeito, em qualquer das acepções consideradas, embora se aponte para metodologias e objectivos diferenciados, se encara a produção poética como manifestação artística específica, que é não obstante componente integrante da história da humanidade, e alcança-se ao mesmo tempo a capacidade de o discurso estético e ideológico vir a produzir ele próprio visões particulares da história. É o que acontece, nomeadamente, com alguns textos camilianos de ficção, como o *Livro de Consolação* ou *A Brasileira de Prazins*. Por outro lado, conserva-se a possibilidade de entender o texto literário como documento histórico e, numa alteração de níveis que a tipologia discursiva pode permitir, admite-se uma conseqüente transposição, através da qual a literatura pode também surgir como uma teoria da história. É justamente o que acontece com *Guerra e Paz* e com alguns romances do pós-modernismo, na peculiar teorização da história que estes em geral veiculam. Poderemos encarar ainda um tipo de reflexão muito fecundo, neste campo, para a literatura contemporânea, muito embora tenha as suas raízes no período seiscentista europeu e conheça o seu aperfeiçoamento com o romance realista-naturalista, que é o que articula a visão do quotidiano e dos seus eventos com o processo temporal que lhes dá corpo, determinado por uma subjectivação experienciada e questionadora. O discurso do texto que organiza os romances de José Saramago, de Mário Cláudio e de António Lobo Antunes é um dos que com mais proveito poderemos para tal utilizar.

Enquanto participante num congresso, estou então aqui a contar uma parte da minha relação literária com esses quatro sentidos de “história”. Sendo a literatura, no entanto, um fenómeno concreto, isto é, um corpus determinado, e não uma entidade abstracta da qual se possa falar encarando-a no seu implícito de existência, a única maneira de falar dela tem de ser através dos textos. Dos autores que referi anteriormente, e que são dos que mais tenho estudado, escolhi um, e um livro: Mário Cláudio e a sua *Peregrinação de Barnabé das Índias*.

Peregrinação de Barnabé das Índias é um livro privilegiado para abordarmos os quatro pontos das perspectivas atrás enunciadas, permitindo-nos entrever parte de cada uma delas trabalhadas num mesmo texto, de acordo com a perspectiva crítica que adoptarmos. O autor tem desenvolvido uma obra notável, poeticamente diversificada a ponto de justamente enlevar uma diferenciação de sentidos artísticos e humanos na sua preocupação do labor textual. Poeta nas suas primeiras composições, nunca mais deixou de o ser. Biografista interessado no aprofundamento humano de quem cria, deu-nos a obra-prima que é a «Trilogia da Mão»; duas outras trilogias se seguem, uma enredada factualmente, interpretativamente e/ou ficcionalmente na História (a que é composta pelos romances publicados entre 1992 e 1997), e tem agora em curso uma outra, ao que parece titularmente dependente de constelações, mas, por entre abun-

dantes produções de carácter diversíssimo, possui dois textos singulares que constituem unidades neste conjunto: *A Quinta das Virtudes* e *Peregrinação de Barnabé das Índias*, este último declaradamente ficcional.

Creio que a obra de Mário Cláudio ganha em ser estudada à luz destes dois textos, uma vez que ambos equacionam a relação entre o contar poético e o quotidiano acontecido, pensando verbalmente o imaginário que atribui espessura ao facto do registo e da memória, e ancorando na História que é património comum, ou herança familiar, a palavra que inscreve a notação criativa, seja pessoal lembrança ou mito do passado.

Por agora, interessa-me perspectivar a narrativa e a construção de *Peregrinação de Barnabé das Índias*, e avaliar por elas a pertinência dos quatro pontos que em relação ao tópico deste trabalho foram enunciados: a qualidade, a intersecção, a memória e a reescrita.

No que diz respeito à qualidade, isto é, à propriedade discursiva que afixa este articulado textual como um conjunto de ordem primariamente estética, e é aliás uma noção abstracta e não absolutizável, necessita justamente de um terreno histórico-literário em que possa modelar-se; nada existe fora do tempo, a qualidade literária, que, para reduzir agora o campo de trabalho, vou limitar à qualidade ficcional (mas não limito nada...), posso, por exemplo, determiná-la a partir do título: a convocação da *Peregrinação* de Mendes Pinto, dos textos múltiplos que a menção da Índia implica, e o seu plural, que reverte para a variedade geográfica do mundo (abrangendo a sua disseminação escrita), e, metaforicamente, dos vários mundos que a partir dela irradiam como expressão de uma alteridade múltipla das terras, inclusive o mundo imaginário (da construção ficcional) e optativo (dos desejos e sonhos da subjectividade textualizada). Por outro lado, adopta-se o discurso romanesco da viagem, encarnada no “homo viator” através da sua própria existência, e uma existência qualquer (o Zé Ninguém, mas que acede ao estatuto de sujeito), e que justamente não é qualquer, é a do judeu – enquanto entidade historicizável multímota, enquanto alusão ao mito da errância, enquanto etapa mutável de um actante humanamente exemplar: Barnabé menino, adolescente, jovem, adulto e velho mendigo). Nessa viagem, e em torno de Barnabé, organiza-se a constituição de uma comunidade concretamente situada no tempo e no espaço: a comunidade da ida à Índia, num movimento pelo espaço que é o próprio movimento accional do texto, e a da ida ao interior de si, que é uma espécie de imobilização do tempo, o tempo da senectude, no qual dois velhos (o duplo de Barnabé sendo Vasco da Gama, ou Vasco da Gama encontrando no judeu o seu duplo ignorado e outro na multidão do vulgo) se confrontam em função das descobertas que cada um em si próprio e no mundo praticou.

Ora a literatura de viagens é uma área de trabalho de eleição para o estudo da história literária de incidência crítica e analítica, juntamente com outras duas (que poderemos indiciar segundo a perspectiva da interdisciplinaridade) que, não decerto por acaso, estão presentes na obra de Mário Cláudio: a perspetivação sócio-cultural e intersemiótica e a edição de textos (como exemplificam a «Trilogia da Mão» e os ensaios sobre António Nobre). Basicamente de literatura de viagens se trata em *Peregrinação de Barnabé das Índias*, e o romance aparece por isso imediatamente como uma história da História, isto é, a ficção de um acontecimento estudado e amplamente documentado, num romancista que se documenta, mas que preenche as informações prestadas pela documentação com uma intimidade imaginária porém plausível, respeitante ao que no documento falha em vivência e em duração interior dos eventos. É a viagem que faz concorrer o espaço literário com o espaço do lugar, da actuação do corpo, da inscrição da temporalidade, da postura enunciativa que permite à subjectividade falar como quem anda, ou que faz andar como quem fala; é

ainda a viagem que dá acesso temático ao percurso, na prática discursiva, entre o objecto e o sujeito, naquilo que esse percurso integra de percepção, de realização, de construção de imagens, e de uma espécie de concreta in-venção ou descoberta das coisas, e portanto de determinação do eu no conjunto do nós.

Lugares e percursos são pois tópicos da especificidade viajante deste texto, que se distribuem pelos domínios concretos da tangibilidade representada e pelos campos mistos de uma sensibilização ao ambiente, que pode ser físico mas também moral, anímico e onírico, dispersos pela capacidade da imaginação. Entre os primeiros retemos os lugares da tangibilidade, que são as cidades e outras localizações (a Ucanha, Viseu, Lisboa, o Tejo, o mar oceano, todos os pontos do trajecto para a Índia e do seu retorno), e os lugares do intangível, comunicado o herói, Barnabé, como «condenado a desejar sem objecto, a querer sem morte e a amar sem presença» (p. 49). Estes englobam a expressão do amor e do desejo, a ambiência profética, a relação com a doença e com a morte e a escrita do livro (autodesignada num motivo de metaficção recorrente), uma escrita sempre em processo – porque o livro nunca acaba, e no livro se apontam outros livros, e muito especialmente “o” livro, isto é, o modelo, que implica uma variedade múltipla que vai de *Os Lusíadas*, da *Peregrinação* e dos Roteiros até à *Bíblia*). De viagem se tratando, há constantemente partidas e chegadas, inclusive a grande partida (o nascimento e vários tipos de despertar) e grandes chegadas (como a abordagem da terra ou corpo desejados e o retorno à terra natal, que compreende a beira da morte e o contacto com o inexplicável). Entre elas, a distância («uma lonjura infinita», p. 43), que é vista a partir do despertar do desejo («uma ânsia de vida parece apoderar-se dele, atónito na busca de um lugar que suspeita ter-lhe sido atribuído», p. 49) e se vence por uma espécie de mandamento (da profecia e da História que se segue, sendo nela o interesse e a ânsia de absoluto a solicitarem o indivíduo, os vários Barnabés e o Gama: «percorrei os caminhos e os atalhos que desembocam no passado» (p. 42), que a escrita reconstitui: «e à untuosa luminosidade do lampadário de cobre desenvolve-se a escrita em arcos que simulam o salto de um bicharoco no mato» (p. 17). Dão-se assim, preferencialmente em abordagem interior, os trajectos da personagem pelas idades, pelas várias espécies de natureza, pelas diferentes cidades, pelas mulheres, pelos vultos que marcam como exemplo ou dominação.

São estes últimos que concorrem para a segunda perspectiva que entrevimos, a da intersecção, ou relacionamento mais concreto entre a poética e a historicidade. A característica mais imediatamente evidente deste livro é a da alternância (porém admiravelmente articulada, num *continuum* estilístico que tem a ver com o *glissando* dos andamentos musicais) entre as cenas de convocação histórica (situadas num lugar insinuado pelo texto que está indecidivelmente entre o conhecimento de um património herdado, ficcional e documental, e a subjectividade vivenciada; porque o acontecido da História é dado a acontecer, e, mais do que isso, a viver) e as cenas de fabulação poética. Ambas são numerosas, e conferem a este livro uma grande densidade na comunicação experiencial tanto como na dimensão cognitiva. Uma delas, de composição particularmente feliz, é a do despertar erótico do jovem Barnabé (pp. 49 a 51), que «uma nova paisagem descortina dentro de si», com a observação das «metamorfoses do corpo», e culmina com o canto de um pintarroxo:

«Uma tristeza envenena o adolescente, resultante do palpite de que se não dilui no Mundo a identidade, mas de que entre o seu ser e a completa criação um véu imaterial, posto que intransponível, se levanta, condenando-o a desejar sem objecto, a querer sem morte e a amar sem presença. E exalta-se o pássaro numa sucessão de inverosímeis acordes, e toda a terra se silencia, recolhida à

expectativa do milagre dos milagres, o que não paira na sua previsibilidade, mas se vai adiando para um cenário de certezas impossíveis» (p. 49).

Não se dilui no mundo a identidade – é a lição que fica, e com ela a equacionação do sujeito com o lugar, preenchendo-o mas dele se deslocando, e não se deslocando o apelo inextinguível que existe em si de outra coisa e de outro lugar, feito corpo e feito mundo. Esse apelo e essa deslocação constituem o tempo, que, na «lonjura infinita» de um alcance que tem de se crer possível (para através da escrita efectivar essa possibilidade) é aqui magnificamente figurado pelo canto do pássaro e pela corrente musical (e temporal) que ele produz, na sua «sucessão de inverosímeis acordes».

Encarando agora o romance segundo a perspectiva da intersecção de áreas disciplinares, não é difícil entender que *Peregrinação de Barnabé das Índias* se recorte sobre a História enquanto ciência (conforme o autor irá fazer na trilogia posterior, constituída por *Tocata para Dois Clarins*, *As Batalhas do Caia* e *O Pórtico da Glória*, embora desenvolvendo nestes livros um quotidiano historicizável, que é o oposto do que faz neste, em que se pega na História para nela inscrever um quotidiano), re-escrevendo a viagem de Vasco da Gama à Índia, sublinhando a vivência que dela tem um marinheiro anónimo, a que dá o nome de Barnabé, sem esquecer a própria experiência do comandante, antes comunicando as duas numa alternativa sensível que em vários pontos se unifica num idêntico projecto humano – figurado pelos velhos que se encontram no final na manhã de neve, e justamente iniciando-se a narrativa “in ultimas res”, quando o mendigo Barnabé procura o Gama na sua pacata existência de ancião em Évora, encontro que se interrompe para dar os acontecimentos por ambos vividos, e se retoma para o final iluminado pelo brilho das laranjas do pomar; ambas as sequências, intituladas, respectivamente, «As Neves» e «As Luzes», são urdidas à margem da construção diegética, e nela se apoiam:

«Um velho no Inverno é isto que conto, e vai-se tecendo o livro com a sua figura, porque de surpresa entardece para o que arduamente respira, e sofre da maldição de persistir sem serventia, e se chama aquilo que lhe chamarmos, quando o não houver baptizado a história com o nome que o distinga» (p. 14).

A intersecção produz-se na relação intertextual com o *Roteiro* de Álvaro Velho, com o *Relato do Piloto Anónimo*, com *Os Lusíadas*, e eventualmente com outros relatos deste acontecimento da História de Portugal, o que só por si constituirá um estudo de acentuado interesse, quer para os estudos históricos, quer para os estudos literários. Na dinâmica dos lugares, avultam as reconstituições da Lisboa do tempo e de Calecute, e na dinâmica dos acontecimentos a questão religiosa, envolvendo as mentalidades e o poder instituído, que sublinha o papel dos cristãos-novos, com a menção do caso dos meninos judeus abandonados em São Tomé, que irá constituir a matriz efabulativa do último livro de Mário Cláudio, *Orion*. Pode-se pensar a questão do romance histórico contemporâneo, com proveito, a partir desta narrativa poética de uma herança histórica adquirida, que ela desenvolve e por vezes subverte; mas continuo a entender este processo de criação literária que na História toma o seu motivo, na sequência de outros trabalhos meus (sobre José Saramago e sobre a ficção do pós-modernismo), não tanto como uma variante do chamado romance histórico, etiqueta para a qual não encontro razão teórica na perspetivação crítica contemporânea, mas como uma experiência da escrita do romance que, em vez de descer ao passado para dele ensaiar uma reconstituição mais ou menos fiel, prossiga isso mesmo tendo porém em vista, preferencialmente, a presente capacidade de olhar (criativa e reflexiva), fazendo com

que o passado aflore o presente e o contamine, o fecunde e, literariamente, o engrandeça, na conjunção que de passado e presente se estabelece, numa hipótese (poética) de mútuo enriquecimento e eventual correcção. A História, de facto, faz parcialmente este romance, mas é no fundo ele que refaz a História, preenchendo-a com uma experiência quotidiana e conjectural (investigadora) que, por mais que seja o esforço de se adequar a um nível de tempos idos, é absolutamente de hoje. Deste modo, a ficção acaba por reverter a factibilidade (desdobrando-se as personagens que viveram os factos, e multiplicando portanto os pontos de vista), instituindo-se a capacidade ficcional como factibilidade do próprio facto, na medida em que converte noções abstractas e conhecimentos transmitidos numa escrita concreta, que pragmatiza o acontecido. Daí que uma das grandes riquezas deste livro seja a da contaminação do evento através da imaginação (como só a literatura pode fazer) e que, fundamentalmente, ele se constitua em enunciação literária de enunciados herdados (documentais, orais, endoxais, críticos, reinterpretativos, etc.). Quer dizer: o narrador diz do interior de si, na manifestação concreta da interioridade que só o concreto da escrita permite abordar em literatura, o que a herança patrimonial exterior nele inculcou; e é esta possível contaminação de exterioridades que se nos dão a ver (em termos de intersecção) que faculta uma experiência reflexiva diferente ao leitor, através do cruzamento produtivo de uma determinada concepção da História com uma específica prática da poesia. Quando Joseph de Lamego, o rico e culto judeu, fala a seu sobrinho Barnabé, adverte-o:

«Quem não avistou uma caravela, meu rapaz, não frui da perfeita alegria que nos concede o Criador, (...) e vou contar-te verdades que se assemelham a sonhos, e descrever-te fantasias que parecem evidências, (...) e singram as naves de El-Rei, (...) e enfrentam as ondas e os ventos em direitura à outra face do Mundo» (pp. 54-55).

O caminho para a outra face do mundo não diz aqui apenas respeito ao empreendimento dos descobrimentos, figura na realidade da ficção uma outra forma de ver esse caminho através do mundo, que é afinal um meio para a individuação se encontrar («mete-te bem no que te relato, meu rapaz», são ainda palavras do tio nesse discurso), ou se perder, na condição criada do “homo viator”, mas com a consciência e o sentimento da sua humanidade capaz desse encontro e dessa perda. É por isso que os heróis do quotidiano são um redobro dos vultos históricos, ou, de um ponto de vista ideológico, os complementos instaurados pela comunidade para o esforço singular que a História e a herança cultural retêm como heróico. O velho no Inverno, que é o Gama em fim de carreira, reconhece no outro velho no inverno que é o mendigo Barnabé, o seu duplo, ou o verdadeiro executor do seu intento enquanto representante da comunidade anónima («Deus te abençoe, meu rapaz, que foste tu, foste tu, e mais ninguém, quem essas Índias na verdade descobriu», p. 278). Tratando-o por «meu rapaz», quando ambos estão já na senectude, inculca esse intento como um ímpeto de adolescência, em ambos nascido a par das águas (Vasco na praia de Sines, Barnabé na margem do Varosa), e consentâneo com um desejo de cumprimento do espírito e do corpo, que a sexualidade, ficcionalmente muito alargada, das várias experiências do jovem judeu, dispersa e dramática, expectante de encontros e satisfações, manifesta completar-se na constante idealização do companheiro André Mendes, morto na meninice por se ter afogado ao luar, e que integra, na sua imagem recorrente, o motivo impelente do rio e o outro consumidor do fogo: «André Mendes e a vermelhusca lua cheia (...) some-se na refulgência da esteira de prata» (p. 57).

O redobro de caracteres e de actuações existente entre Barnabé e André Mendes (como entre Vasco da Gama e seu irmão Paulo) permite-nos entrar na terceira perspectiva possível de encarar as relações entre literatura e história, em relação a este texto. Nesta perspectiva, a História é vista como um passado generalizado, comunitário e individual, que a memória correspondente e também a memória criada pelo texto vão assumir. Estão neste caso as anáforas narrativas (sugestões, pistas, incipiências de qualquer tipo que o discurso retoma posteriormente), recorrências, desdobramentos, redobros, duplicidades, etc., e muito em particular o trabalho que neste texto se faz em torno da noção de alteridade (ele invoca a questão do outro não só em termos de desejo e de intersubjectividade mas ainda numa linha de sentido cultural) e de uma operação ficcional de alteração que lhe corresponde. Isso é sobretudo visível nos apelos de Vasco e de Barnabé para o “outro” (André Mendes e as caravelas, os amores, neste; o monstro ou a hidra e o irmão Paulo, naquele), na medida em que se trata de personagens que obedecem a um apelo de complementação sem no entanto abdicarem de uma forte relação de identidade, familiar e comunitária, mas se vão transformando com o correr do texto, através do percurso das águas que é também, simbolicamente, o do tempo (na viagem efectuada e no próprio percurso da existência). A memória de si é, pois, muito forte neste romance, que justamente constrói uma ficção da História por desejar preenchê-la com a palpitação e a gestualidade das subjectividades que a fazem pulsar. Por isso, não só Barnabé é mais “vivo” que o Gama (porque é “criatura” de ficção, e não vulto herdado da História), como os duplos que cada um engendra (André Mendes e Paulo da Gama) são um pouco presenças míticas, do ideal de vida o primeiro, do amparo quotidiano o segundo. Mas o emparelhamento dos duplos é frequente: D. João II e D. Manuel, Catarina e Revocata, a lua e a água, a neve e as laranjas, e até a música (por vezes, o canto) é uma espécie de duplo do mar oceano e do seu encantamento apelativo: «pelos veios da rocha esgueira-se a alma da água que não cessa de cantar» (p. 14).

Esta sistemática de duplicações e de redobros, que é válida igualmente para várias cenas e motivos semânticos, nomeadamente o frequente motivo dos frutos, de recorrência diversificada ao longo do texto (laranjas, maçãs, cerejas, limões, amoras, etc.), manifesta-se com uma sábia mestria na composição geral do romance e na organização consequente dos capítulos. A memória do texto é isso também, isto é, a possibilidade de examinarmos nele os seus avanços e os seus regressos, não apenas no que toca às significações mas também na orgânica da sua estrutura. Tem aqui particular relevância a verificação de que, tratando-se, como tem sido abundantemente sugerido, de uma subjectivação das instâncias individualizadas do passado, que se postam diante do leitor “a viver”, a linguagem utilizada assume jeitos lexicais e sintácticos constantemente arcaizantes, e alia ainda um jeito de falar erudito a um jeito popular, muitas vezes aglutinados na mesma frase, o que dá o sentido da confluência dos diferentes registos de sensibilidade e de expressão (comunicados numa simbiose da composição do discurso que lhe realça a configuração poética) e, sobretudo, da memória vista como conjugação (de tempos, de espaços e de entidades) na possibilidade de comunicar poeticamente.

A memória como trabalho temático e de aliança de motivos textuais encontra uma realização particularmente feliz na composição dos dez capítulos que constituem o romance – como os dez cantos de *Os Lusíadas*, ou as suas décimas, ou os seus decassílabos. Mas note-se antes de mais que as designações capitulares, todas nominais e definidamente articuladas, surgem no plural: «As Neves», «Os Demónios», «As Chagas», «Os Loucos», etc., como que abrindo à partida a plurissignificação indeterminada do espaço através do qual essas definições se vão disseminar. Tais designações corres-

pondem-se igualmente em termos de redobro, como pares que por vezes integram elementos antitéticos, centrados numa correspondência entre a partida e o regresso, mas também, de um modo muito vasto, entre a terra e a água, e a particularidades de cada um desses domínios, sobretudo o dos frutos e o dos peixes. De algum modo, «As Neves» do início, marcas do Inverno alentejano da estadia do Gama em Évora e marcas da velhice dos dois homens que aí se encontram em final de reversão heróica, apontam para a iluminação do Livro que a conclusão glorifica, e aglutina, com a visão religiosa, a iluminação do regresso («viu Barnabé luzir as areias da praia do Restelo, inicial lugar aonde aportaram, por mor de à Virgem irem prestar graças pelo obséquio que os trazia», p. 270) no capítulo «As Luzes». Mas «As Luzes» pode corresponder também ao capítulo quinto, «As Cordas», que dá conta da etapa inicial da viagem, onde o cordame é sinédoque dos barcos em que partem, dos monstros cujo temor os enleia e da espécie de prisão («uma espécie de gaiola de cordame e de ar», p. 142) em que por vezes se sentem; e, nesse caso, são «As Pombas» que correspondem mais adequadamente a essas neves do início, com o ante-regresso dos mareantes, com a remissão para as barbas dos velhos a encontrarem-se e, paralelamente (na evocação narrativa), a nau Bérrio que se perde, e Barnabé que parece reencontrar-se:

«E descascando a sua laranja de gomos como crescentes de lua, contemplava a escumilha que no sulco da nave ia refervendo, e não cessava de repetir os versículos de um salmo, “pois que livraste a minha vida da morte, a fim de que na presença de Deus eu ande, e na luz dos vivos”. (...) A verdade é que se lhe convertera o Mundo num livro descerrado onde inumeráveis sinais se leriam, executados pelo ritmo do trajecto de uma gaivota (...).

Num estendido véu de pombas alvíssimas, quentes do sangue em que palpitavam, se lhe transfigurava a enorme que o colhera, sobre ele entornando os dons que se facultam aos eleitos» (pp. 246-248).

O impulso da viagem (mundanal, antes de mais) é desencadeado pelo pomar dos monges de Cister, em «Os Demónios», o segundo capítulo, onde as maçãs substituem as laranjas do início (renovadas no fim) para suscitarem o furto dos moços nos quais se conta herói, e são as tentações do corpo, da ambiência natural pagã, das raparigas, da música dos pássaros, do sonho das caravelas, que arrastam André Mendes no apelo aquático (espécie de Ofélia no masculino) e Barnabé, já em casa do tio em Lamego, para a cama da prima Revocata, após o que foge, temeroso do tio, para Lisboa. A este corresponde o capítulo sétimo, «Os Anjos», com a estadia em Moçambique e as vestes roçagantes dos mouros, onde se destaca a «desconhecida (...) com três limões nas dobras dos seus mantos, que o seduz e faz evocar mais tarde o relento amargoso e dulcíssimo» dos frutos, seguindo-se a tempestade, o fogo de santelmo, a chegada a Calecute e o encontro com Monçaide (o grande “outro” da História). De algum modo também, a estes “demónios” da carne e do mar podem corresponder as “pombas” que lhe são simétricas – mas o importante é verificar como o xadrez de correspondências não é unívoco, e se prossegue em sequência sintagmática mas também em ciclo, que por isso envolve paradigmas temáticos e simbólicos.

Deste modo, Mário Cláudio constrói um livro de acordo com o que poderíamos designar como uma poética da descoincidência, na medida em que os seguimentos narrativos não se processam apenas em sucessão, mas através de nós temáticos que encontram em alturas diversas do encadeamento do relato redobros e duplicações, e outras recorrências de tipo diverso, mas ocorrendo esses reencontros de modo disseminado que não respeita a perfeita antítese mas a não enjeita também. Esta irregularidade

descoincidente (que, por assim dizer, convoca a coincidência para lhe não ser inteiramente fiel) manifesta-se tanto no plano semântico como no plano simbólico ou mesmo vocabular. Voltando aos primeiros capítulos, o quarto, «As Chagas», desenvolve o tormento de Barnabé por ter perdido o amor de Revocata, que morreu de parto, e, por uns tempos, a protecção do tio, vadiando em Lisboa à beira-Tejo, andrajoso, com os necessitados, encantado pelas coisas marinhas, fazendo convergir o Varosa da sua infância com o Tejo de agora e o oceano em frente, e alistando-se finalmente para embarcar nas naus. E o capítulo correspondente, nesta leitura possível de contraponto, é decerto «As Cidades», que oferece Calecute na relação com Lisboa (a chegada e a partida), e a evocação da praia de Sines da infância dos Gamas como o areal correspondente do sonho alcançado na Índia (e a recepção do Samorim, e a visita do Catual – que será o nome do gato de Vasco ao recolher-se a Évora...), numa convergência dos apelos que reconstitui pela positiva a vagabundagem do cristão-novo pela beira-Tejo antes da partida, e pela estadia dos comandantes, antes de Évora, em Nisa, terra das «amoras maduras». A «Os Loucos» (quarto capítulo) vai corresponder «Os Peixes» (o sexto), e é, no primeiro caso, a vida a bordo dos marinheiros (Nicolau Coelho, as andanças políticas de Joseph de Lamego, Paulo da Gama, os condenados), a voz de André Mendes, os animais e os mantimentos, numa súpula do quotidiano marítimo que convoca intertextualidades várias, com *Os Lusíadas* à cabeça, mas também a *Mensagem* e a *Jangada de Pedra*; e, no segundo caso, predominantemente os seres do mar, e os habitantes da costa, o “outro” que emerge infundindo sedução e pavor – com o monstro, a vaga gigante, o escorbuto e, por fim, a passagem do Cabo da Boa Esperança, que culmina na descrição dos peixes da Angra de São Brás, onde, como é sabido, os nautas descansaram finalmente e fizeram aguada, e o capítulo termina com uma faina de pesca à fisga, não sem evocar o sermão de Vieira.

Esta construção em anel espiralado, que faz coincidir os sentidos indiciados para os alterar na sua contaminação com outros, e assim prosseguir a narrativa dos eventos (que é, por conseguinte, tanto romanesca como de incidência poético-lírica), vai ser sublinhada pela reescrita em que fundamentalmente o texto consiste: reescrita da História, reescrita de *Os Lusíadas*; e que não assenta primariamente no intertexto (que ultrapassa em muito as espécies já aludidas) mas no acompanhamento temático, estilístico e rítmico daquelas duas fontes patrimoniais, procedendo ainda aqui a uma descoincidente criativa (uma textualização integralmente diferenciada), subjectiva (assumindo sujeitos diversos e inesperados da enunciação), rítmica (a ficção poética que substitui a épica histórica) e genológica (a viagem do texto e no texto vindo a par da viagem como tópico de percurso, tal como é habitualmente encarada neste tipo de literatura).

A reescrita remete para os textos anteriores, mas sublinha, na qualidade e no efeito da sua emancipação, o espaço intersticial em que se produz – de leitura, de composição e de uma memória que acaba sempre por recriar os factos, acontecidos ou efabulados. A reescrita é à partida uma remodelação intertextual, mas pode confinar-se a citações, alusões, menções de vária ordem, e até pode não apresentar um texto palimpsestico por detrás e ser, pelo contrário, uma colocação em evidência de acontecimentos ou textualidades dispersas anteriores, que é também o que aqui acontece. Mário Cláudio consegue parodiar (no sentido não lúdico do termo, isto é, sem sátira) a viagem de Vasco da Gama à Índia e as várias escritas a que ela deu origem, propondo dela uma versão escrita singular, porque assente nas subjectividades e num ritmo próprio, e por isso mesclando a literatura de viagens com a literatura ficcional, e aliando a narrativa e a narração prosaicas a um registo lírico muito forte, constante no seu texto.

O tratamento da subjectividade (de Barnabé, representando a comunidade anónima e anódina dos mareantes, verdadeiros actantes da História; de Vasco da Gama,

representando a personalização quotidiana do vulto histórico e heróico; de seu irmão Paulo, que representa a outra face da História, menos conhecida e lateralizada) vai possibilitar a este romance que transcenda a faceta descritiva para alcançar uma dimensão aguda de questionação do mundo, o que acontece não apenas através da escrita poética (que sempre o faz) mas também pela comunicação, que intenta praticar, da não-História da História, isto é, do quotidiano feito História ou do preenchimento da História através da imaginação de um quotidiano, plausível ou não, que para ela se inventa. Aqui, é muito diferente de Saramago (que sempre encontra na História alegorias dos sonhos e dos actos patéticos do homem de hoje) ou de Lobo Antunes (que pratica na História uma fragmentarização dispersiva, a mostrar o que do homem se perdeu e se perde ainda devido à dificuldade de identificação com os eventos), embora partilhe com este a contrapartida da unificação poética, que atribui à escrita a única possibilidade de configurar a relação entre a História e o corpo, e, com o primeiro, a faculdade de reencontrar a entidade corporal e anímica através da ficção. Porque a reescrita, por mais diversos que sejam os processos da sua efectivação, é sempre uma relação com o passado, e Mário Cláudio concebe justamente a escrita como a possibilidade de movimentação actual da História passível de se perder. Quando, no início do romance, Vasco e Catarina estão deitados, escreve Mário Cláudio:

«No calor transpirado da quadra de dormir, estendidos ambos à chama que se vai mirrando, avistam o passado como um lugar de imobilidades, tão deserto de linhas e oco de sons.» (p. 32).

É então que se menciona, a seguir, a “biografia”, que coincide muitas vezes com a menção do Livro (a epopeia camoniana ou a Bíblia, outros ainda), entendendo aqui biografia na acepção que se pode propor para a actividade literária de Mário Cláudio, isto é: a biografia consiste em escrever a vida, não no sentido em que a escrita se subordina aos factos de uma vida notória que se pretende dar a conhecer com fidelidade, mas justamente secundarizando isso (embora continue ainda a ser importante e presente nos seus livros – e estou a pensar evidentemente na «Trilogia da Mão») e fazendo da proposta biográfica, sobretudo, um projecto de escrita, onde a vida é, em grande parte, a sua criação. A biografia claudiana é sempre um modo de fazer respirar um nome herdado, reduzido à sua instituição tumular e limitada ao que dela ficou mais ou menos apreendido; a biografia claudiana faz reviver, subjectivando-o, o corpo anímico desse nome, e acompanha a sua gestualidade e movimentação que, em relação ao passado, apenas a criação poética pode conseguir. O narrador justifica, colocando a observação na boca de Barnabé, mas reportada por outrem, o que não é indiferente, pois é ainda um modo de manifestar indirectamente uma existência directamente apercebida:

«Pois que importa um nome, pergunta ele, se o que monta é a alma que lhe mora por dentro?» (p. 41).

Finalizaremos este trabalho com algumas observações sobre o ritmo do romance. Elas ficaram já implícitas através do modo de articulação detectado entre os vários capítulos, as suas designações titulares e o sistema de ecos semânticos e situacionais que apresentam, mantendo apesar disso a linearidade do percurso da viagem marítima, embora se proceda à circularidade da experiência e da evocação. Outra espécie de ritmo pretendemos agora salientar, e é o próprio ritmo do discurso e da unidade da frase. Cada frase deste romance é trabalhada como um conjunto poético, quer na irra-

dição dos valores semânticos trabalhados, quer na organização prosódica da sua cor sonora, dos seus movimentos de marcação, dos seus arranques e das suas cadências. A própria alternância dos níveis de língua que se utilizam (o poético, o prosaico, o popular, o erudito, o científico, o religioso, o arcaizante) lhe comunica um ritmo particular, e muito original, de densidade e de diferenciação, porém aglutinada, trabalhando na perspectiva unitária da composição a questão da alteridade. É esta uma magnífica expressão das teorias romanescas e discursivas bakhtinianas, para além de introduzir manifestações possíveis da visão pós-colonial. Os exemplos estão em cada página, mas seleccionamos um excerto que corresponde à quietude extática de Barnabé já no regresso:

«E achando-se assim Barnabé, eis que um mancebo de grandíssima beleza o acometeu, e tomando-o pelo torso, sobre ele, e como pomba inexecedível, se esprou, envolvendo-o nos mantos que uma aragem de oásis lhe punha a drapear ao redor da figura, e acontecia que com o rapaz se ia diluindo numa poalha, e em homem se não configurava, nem em mulher, nem em criança, nem em velho, porque para os aléns de quejandas dimensões é que se ampliava, e já não se restringia à “São Gabriel” o abraço, nem ao oceano onde vogavam, nem ao globo do mundo, mas ao Universo que transcende o pano das estrelas, e à luz que em mais luz se difunde, e ficava o moço único com o que o visitava, e nisto se ia cumprindo o trânsito dos dias que lhe cabiam.» (p. 242).

Predomina, neste caso, a mescla das significações erótica, física, cósmica, religiosa, metafísica e temporal, mas a diversidade de sentidos é patente e a atenção ao ritmo também. E é manifesta, neste passo, a articulação do ritmo de escrita com o tempo, sobretudo por se tratar de atitudes temporalizadas que acabam por sugerir uma relação com a eternidade, apesar disso articulada na cláusula final com a usura plácida dos dias.

É com Letras destas, parece-me, que se constitui o melhor do discurso literário que as relações entre a Literatura e a História possibilitam, em sucesso fictivo que não impede o comprazimento estético. É esse ainda o sentimento comunicado a Barnabé, no livro, quando, antes de partir, evoca (pp. 94-95): «E folgávamos com histórias e histórias, com sucessos de que estava repleta a memória dos precedentes viajantes (...), e corria o Varosa na pressa de descer à embocadura, e não a acharia nunca (...), por entre fragedos rasgando o seu percurso, e sabe-se lá quando é que chegaria, se é que chegaria, à eternidade do mar.»

A DEMANDA DE D. FUAS BRAGATELA

– Um romance histórico?

243

ANNE SLETSJØE
(Univ. de Oslo)

Um novo romance picaresco português

O livro intitulado *A Demanda de D. Fuas Bragatela* (doravante denominado *D. Fuas*) foi publicado pela editora Temas e Debates, na série Lusofonias, em Setembro de 2002, como um dos resultados da Bolsa de Criação Literária, atribuída ao seu jovem autor, Paulo Moreiras, em 1999. Numa entrevista¹ que deu pouco depois da publicação do livro, obra dedicada à memória de João Palma-Ferreira, o autor respondia desta maneira a uma pergunta directa acerca da classificação do texto:

«Não o considero um romance histórico, porque não se enquadra dentro de determinados parâmetros que caracterizam o género. Classifico-o, se tal for necessário, como um romance picaresco, pois tentei que ele respeitasse todas as suas características. Um romance satírico...».

Foi o autor buscar o seu tema ao século XIV, o da Peste Negra. O protagonista, Fuas Bragatela, natural da vila de Trancoso, é filho dum alfaiate, nasceu no dia da morte d'el rei D. Dinis e tinha (cita-se a seguir do breve resumo na capa do livro):

«[...] por crença e na tineta que as altas cavalarias lhe estavam na massa do sangue e, ignorando a modéstia das suas origens, demandava outras venturas e fortunas. Ainda novo saiu de casa e serviu a vários amos, com quem não aprendeu, contudo, muito mais do que os rigores da vida; e, depois de algumas curiosas peripécias, deu consigo a combater na batalha do Salado, mas dela não trouxe nem honra nem glória, apenas larica. Andou perdido pelo reino de Portugal e arribou a Salamanca, de onde se escamugiu dado e açado como licenciado em Medicina. Regressou a penates com o cheiro da peste colado às narinas e descobriu finalmente o seu destino, a demanda da sua vida: um dos maiores tesouros da Cristandade...».

¹ <http://www.livros.online.pt/novoslivros/nlentrevistapmoreiras.htm>

O tesouro acima referido é “o tesouro de Monte Mayor” – as lendárias “Arcas de Montemor”, sendo a vila em questão a antigamente chamada Montemor Sobre o Mondego. Segundo a lenda² (de que há, aliás, também uma versão passada em Montemor-o-Novo) são duas arcas iguais, uma das quais está cheia de ouro e a outra cheia de peste; por isso ninguém (ainda segundo a lenda) se atreveu até hoje a abrir qualquer delas. Esta é a demanda de D. Fuas Bragatela, ou seja, a correcção da tradição histórico-lendária que faz o seu inventor.

Se a demanda de D. Fuas é a de encontrar as arcas escondidas dentro do castelo de Montemor, um projecto que termina num fracasso desastroso, a demanda autoral é a de nos deixar, numa linguagem da época (a do modelo genérico), uma narração historicamente representativa da vida caótica do seu protagonista. Tal como o projecto linguístico, também o retrato dos costumes, das localidades, etc., resulta de um grande trabalho de pesquisa, um trabalho que, se bem que indispensável a todo o romancista, seja qual for o tema e o período escolhidos, tanto mais penoso se torna quanto remoto é o período estudado. Explica o autor na entrevista já referida:

«[...] necessitava de “viver” e pensar como naquele tempo. [...] Preocupei-me também com a questão do português e das palavras que utilizava, pois não só queria imprimir um determinado ritmo à narrativa, como reavivar muitas palavras do nosso imenso léxico, que se encontram perdidas, esquecidas.»

Não se trata, pois, no caso de *D. Fuas*, de querer parodiar um modelo antigo, um modelo aliás aturadamente estudado pelo autor. Trata-se de reavivá-lo, inspirando-se Paulo Moreiras também no outro surto contemporâneo do picaresco em Portugal, que é o da *Vida e Obras de Dom Gibão – Opus milimetricum I*, de João Palma-Ferreira. Esta última obra contém inúmeras notas do próprio autor, como se se tratasse dum dos muitos textos picarescos estudados e comentados durante a carreira de investigador em literatura deste, criando assim simultaneamente uma ilusão de anonimato.

D. Fuas Bragatela, historiador

A obra de Paulo Moreiras respeita, como foi a ambição explícita do seu autor, todas as características formais e estruturais do romance picaresco. Além do tom satírico e, às vezes, jocoso (característica esta que, deve já ser dito, se torna mais evidente numas partes do texto do que noutras), há o narrador autodiegético (neste caso um homem ainda jovem) que, num determinado momento dramático, se dedica a fazer um relato escrito das vicissitudes por que tem passado. O que o leva a escrever sobre a sua vida é o facto de lhe ter nascido um filho, um filho que, dentro dum futuro previsível, não terá a possibilidade de ver. O Primeiro Livro da obra abre com as seguintes palavras, cujas implicações metanarrativas comentarei na última parte desta apresentação:

«Para ti, meu filho, deixo esta poética estória que, sendo a da minha vida, com teu entendimento dela possas tirar exemplo e proveito. Pois a tão grandes e fantásticas cousas assisti e ouvi que tomei trabalho não as deixar cair no esquecimento, tendo este povo a memória tão curta como os dias. Delas te darei conhecimento, se para tanto me ajudarem as musas e as minhas potências,

² «Folha de Montemor», Dezembro de 1999 (<http://www.terravista.pt/meiapraia/2289/arcas128.htm>).

de forma ordenada, para que compreendas os meus caminhos e as minhas opções [...].

Sei que ainda não me conheces, mas possa este canhenho contar-te aquilo que fui e aquilo que fiz.».

O facto de qualificar o relato duma vida picaresca de «poética estória» dá logo um tom irónico-satírico à empresa autobiográfica, como também o faz a justificação da conduta pessoal do pícaro autobiógrafo:

«Que em boa verdade o digo: quis chegar ao alto, vindo de baixo, por virtude e engenho próprios e cobre para mim o melhor que sabia e podia, que toda a criatura nasce com sua ventura, e levei vida airada e de nada me arrependo.».

A título de autor e de historiador, D. Fuas faz a seguinte advertência a futuros leitores, admitindo, assim, a hipótese de as suas anotações virem a ser encontradas por um público mais amplo:

«E para aqueles que aqui vêm à procura de erros, ou à espera de enganos e outras desatenções, desenganem-se, que só irão encontrar génio e virtude, que a vida disso também se constrói.» (*D. Fuas*: p. 11).

Põe termo à sua actividade o memorialista com palavras idênticas às iniciais, salientando mais uma vez que (em relação às fantásticas coisas assistidas) teve esse trabalho para «não as deixar cair no esquecimento».

D. Fuas e os parâmetros do romance histórico

O facto de o autor Paulo Moreiras ter tido como objectivo primário escrever um romance picaresco não quer, todavia, dizer que não tenha também dado à luz um romance histórico. Segundo os parâmetros desse género – ou, mais precisamente, *subgénero* – como foram definidos programaticamente por Fleishman, usando como ponto de partida os romances de Walter Scott, devem existir pelo menos duas gerações entre a escrita do livro e o momento cronológico do enredo. No caso de *D. Fuas* passaram mais que seis séculos. Para criar uma certa credibilidade, acrescentam-se, na definição apresentada por Fleishman, outras condições a serem observadas:

«Regarding substance, there is an unspoken assumption that the plot must include a number of “historical” events, particularly those in a public sphere (war, politics, economic change, etc.), mingled with and affecting the personal fortunes of the characters.

One further criterion is to be introduced on *prima facie* grounds. There is an obvious theoretical difficulty in the status of “real” personages in “invented” fictions, but their presence is not a mere matter of taste. It is necessary to include at least one such figure in a novel if it is to qualify as historical. [...] When life is seen in the context of history, we have a novel; when the novel’s characters live in the same world with historical persons, we have a historical novel.» (Fleishman: pp. 3-4).

No universo fictício de *D. Fuas*, o agente sócio-económico devastador é a peste. Quanto a guerras, há a famosa Batalha do Salado, durante a qual o protagonista se encontra na presença dos dois monarcas ibéricos, fazendo parte do exército do rei

de Portugal, D. Afonso IV, cujo cognome de *Bravo* lhe foi atribuído depois dessa batalha por causa da sua grande coragem e, como salientam as várias fontes históricas, pelo seu desinteresse pela riqueza. Nem os combatentes portugueses que o acompanharam quiseram (segundo a lenda oficial) aceitar a oferta do rei de Castela «para que colhessem do opulento espólio deixado no campo de batalha pelos Sarracenos vencidos, tudo o que lhes aprouvesse.»³

Nunca chegamos a “ouvir”, no relato de D. Fuas, as palavras do rei como nos são transmitidas pelas crónicas; ficamos somente a conhecer de perto a raiva do protagonista e dos outros soldados ao saberem do espólio perdido:

«Ainda com o rosto e os membros cobertos de sangue, regressámos às nossas tendas desiludidos e decepcionados com o rei. Havíamos lutado todo o dia, muitos morreram por ele e pelo seu precioso auxílio, e agora aos sobreviventes nada. Em vez de Bravo, como os castelhanos o apelidavam, o apodassem de Cebolo, que para os seus não soube ser zeloso.» (*D. Fuas*: p. 67).

Além de exemplificar aquilo a que Marinho, baseando-se em Hayden White⁴, chama “focalização heterodoxa” e que, como ela, «pensamos constituírem casos paradigmáticos de focalizações radicalmente opostas às da História oficial» (Marinho: p. 233), a batalha vista pelos olhos do pícaro soldado Fuas Bragatela oferece-nos um momento da História visto de baixo para cima. É a história dos grupos marginalizados, representados, no nosso caso, pelo astuto pícaro pobre e maltratado e pelos seus companheiros. Este tipo de romance histórico pode invalidar uma das condições estabelecidas por Fleishman, que é a da presença obrigatória, no universo ficcional, de pelo menos uma figura da História oficial. O facto de os pobres e marginalizados, exemplificados no romance de Paulo Moreiras por diferenciados grupos de pessoas, entre eles os peões do exército de D. Afonso IV, levarem, em geral, uma vida anónima e de terem, por conseguinte, histórias individuais e colectivas não provadas através de documentos oficiais, torna difícil qualquer interacção entre eles e as figuras de grande vulto da época em questão. Uma solução possível é tornarem-se os representantes das camadas baixas da participação colectiva num acontecimento público, como a Batalha do Salado. Outra solução será apresentarem-se os marginalizados à(s) pessoa(s) importante(s) numa situação extraordinária, como por exemplo a dum processo judicial. Uma terceira opção seria introduzi-los no mundo oficial por via de um intermediário que mudasse de posição social.

Ao construir o encontro realizado entre D. Fuas e a rainha D. Beatriz dentro do castelo de Monte Mayor, o autor serviu-se, no penúltimo capítulo do Livro III, de uma combinação das duas últimas alternativas. D. Fuas e os seus companheiros foram presos depois do malogro da aventura das arcas e estão à espera do julgamento, e da morte, tal como o cavaleiro da lenda local. Escreve D. Fuas:

«Ao fim do dia, à sonoite, apareceu mais uma grande figura, porém, de mim desconhecida: a rainha D. Beatriz, que vinha a Monte Mayor em romaria à igreja de Santa Maria da Alcáçova. Viajava a rainha com um pequeno e discreto séquito de pajens e aios, sem despertar grandes curiosidades.

[...]

³ «Batalha do Salado» (<http://www.terravista.pt/ancora/1627/salado.htm>)

⁴ «As thus envisaged, narrative would be a process of decodation and recodation in which an original perception is clarified by being cast in a figurative mode different from that in which it has come encoded by convention, authority, or custom.» (Hayden White: p. 96).

Só ao outro dia conheci sua majestade, a rainha D. Beatriz, quando fui chamado à sua presença, para que ela conhecesse o homem que se havia feito passar por um enviado d'el-rei, seu esposo.».

Como também aconteceu no “encontro” anterior entre rei e réu, na Batalha do Salado, não chegamos nesta última situação dramática a ouvir a voz da figura histórica presente.

Logo a seguir D. Fuas reconhece no pagem de confiança da rainha o seu próprio irmão Sancho:

«Os últimos dias tinham acontecido cheios de surpresas e cousas estranhas, e este encontro com a rainha não iria fugir à regra, se bem que não foi com ela que me pasmei, mas sim com um aio que a acompanhava e de quem parecia ser a rainha muito íntima. Era ele nada mais nada menos que o meu irmão Sancho, fugido e desaparecido de casa há tantos anos e privando agora com sua majestade.» (*D. Fuas*: p. 293).

Definições alternativas – ou suplementares

Enquanto romance picaresco, a obra de Paulo Moreiras poderia, se se quisesse introduzir um termo correspondente à inovação a nível da escrita, qualificar-se de “picaresco pós-moderno”. Mas – como concluir quanto ao rótulo de “romance histórico”? Nem a definição já referida de Fleishman nem as definições mais amplas propostas por Wesseling (Wesseling: pp. 27-28) e por Kuester (Kuester: p. 27) negarão à história da vida de D. Fuas Bragatela este rótulo. O que não quer, todavia, dizer que o seu cariz picaresco não continue a ser o seu forte artístico.

Quis o autor “reavivar” o género picaresco em Portugal. Chegou, até, a inová-lo, ao deixar ao público uma escrita tanto artisticamente acabada como reflectindo, a nível do processo narrativo, também o tempo e o lugar da enunciação – a sociedade portuguesa dos nossos dias. As duas áreas em que, a meu ver, chega a ultrapassar os seus congêneres quinhentista e seiscentista, estão intimamente ligadas a elementos que qualificam a obra também de romance *histórico* do nosso tempo e que, por isso, merecem agora a nossa atenção. Em primeiro lugar, é na questão da demanda que se justapõem o projecto histórico-lendário e o projecto picaresco da obra em questão.

Na sua carreira inicial, o protagonista-pícaro quer livrar-se dos maus tratos e da miséria e subir na escala social. Mais precisamente, tem, como tantas personagens literárias e factuais da época, a ambição de se tornar cavaleiro. Vem depois a transformar-se, através de trabalhos e sofrimentos e, também, com a mediação da sorte – episódios tipicamente picarescos e de cunho satírico que não cabem nesta comunicação – num “cavaleiro andante”, ora disfarçado ora ingénuo. O termo *demanda*, que aparece já no título da obra, tem, no caso do nosso protagonista pícaro-cavaleiro andante, conotações ambíguas como elemento metanarrativo. O “Graal” em questão são as arcas lendárias de ouro e peste. A iniciação faz-se por um velho que vive isolado, retirado da sua carreira de cavaleiro nobre, dedicado ao estudo e à tradução de um livro antigo, que é a tradução latina de um manuscrito original árabe. É nele que se descreve a história das misteriosas arcas, aliás, na sua versão literária, como referido pelo velho, que é um tanto divergente da lenda oficial. Encontram-se, portanto, tematizados e problematizados tanto a nível dramático como a nível diegético vários aspectos do processo historiográfico, entre eles o da relatividade da verdade histórica.

«Disse-me então que, ao contrário do que antes me havia dito, estava a trabalhar na trasladação de um livro muito importante, que iria trazer riquezas e prosperidades para o reino de Portugal, e que iria acabar de vez com as misérias e moléstias que atacavam o povo [...]» (*D. Fuas*: p. 152).

Nos dias que passam juntos, o velho acaba por terminar a sua pesquisa; “arma” o protagonista Fuas “cavaleiro”, e entregam-se à demanda: a de encontrarem o tesouro de Monte Mayor para salvar o país. Repete-se, como uma fórmula, esta finalidade altruísta: «salvar o bom reino de Portugal».

Ligado a este projecto comunitário e, ao mesmo tempo, estendendo-o, há outro sinal dum humanismo atípico, dado o seu contexto genérico. Observa-se na personalidade do protagonista exemplos de uma compaixão invulgar, que se manifesta sobretudo, mas não somente, na parte final da história, em relação aos dois companheiros (os irmãos Carapato, assaltadores de estrada e gémeos siameses), à amada e ao filho recém-nascido. É pouco conforme à atitude interesseira predominante no universo picaresco, cujos limites a obra de Paulo Moreiras também neste particular ultrapassa sem, no entanto, os invalidar.

Conclusão

Esta ultrapassagem do género picaresco na escrita manifesta-se, em parte, no intento histórico e no compromisso assumido a esse respeito, demonstrados pelo próprio D. Fuas Bragatela na redacção da sua história – individual e colectiva –, bem patente nas páginas inicial e final, e que reflectem um carácter metanarrativo da situação enunciativa que, como lembramos, serve de prólogo e epílogo à versão escrita da vida do protagonista, em forma de encaixe. Os textos, ou os autores, que servem de exemplos à actividade intertextual são Luís de Camões e Gonçalo Fernandes Trancoso. Por outro lado, o facto de se criar, numa justaposição de ordem temática, estilística e acrónica, uma situação irónica, como já foi observado, convidará, todavia, a uma leitura paródica tanto do texto encaixador na sua totalidade como do resto da narração predominantemente satírica. Como afirma Rose, ao escrever sobre a paródia,

«While most irony may be said to work with one code which conceals two messages, and most satire be described as sending one largely unequivocal message about its target to the reader through a single code, parody not only contains at least two codes, but is potentially both ironic and satiric in that the object of its attack is both made a part of the parody and of its potentially ironic multiple messages and may be more specifically defined as a separate target than the object of the irony. Parody, moreover, may be said to differ from both satire and irony [...] in its comic juxtaposition of specific preformed linguistic or artistic materials.» (Rose: p. 89).

Se bem que a intenção do autor não seja, a meu ver, a de parodiar, no sentido de ridicularizar, o modelo genérico remoto, o facto de este “ressuscitar” tanto do ponto de vista estrutural como do linguístico e estilístico será, mesmo assim, interpretado pelo leitor ainda como um projecto paródico⁵. Para me referir mais uma vez ao livro de Rose,

⁵ Hutcheon descreve a paródia como «a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text.». Segundo a autora, «[...] criticism need not be present in the form of ridiculing laughter for this to be called parody.» (Hutcheon, 1991: p. 6).

«In its most sophisticated forms, the parody, moreover, is both synthetic and analytic and diachronic and synchronic in its analysis of the work it quotes, in that it is able to evoke a past work and its reception and link it with other analyses and audiences.» (*idem*: p. 90).

«Is parody in the eye of the beholder?» pergunta Hutcheon, que, ao descrever uma posição contextual que tem muito que ver com aquela do texto de Paulo Moreiras, afirma que a paródia tem hoje o poder de renovar:

«If Post-Modernist theorists do not often use the word parody itself, I would argue that this is because of the strong negative interdiction that parody is still under because of its trivialization through the inclusion of ridicule in its definition. [...] Parody today is endowed with the power to renew. It need not do so, but it can.» (Hutcheon, 1991: p. 115).

249

Finalmente, um último comentário sobre a questão do rótulo. Escreve Wesseling:

«In order to foreground strategies for historical research and narration, postmodernist writers use the by now familiar ploys of the historian-like character or external narrator who comments upon his own endeavors as he goes along, and the juxtaposition of diverging views on the same historical subject matter.» (Wesseling: p. 119).

O tom predominantemente satírico da escrita, em conjunção com a focalização interna rigidamente observada por um narrador autodiegético, contribuem, contudo, para que não se encontre n'*A Demanda de D. Fuas Bragatela* a multiplicidade de focalizações que caracteriza o “romance histórico pós-moderno”, ou seja, na terminologia de Hutcheon (1996), a “metaficção historiográfica pós-moderna”.

Bibliografia

FLEISHMAN, A.

1971, *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Press.

HUTCHEON, L.

1996 (1.^a ed., 1985), *A Theory of Parody – The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York and London, Routledge.

HUTCHEON, L.

1996 (1.^a ed., 1988), *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.

KUESTER, M.

1992, *Framing Truths – Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto / London / Buffalo, University of Toronto Press.

MARINHO, M. de F.

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

MOREIRAS, P.

2002, *A Demanda de D. Fuas Bragatela*, Lisboa, Temas e Debates.

ROSE, M. A.

1993, *Parody: Ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press.

WESSELING, E.

1991, *Writing History as a Prophet – Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

WHITE, H.

1985 (1.^a ed., 1978), *Tropics of Discourse – Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

A REESCRITA DA HISTÓRIA

EM O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS, DE JOSÉ SARAMAGO

SUSANA AFONSO DE SOUSA
(Colégio de N. Senhora do Rosário, Porto)

251

«The one duty we owe to history is to
rewrite it.»

Oscar Wilde

«Não acontece no tempo, o passado.
Vibrante agora, no presente, como estrela
fixa no escuro, cintilando.»

Vergílio Ferreira

1. Introdução

A aceitação de determinados acontecimentos enquanto factos históricos resulta da sua relação com o presente, nomeadamente das circunstâncias contextuais que presidem à sua textualização. Assim, a História afirma-se, a par da ficção, como um esquema significativo, tão provisório quanto qualquer outro sistema contextualmente determinado. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* o discurso histórico e o discurso ficcional fundem-se, na medida em que são ironicamente invertidos e as suas personagens parodicamente tratadas. Neste contexto, o espaço entre a realidade ficcional e a realidade não-ficcional impõe-se como espaço de debate e intertextualidade e a História é mais um elemento ficcional que cumpre ser aceite e apreendido como tal, sob pena de a obra perder uma parte importante do seu sistema significativo no processo da sua recepção.

A componente metatextual da competência literária (concebida esta como competência de recepção, simultaneamente metatextual, ficcional e cognitiva) manifesta-se na medida em que é reequacionado o papel da História enquanto modelo de representação da realidade, distinto, portanto, do discurso ficcional. A relação entre presente (realidade) e passado (facto histórico) é reavaliada, uma vez que este último assume existência estritamente textual. Assim sendo, a perspectiva veiculada na concepção pós-moderna desta obra prevê que a relação entre a História e a literatura se afirme como continuidade, na medida em que a acessibilidade aos factos do passado é inteiramente condicionada pela sua existência textual. Entendido desta forma, o conhecimento histórico deixa de ser uma validação dos acontecimentos do passado, assumindo o papel de sistema modelizante dos referidos acontecimentos.

2. A ficção reinventa a História

Num contexto em que coexistem preocupações metadiscursivas (relativas, portanto, à situação discursiva) e de enraizamento literário da criação ficcional em circunstâncias históricas particulares – relação aparentemente inconciliável porque contraditória – o conhecimento histórico adquirido é reiteradamente questionado.

Consequentemente, é valorizado o processo de construção do significado, quer ao nível da produção discursiva, quer ao nível da sua recepção. Assim, à preocupação metatextual de recriar, ficcionalmente, acontecimentos alia-se a dimensão cognitiva actualizada pelo contacto do leitor com o texto. A activação desta competência (cognitiva porque ficcional) pressupõe o reconhecimento de um conjunto de crenças e pressupostos contextuais e a revisão de paradigmas aceites, em virtude da actualização de factos textuais entendidos como elementos criados conjuntamente pela História e pela ficção e, como tal, implicando o reconhecimento de um sistema contextual provisorio porque actualizável.

A perspectiva descrita de questionamento de pressupostos históricos, acriticamente aceites em paradigmas literários anteriores ao pós-modernismo, determina a revisitação (ironicamente crítica) do passado.

A partir da concepção da inovação como elemento contínuo à tradição, a História assume um novo papel na arte e no pensamento, já não como paradigma convencionalmente aceite, mas como espaço aberto à reconfiguração. Neste contexto, a História abandona o seu papel de modelo de representação fidedigna da realidade, sendo a relação entre a realidade e a História questionada, a par com a relação que, na tentativa de configuração da realidade através da linguagem, se estabelece entre essas duas entidades: «Modern history and modern literature (I would say *postmodern* in both cases) have both rejected the ideal of representation that dominated them for so long. Both now conceive of their work as exploration, testing, creation of new meanings, rather than as disclosure or revelation of meanings already in some sense “there”, but not immediately perceptible.»¹

A relação entre a História e a literatura é, neste contexto, uma relação de continuidade, na medida em que o passado se concretiza por meio da sua textualização, entendida como recriação ficcional. História e ficção são, pois, sistemas de significação através dos quais atribuímos sentido ao passado, pelo que o significado não resulta dos acontecimentos, mas dos sistemas que transformam esses acontecimentos em factos históricos e, desta forma, vão configurando o conhecimento. Enquanto sistema configurador dos acontecimentos do passado, a História é inviabilizada se alienada de uma análise ideológica instituída, sendo que a referida análise deverá centrar-se também, necessariamente, no acto de escrita. Esta perspectiva de aquisição do conhecimento desafia quaisquer pretensões de objectividade, neutralidade, impessoalidade ou transcendência de representação. Neste contexto, o espaço que medeia o ficcional e o não-ficcional é um espaço de debate, intertextualidade e reconciliação na diferença.

A reavaliação do passado à luz do presente é a consequência lógica da relação descrita entre a História e a literatura. De facto, a natureza problemática do passado constitui objecto de conhecimento no presente², para além de que só é possível conhecer o passado através da sua inserção discursiva no presente. Na realidade, os aconte-

¹ L. Gossman, citado por Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, New York and London, Routledge, 1988, pp. 15-16.

² «Postmodernism returns to confront the problematic nature of the past as an object of knowledge for us in the present.» (L. Hutcheon, *ibidem*, p. 92).

tecimentos históricos são constituídos factos narrativos na medida em que há uma selecção e um posicionamento narrativo.

O confronto entre o discurso da História e o discurso da ficção pressupõe ainda uma reavaliação da natureza do referente e da sua relação com o real, como resultado de uma combinação paradoxal entre reflexividade metatextual (i.e., a referência constante à situação discursiva) e o distanciamento crítico aquando da abordagem da temática histórica.

Acresce a esta contradição a valorização do envolvimento do leitor no processo de produção e recepção do discurso, o que conduz ao reconhecimento pós-modernista de um conjunto plural de verdades social, ideológica e historicamente condicionadas. A recontextualização operada implica a inclusão dos processos de produção e recepção do texto numa situação comunicativa alargada, da qual fazem parte todos os contextos que condicionam os processos e o produto discursivo: «Assumptions about literature involve assumptions about language and about meaning, and these in turn involve assumptions about human society. The independent universe of literature and the autonomy of criticism are illusory.»³

A ficção historiográfica, ao negar a condição convencionalizada de meio de reprodução mimética da realidade, afirma-se como discurso que contribui para a sua construção, caracteristicamente tão volátil quanto o são as percepções individuais diferentemente contextualizadas. Dependente de tão variadas condicionantes contextuais, a produção de sentidos no discurso afirma-se como um processo de absoluta instabilidade – «an art of shifting perspective, of double self-consciousness, of local and extended meaning»⁴ –, argumento que justifica a questionação da possibilidade da existência de qualquer garantia de significado, ainda que situada no discurso: «Any attempt to locate a guarantee of meaning in concepts of human experience or human hopes and fears which are outside history and outside discourse is as inadequate as the formalist belief that the guarantee of meaning is eternally inscribed in the discourse of the text itself.»⁵

3. O Ano da Morte de Ricardo Reis

Na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, através da ironia e da paródia, são recriados dois níveis de leitura: o universo fragmentário pessoano e a realidade histórico-social do ano de 1936. Esta orientação discursiva ilustra a perspectiva de Saramago segundo a qual a ficção serve para emendar a História, não lhe cabendo o resgate do referencial, já que todo o discurso (enquanto linguagem) apresenta uma lacuna intransponível na sua relação com o referente.

A consequência lógica da relação descrita é a *presentificação* do passado, marcada pela inserção discursiva deste no presente. Esta vinculação do passado ao discurso actualizado no presente é paradigmaticamente entendida por Raimundo Silva, personagem de *História do Cerco de Lisboa*, enquanto inevitabilidade da associação entre a História e a literatura:

«[...] Bem me queria a mim parecer que a história não é vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história [...]» (p. 16).

³ C. Belsey, citado por L. Hutcheon, *ibidem*, p. 53.

⁴ C. Russell, citado por L. Hutcheon, *ibidem*, p. 11.

⁵ C. Belsey, citado por L. Hutcheon, *ibidem*, pp. 54-55.

O Ano da Morte de Ricardo Reis pertence a um conjunto de romances de Saramago (*Memorial do Convento* e *História do Cerco de Lisboa*) em que é problematizado o conhecimento da História, bem como o processo de a narrar; por meio da abordagem da criação ficcional. Embora o conhecimento histórico seja aproveitado, não se pretende alcançar uma verdade histórica, sendo esta entendida como arbitrária enquanto entidade descontextualizada. Assim, a criação ficcional, não sendo invenção pura, também não é representação mimética da realidade, antes 'transposição admissível' (J. Saramago), concretizada através da memória e da imaginação que, enquanto fenómenos linguístico-discursivos, evocam, pela linguagem, determinadas coordenadas referenciais de construção de um mundo conceptual: «Como imagem a linguagem é a própria ausência do facto».⁶

A obrigatoriedade da contextualização da referência histórica deriva do facto de o passado não poder ser resgatado do seu contexto original, pelo que tem de ser representado por meio da linguagem. Assim, a presentificação/reinvenção da História por meio da sua actualização discursiva desemboca numa reflexão sobre a linguagem e a forma como as contingências contextuais determinam a relação com o referente.

A visão da História apresentada por Saramago nas suas obras é uma visão metafórica, que questiona, por meio da ficcionalidade, a relação passado/presente. Assim, a abordagem da temática histórica em Saramago (e, em particular, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*) concretiza-se através dos comentários do narrador, da selecção e construção das personagens e da justaposição de discursos. A análise destas três instâncias narrativas permite perceber a recriação da História na ficcionalidade criada pela obra em estudo, e, conseqüentemente, uma perspectivação do passado a partir das coordenadas contextuais do presente.

Pelo descrito se conclui que a abordagem da obra de Saramago activa a multidimensionalidade da competência literária entendida como competência de recepção, simultaneamente metatextual, ficcional e, conseqüentemente, cognitiva. Assim, o tratamento do discurso ficcional actualizado nesta obra incide sobre três importantes linhas de leitura, a saber: o estudo do conceito de verdade associado à ficção (respeitando o estatuto ontológico da ficção como entidade linguística); a intertextualidade, resultante do carácter citado do discurso, e a polifonia inerente à narração.

3.1. A verdade da ficção

O estudo do conceito de verdade associado à ficção respeita o estatuto ontológico desta enquanto entidade linguística, concretizando-se na condição irreduzível da enunciação, ou seja, na necessidade de transpor a situação enunciativa criada para contextos imaginários passíveis de serem iterativamente reconstruídos.

«[...] a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será.» (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, pp. 109-110).

Neste contexto, assume particular importância a competência literária do leitor nas suas componentes ficcional e cognitiva, que determinam o seu efectivo aprisiona-

⁶ Teresa Cristina Cerdeira Silva, «José Saramago: A ficção reinventa a História», in *Colóquio/Letras*, n.º 120, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pp. 174-178, 177.

mento aos projectos textuais do autor e a conseqüente recriação de diferentes coordenadas discursivas.

José Saramago, no excerto a seguir apresentado, traduz a vulnerabilidade da contextualização discursiva, determinante para o comprometimento do leitor face aos pressupostos textuais que lhe são apresentados:

«[...] não fosse isto um recatado quarto de hotel, sem luxos, fosse duzentos e dois o número da porta, e já o hóspede poderia chamar-se Jacinto e ser dono duma quinta em Tormes, não seriam estes episódios de Rua do Alecrim mas de Campos Elísios, à direita de quem sobe, como o Hotel Bragança, e só nisso é que se parecem.» (*ibid.*, p. 19)⁷.

A questão da representação linguística levanta ainda o problema da indeterminação histórica dos contextos, resultante da incoincidência entre as coordenadas contextuais de situações comunicativas enunciadas e representadas. Esta indeterminação concretiza-se, na obra de Saramago, pela descrição de um ambiente ficcional (de carácter ilusório), marcado pela indeterminação do espaço e do tempo e pela apresentação de um ambiente de contornos indistintos. A descrita indeterminação encontra-se paradigmaticamente indiciada na obra em estudo pela frase inicial, enquanto primeira tentativa de contextualização,

«Aqui onde o mar acaba e a terra principia.» (*ibid.*, p. 11),

bem como pela desvalorização da sua designação explícita através do nome, perante a diversidade de enunciações para a mesma realidade:

«[...] Lisboa, Lisbon, Lisbonne, Lissabon, quatro diferentes maneiras de enunciar, fora as intermédias e imprecisas, assim ficaram os meninos a saber o que antes ignoravam, e isso foi o que já sabiam, nada, apenas um nome [...]» (*ibid.*, p. 12).

O mundo ilusório assim descrito assume um contexto plausível, na medida em que o narrador (implícito) reconhece tratar-se de um ilusão:

«Por trás dos vidros embaciados de sal, os meninos espreitam a cidade cinzenta, urbe rasa sobre colinas, como se só de casas térreas construídas, por acaso além um zimbório alto, uma empena mais esforçada, um vulto que parece ruína de castelo, salvo se tudo isto é ilusão, quimera, miragem criada pela movediça cortina das águas que descem do céu fechado.» (*ibid.*, p. 12).

Perante a incoincidência entre a perspectiva veiculada pelo contexto histórico representado (e suas implicações ideológicas) e os pontos de vista assumidos pela entidade múltipla responsável pela narração, impõe-se o tratamento do anacronismo enquanto processo consciente na re-visitação do passado, entidade incompreensível sem o contexto que o presente lhe inscreve.

Consequentemente, o distanciamento crítico evidenciado no tratamento das questões históricas relativiza a própria noção de História enquanto entidade determinada previamente em relação ao contexto. Neste contexto, e perante uma ideologia de evo-

⁷ Analogia entre o Hotel Bragança, n.º 201 da R. do Alecrim, e o n.º 202 dos Campos Elísios de *A Cidade e as Serras*.

cação nacionalista predominante, disseminada pelos jornais e pelo sentimento geral, o narrador assume uma atitude crítica, demonstrando um anacrónico distanciamento irónico. A crítica referida orienta-se para a condenação da manipulação de grandes mitos históricos a favor da evocação nacionalista da história portuguesa. Os mitos evocados são o do império (concretizado através do mito camoniano) e o do messianismo português.

«[...] atravessou a praça onde puseram o poeta, todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o vêem [...]» (*ibid.*, pp. 180-181).

A textualização da História exige da parte do leitor distanciamento, concretizado por uma atitude reflexiva de crítica independente e conseqüente relativização de pressupostos aceites. Na medida em que a História é perspectivada de um ponto de vista reflexivo e, portanto, crítico, a obra de Saramago é paradigmática do entendimento da competência literária enquanto competência metatextual. Na ficção historiográfica pós-moderna, o olhar irónico do autor implica a rejeição de uma perspectiva utópica da História, pelo que esta, bem como a relação presente/passado, são instituídos como tema do próprio romance. Este tema é tratado na perspectiva da História que podia ter sido (e não da que foi), afastando-se assim do cânone. Entendida desta forma, a História é um plano ficcional, na medida em que é reescrita.

Na interpretação do universo ficcional criado impõe-se aprofundar a questão do aprisionamento do leitor à consciência do autor durante o processo de leitura. Na obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, a atenção do leitor, conhecedor da problemática da multiplicidade heteronímica de Pessoa, é captada pela articulação de universos completamente diferentes, a saber, o da ficção (referente à personagem fictícia de Fernando Pessoa que, enquanto morto-vivo, vive os últimos nove meses de vida após a sua morte, antes do desaparecimento definitivo), o da realidade (em cujo plano estão incluídas as referências históricas, sociais, políticas e culturais ao ano de 1936, bem como os dados biográficos relativos a Fernando Pessoa) e o da ficção sobre a ficção (plano em que Ricardo Reis, personagem da ficção pessoana, Marcenda e Lídia, personagens da ficção reisiana – e, em última análise, também pessoana – se inserem, na medida em que fazem parte da ficção criada por Saramago).

Esta obra distancia-se, pois, de outras obras de Saramago inscritas na metaficção historiográfica (*Memorial do Convento*, por exemplo) na medida em que, ao inverso do esperado, o fantástico serve de base à construção do real. De facto, Ricardo Reis, personagem real na ficção de Saramago, é, na origem, personagem da ficção heteronímica de Fernando Pessoa. Para além disso, a acção tem início após a morte de Fernando Pessoa, embora este surja, ainda que na condição de morto-vivo, como personagem da ficção saramaguiana.

O jogo entre real e imaginário, inscrito na obra de Saramago, pretende conformar-se sobre o paradigma do verosímil, não ambicionando alcançar verdades. Ao procurar criar um estado de fusão entre o real e o imaginário, o fantástico é concebido como elemento integrante do real. Assim, o binómio verdade/mentira dá lugar à polarização verosímil/inverosímil, justificando a perspectiva de Saramago segundo a qual «Neste livro nada é verdade e nada é mentira»⁸.

⁸ Título de um artigo publicado em 1984 por Francisco Vale, sendo que o autor se apropria das palavras de José Saramago sobre esta obra: «Neste livro nada é verdade e nada é mentira», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, n.º 121, Lisboa, pp. 2-3.

A complexa articulação entre a matéria histórica e a matéria ficcionada é, pois, um caprichoso jogo criado pelo narrador, no qual, através da negação de convenções previamente aceites, o leitor vai sendo conduzido a aceitar a realidade criada pela ficção.

Desta forma, Ricardo Reis e Fernando Pessoa protagonizam uma sobreposição e inversão de planos (o do real e o do fictício) de cuja interpretação resulta um processo de activação e revisão de convenções associadas ao universo representado: o universo da obra pessoana.

A dimensão ficcional da competência literária propicia a criação de uma esfera de carácter ficcional sobreposta à esfera do real, pressupondo a criação de mundos possíveis proporcionada pela aceitação de esquemas de significação cujas convenções requerem uma aprendizagem conforme aos pressupostos textuais. As alterações propostas ao nível ficcional só assumem significado na medida em que o leitor, conhecedor da heteronímia pessoana, as reconhece e valoriza.

Nesta perspectiva, no que respeita ao protagonista, existe um certo afastamento face aos pressupostos comportamentais esperados, de acordo com uma determinada imagem extratextual. A descrita incoincidência veicula a ambiguidade entre a consciência da multiplicidade do “eu”, evidenciada na própria problemática heteronímica e na obra de Pessoa interseccionista, e a busca da individualidade.

«[...] Por quem é, se tomássemos todas as palavras à letra, passaria primeiro Ricardo Reis, porque é inúmeros, segundo o seu próprio modo de entender-se.» (*ibid.*, p. 27)

«[...] considerando que nada é possível pôr no sítio do espaço e no sítio do tempo de onde algo ou alguém foi tirado, Fernando fosse ou Alberto, cada um de nós é único e insubstituível [...]» (*ibid.*, p. 91)

O conflito multiplicidade/individualidade determina o percurso saramaguiano de Ricardo Reis, desde a sua chegada a Lisboa (temporal e sintomaticamente contextualizada após a morte de Fernando Pessoa), até ao momento em que parte definitivamente com este.

As mudanças operadas na personagem ficcional Ricardo Reis, criada por Fernando Pessoa e recriada por José Saramago, visam questionar os pressupostos sobre os quais se baseia esta personalidade literária perante a realidade histórico-social do ano de 1936. Assim, o heterónimo pessoano assina um tipo de poesia de raízes clássicas profundas, subserviente à rigidez da métrica e matizada por um epicurismo que elege os deuses impassíveis, sabedores e auto-suficientes como modelo dos homens. O hedonismo, o individualismo e a tranquilidade inerente à ausência de dor corporal caracterizam uma personalidade que assiste passivamente aos acontecimentos do mundo.

«Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo.»⁹

«E há papéis para guardar, estas folhas escritas com versos, [...] *Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores*, e seguindo concluía, *Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido*. Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente [...]» (*ibid.*, p. 23)¹⁰

⁹ Ode de Ricardo Reis, in F. Pessoa, *Obras Completas de Fernando Pessoa. Odes de Ricardo Reis*, Lisboa, Edições Ática, 1994, p. 32. A primeira das epígrafes da obra de J. Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (10.^a edição), Lisboa, Caminho, 1984.

¹⁰ Os itálicos são da minha responsabilidade e visam destacar referências feitas na obra de Saramago à obra poética de Ricardo Reis. Assim serão representadas estas referências daqui em diante.

Subscrevendo outra orientação, a personagem saramaguiana sofre com os acontecimentos do mundo e apresenta atitudes de alguma distância face à escrita e aos gostos latinizantes apresentados.

«[...] disse uma mentira, ele que um dia afirmou detestar a inexactidão.» (*ibid.*, p. 20)

«[...] e os livros numa prateleira, estes poucos que trouxera consigo, alguma latinização clássica de que já não fazia leitura regular [...]» (*ibid.*, p. 22)

«[...] formara, de enfiada, três versos de sete sílabas, redondilha maior, ele, Ricardo Reis, autor de odes ditas sáficas ou alcaicas, afinal saiu-nos poeta popular [...]» (*ibid.*, p. 47)

3.2. A intertextualidade

Uma vertente importante da abordagem da obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é a intertextualidade, evidenciada em primeiro plano através da evocação constante, pela voz do narrador ou inerente ao discurso das duas personagens principais, da obra de Fernando Pessoa ortónimo e heterónimo.

A componente metatextual da competência literária, activada aquando da interpretação de fenómenos de intertextualidade, pressupõe o reconhecimento do texto literário como espaço de citação e, conseqüentemente, representação linguística.

A revisita de José Saramago ao cânone pessoano afirma-se pela reorganização da problemática de fragmentação, através da qual o discurso heteronímico é retomado sobre novos pressupostos literários, visando a procura da individualidade por parte de Ricardo Reis, apesar do reconhecimento da multiplicidade.

«[...] na poesia não era só ele, Fernando Pessoa, ele era também Álvaro de Campos, e Alberto Caeiro, e Ricardo Reis, pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com os seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa [...]» (*ibid.*, p. 36)

A reconstituição da personagem recriada parte da análise contrastiva dos pressupostos sobre os quais é construída a personagem na ficção de Saramago com a poética de Ricardo Reis clássico e a perspectiva de Fernando Pessoa, primeiro demiurgo deste constructo ficcional.

Através da personagem Marcenda são contrariadas as radicais mudanças verificadas em Ricardo Reis, uma vez que este retoma a sua condição de espectador quando aguarda ansiosamente a sua presença, ou as suas cartas. De facto, a perspectiva sobre esta outra personagem feminina da ficção saramaguiana, Marcenda, apresenta-a como aparentemente inacessível. Esta concepção da personagem é corroborada pela aproximação óbvia entre a poesia romântica e o antropónimo da personagem.

«[...] Marcenda, estranho nome, nunca ouvido, parece um murmúrio, um eco, uma arcada de violoncelo, les sanglots longs de l'automne, os alabastos, os balaústres, esta poesia de sol-posto e doente irrita-o, as coisas de que um nome é capaz, Marcenda [...]» (*ibid.*, p. 102)

Também Lídia, figura feminina incorpórea, objecto de contemplação do Reis poeta, contrasta com a personagem do romance de Saramago, criada de hotel e objecto do desejo sexual de Reis.

A presença de Camões na obra de Saramago é constante em toda a obra, afirmando-se desde logo pela recriação do verso «Onde a terra acaba e o mar começa», no início e no fim da obra. Assim, o referido verso, criado no contexto da Literatura Renascentista, indicia um período de prosperidade económica e cultural, caracterizado pela liberdade face a imposições morais e por uma atitude antropocêntrica, próxima à da Antiguidade clássica. A reescrita do verso no início da obra de Saramago, determina uma alteração de orientação, assinalada pela tendência centrípeta do resultado deste processo de reescrita: «Aqui o mar acaba e a terra principia». A referida tendência agudiza-se no final da obra¹¹, transformando-se o optimismo característico do período camoniano em descrença, perspectiva própria de um período em que imperava a ditadura no Ocidente. A descrita visão invertida assume contornos muito definidos, motivados pela alteração do tempo verbal utilizado no verbo ‘acabar’ e pela substituição do verbo ‘principiar’ pelo verbo ‘esperar’, denotando o final de uma utopia marítima. De facto, no verso de Camões, a terra é associada a um Portugal dinâmico que se aventura pelo mar e este a um futuro promissor de riqueza e poder. Pelo contrário, a recriação saramaguiana aponta para a perspectiva do mar como realidade finda e a terra como um Portugal passivo, espectador dos acontecimentos do mundo.

A obra *The God of the Labyrinth*, recorrentemente citada, poderá funcionar como uma espécie de repetição dos vectores principais da obra de Saramago, fenómeno metatextual de citação da obra por si própria. Assim, o apelo do título, referente a um deus labiríntico, consagraria a temática principal da obra: a procura da identidade no universo labiríntico, porque fragmentário, da heteronímia pessoana.

A alusão ao trabalho de envolvimento sistemático do leitor pela recriação do universo ficcional proposto, através da sua actualização num contexto enunciativo plausível, coaduna-se com o necessário aprisionamento do leitor à perspectiva ficcional do autor. Nesta condição, o leitor é «o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não é como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história.» (*ibid.*, p. 23).

O universo de referências da obra de Quain dissemina-se pela obra de Saramago, na medida em que são recorrentes as alusões ao xadrez, bem como a imagens de valor semântico equivalente, a saber, o labirinto, a teia e a sobreposição de círculos e cruces. Também a recorrente sintaxe quiástica contribui para a alusão metatextual à cruzada pela identidade e individualidade.

«Ricardo Reis foi buscar à mesa-de-cabeceira *The god of the labyrinth*, aqui está, na primeira página, O corpo, que foi encontrado pelo primeiro jogador de xadrez, ocupava, de braços abertos, as casas dos peões do rei e da rainha e as duas seguintes, na direcção do campo adversário, a mão esquerda numa casa branca, a mão direita numa casa preta [...]» (*ibid.*, pp. 301-302)

Um outro nível de intertextualidade concretiza-se na dimensão histórico-temporal que enquadra a acção: o ano de 1936¹². De facto, na representação literária do discurso ficcional entrecruzam-se elementos referenciais e elementos ideológicos, respondendo

¹¹ O verso camoniano é retomado no final da obra, tal como o foi no princípio, novamente alterado face à formulação original: «Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.» (J. Saramago, *ibidem*, p. 415).

¹² Note-se que as dimensões de intertextualidade destacadas – o universo da obra pessoana e as coordenadas histórico-temporais – encontram-se indicadas desde o título.

estes últimos pelas convicções pessoais do autor. No entanto, na medida em que a literatura não é predominantemente um espaço da referencialidade histórica, nem tão pouco de ideologia, abre-se ao mítico e ao onírico, que passam a constituir forças estruturantes da narrativa¹³.

3.2.1. A citação

A característica da iterabilidade não limita as potencialidades significativas da citação, sendo que o deslocamento do discurso de um contexto para outro determina a revitalização do seu sentido. Nesta condição, a citação é uma espécie de traição ao discurso original, particularidade de que Reis (enquanto personagem do romance saramaguiano) demonstra ter consciência:

«Ricardo Reis rebusca na memória fragmentos de versos que já levam vinte anos de feitos [...] e há um momento em que duvida se terão mais sentido as odes completas aonde os foi buscar do que este juntar avulso de pedaços ainda coerentes, porém já corroídos pela ausência do que estava antes ou vem depois, e contraditoriamente afirmando, na sua própria mutilação, um outro sentido fechado, definitivo, como é o que parecem ter as epígrafes postas à entrada dos livros.» (*ibid.*, pp. 65-66).

Enquanto discurso literário, a obra *O Ano da Morte de Ricardo Reis* caracteriza-se pelo seu carácter citacional, sendo que a alteração operada no sentido dos fragmentos citados aquando da sua recontextualização implica um distanciamento criador de novos sentidos. A identificação desta diferença pressupõe o conhecimento da «memória do sistema», que «funciona como um *thesaurus* em que perduram, confluem e dialogam motivos, imagens, símbolos, temas, esquemas formais, técnicas compositivas, estilemas, etc., a cujo influxo o emissor não se pode eximir»¹⁴. O conjunto descrito desempenha uma função importante no processo de comunicação literária, na medida em que proporciona ao emissor o acervo de meios para praticar a intertextualidade, da mesma forma que possibilita ou interdita a 'leitura literária' dos textos por parte do destinatário do discurso, conforme a memória utilizada pelos dois agentes do discurso se encontre em consonância ou dissonância (respectivamente)¹⁵.

As citações que constituem o peritexto apresentam um conjunto de informações que visam conferir verosimilhança ao texto, antecipando já parte da sua significação. De facto, se atentarmos na contracapa da obra de Saramago em estudo, verificamos que a primeira citação¹⁶ fornece a indicação do autor primeiro, a par com a informação sobre o texto de onde o excerto foi retirado e a data do mesmo. Estes dados revestem-se de particular importância, na medida em que legitimam o discurso saramaguiano enquanto extensão do texto pessoano. A continuidade descrita é ainda indiciada pela informação que Saramago introduz na sequência do excerto da carta a Adolfo Casais Monteiro, a saber, que «Ricardo Reis regressou a Portugal depois da morte de Fernando Pessoa». A reescrita da ficção pessoana determina assim a ficcionalização da própria ficção. Como consequência, a diferença entre realidade e ficção esbate-se, viabilizando a inversão de planos operada por Saramago.

¹³ Leodegário de Azevedo Filho, «Saramago ou a ficção que reinventa a História» in *Letras & Letras*, ano IV, n.º 44, 1991, cf. p. 11.

¹⁴ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1993, p. 263.

¹⁵ *Idem, ibidem*, cf. pp. 264-265.

¹⁶ «Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e do mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil.» (Fernando Pessoa – Carta de 13 de Janeiro de 1935).

Também as citações em epígrafe estabelecem uma relação estreita com o texto, antecipando algumas das questões tratadas na obra, aspecto que reitera a perspectiva de Genette segundo a qual a epígrafe consiste em «un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification».

A primeira das citações em epígrafe¹⁷ esboça contornos da personagem principal do romance, na medida em que Ricardo Reis é apresentado como espectador, curioso mas não-participante, dos acontecimentos do mundo. A passividade e aceitação acrítica dos referidos acontecimentos encontram justificação no estoicismo e epicurismo que perpassam a sua obra poética e que são transferidos para a obra de Saramago com o objectivo de verificar a exequibilidade da sua filosofia perante o período conturbado do ano de 1936 em Portugal e na Europa. O confronto entre a Literatura e a vida¹⁸ é uma das temáticas fundamentais do romance saramaguiano, justificando o transplante textual de Ricardo Reis da ficção de Pessoa para a ficção de Saramago.

A opção de Saramago pela inserção do classicizante Ricardo Reis num período histórico particularmente conturbado visa questionar o rigor e a ataraxia presentes na poética reisiana, colocando a personagem e a sua ideologia perante o sofrimento e a morte. A atitude esperada procurará evitar a dor ou o prazer violento que mergulha o Homem no transitório e, conseqüentemente, no sofrimento, tendendo para a ausência de dor e de perturbação (epicurismo e ataraxia). A personagem de origem na estética pessoana tenderá ainda a aceitar a arbitrariedade do destino e a valorizar a razão em detrimento da emoção (estoicismo).

A segunda citação¹⁹ faz, uma vez mais, a apologia da inacção, servindo os propósitos acima descritos.

A terceira citação²⁰ remete para a temática da dualidade entre realidade e ficção, sendo questionada a rigorosa distinção entre ambas. A abordagem feita na obra sobre a referida diferença é também relativizada, na medida em que a personagem real no universo romanesco (Ricardo Reis) resulta de uma ficcionalização de Fernando Pessoa, da mesma forma que este, de personalidade literária, passa a personagem de uma outra ficção – a saramaguiana.

As citações da obra poética de Ricardo Reis e da poesia ortónima encontram-se na obra de Saramago em número elevado, desempenhando um conjunto de propósitos que importa conhecer, sendo que o mais relevante consiste em fundamentar algumas das questões importantes tratadas na obra, «elle fonctionne comme une sorte de réduction, de raccourci d'une mise en abyme, dans la mesure où elle est introduite dans son nouveau contexte à la manière d'un signe analogique et d'un miroir.»²¹. A este propósito destacaríamos duas citações, a primeira das quais ilustra a temática da multiplicidade e a segunda apresenta a inexorabilidade do destino como justificação para a ataraxia:

«Ricardo Reis tem uma curiosidade para satisfazer, Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim, Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro, Existe essa aritmética, Dois,

¹⁷ «Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo» (Ricardo Reis).

¹⁸ Problemática abordada em Maria Alzira Seixo, *O Essencial sobre José Saramago*, Lisboa, IN-CM, 1987, cf. p. 45.

¹⁹ «Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrupulo da minha vida.» (Bernardo Soares).

²⁰ «Se me disserem que é absurdo fallar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer cousa onde quer que seja.» (Fernando Pessoa).

²¹ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Editions Slatkine, 1987, pp. 12-13.

sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se, [...] E no entanto somos múltiplos, Tenho uma ode em que digo que *vivem em nós inúmeros*²² [...]» (*ibid.*, p. 93)

«Ricardo Reis não sabe que resposta é essa que Miguel de Unamuno dará ao general, tem acanhamento de perguntar, ou teme-se de penetrar nos arcanos do futuro, no destino, *mais vale saber passar silenciosamente e sem desassossegos grandes*²³, isto escreveu um dia, isto é o que em todos cumpre.» (*ibid.*, p. 379).

Não menos importante é a legitimação do discurso ficcional saramaguiano, funcionando a citação como a estratégia realista que serve este propósito.

«[...] estas folhas escritas com versos, datada a mais antiga de doze de Junho de mil novecentos e catorze, vinha aí a guerra, a Grande, [...] e a folha mais recente de todas tem a data de treze de Novembro de mil novecentos e trinta e cinco, passou mês e meio sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo, e diz, *Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente*²⁴ [...]» (*ibid.*, pp. 23-24)

A citação pode também resultar da evocação, na mente do protagonista, de um determinado verso ou poema, a partir de algum aspecto da realidade. Tal evocação resulta de uma afinidade temática, conforme exemplificado pelo excerto em que Reis, antes de o filho nascer e prevendo a sua morte na guerra colonial, recorda «O menino da sua mãe», de Fernando Pessoa:

«[...] façamos as contas, virá ao mundo lá para Março do ano que vem, se lhe fizermos a idade aproximada em que à guerra se vai, vinte e três, vinte e quatro anos, que guerra teremos nós em mil novecentos e sessenta e um, e onde, e porquê, em que *abandonados plainos*, com os olhos da imaginação, mas não sua, vê-o Ricardo Reis *de balas traspassado*, moreno e pálido como é seu pai, *menino só da sua mãe* porque o mesmo pai o não perfilhará.» (*ibid.*, p. 390).

A coerência da filosofia reisiana é ainda reforçada pela selecção e articulação de determinados fragmentos, por exemplo, «[...] *não tenhas nada nas mãos*²⁵ porque *sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo*²⁶.» (*ibid.*, p. 302).

No entanto, no romance de Saramago, Reis nem sempre segue escrupulosamente os princípios que pautaram a sua criação no universo da ficção de Pessoa, o que indicia a mudança necessária da personagem perante um contexto de perturbação política e circunstâncias pessoais adversas ao estoicismo e epicurismo que, enquanto entidade textual de raiz classicizante, defendeu. O confronto com criações poéticas de Reis enquanto entidade textual da ficção de Pessoa acentua a transformação evidenciada, sendo sintomaticamente Fernando Pessoa quem primeiro constata esta diferença.

«[...] Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes, Esse sou eu, Permita-me que exprima as minhas dúvidas, caríssimo Reis, vejo-o aí a ler um romance policial, com uma botija aos pés, à espera duma criada que

²² R. Reis, «Vivem em nós inúmeros», in F. Pessoa, *op. cit.*, p. 157.

²³ R. Reis, «Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio», *ibidem*, p. 23.

²⁴ Confrontar nota 22.

²⁵ R. Reis, «Não tenhas nada nas mãos», in F. Pessoa, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ R. Reis, «Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo», *ibidem*, p. 32.

lhe venha aquecer o resto, rogo-lhe que não se melindre com a crueza da linguagem, e quer que eu acredite que esse homem é aquele mesmo que escreveu *Sereno e vendo a vida à distância a que está*²⁷, é caso para perguntar-lhe onde é que estava quando viu a vida a essa distância [...]» (*ibid.*, p. 118)

A temática do duplo, que contextualiza a busca de individualidade efectuada pela personagem principal no universo da multiplicidade heteronímica, é reiterada ao nível da escrita pela ausência de sinais gráficos que indiquem a mudança de discurso e pela abundância da parataxe e virgulação na integração do discurso dialogal, impedindo estes mecanismos a distinção entre registos de enunciação. A citação do verso submete-se ainda à representação da leitura²⁸, contribuindo para a oralização da poesia e exigindo da parte do receptor do discurso uma memória do sistema «em relação de intersecção semioticamente produtiva com a memória utilizada pelo emissor»²⁹. A continuidade descrita sublinha, ao nível da representação gráfica, a temática fundamental no romance: a inividualidade na multiplicidade.

Numa clara preocupação metatextual de reflexão sobre o acto de escrita, são citados poemas que, por não serem datados, são apresentados como tendo sido escritos aquando da estadia de Reis em Lisboa (contribuindo para conferir realismo à obra). O excerto apresentado ilustra a angústia do poeta ao tomar consciência da redundância das suas criações, sendo que a criação poética é assumida como um trabalho difícil, demorado, e necessariamente provisório.

«Nessa noite, ao serão, Ricardo Reis escreveu uns versos, *Como as pedras que na orla dos canteiros o fado nos dispõe, e ali ficamos*³⁰, isto só, mais tarde veria se de tão pouco poderia fazer uma ode, para continuar a dar tal nome a com-posições poéticas que ninguém saberia cantar, se cantáveis eram, e com que música, como tinham sido as dos gregos, no tempo deles. Ainda acrescentou, meia hora passada, *Cumpramos o que somos, nada mais nos é dado*³¹, e arredou a folha de papel, murmurando, Quantas vezes já terei eu escrito isto de outras maneiras.» (*ibid.*, p. 179)

Como qualquer outro fenómeno intertextual, a citação implica transformação, distanciamento do original, em virtude da mudança de contexto. Assim sendo, toda a citação é uma recriação originada pelo transplante textual.

«Quando entrou no quarto, reparou que a cama não fora aberta e a segunda almofada não saíra do armário, *Só uma vaga pena inconsequente pára um momento*

²⁷ R. Reis, «A palidez do dia é levemente dourada», *ibidem*, p. 29.

²⁸ A título exemplificativo, destacamos o excerto que se segue: «[...] usemos palavras que não prometam, nem peçam, nem sequer sugiram, que desprendidas apenas insinuem, deixando protegida a retaguarda para recuo das nossas últimas cobardias, tal como estes pedaços de frases, gerais, sem compromisso, *gozemos o momento, solenes na alegria levemente, verdesce a cor antiga das folhas redivivas, sinto que quem sou e quem fui são sonhos diferentes, breves são os anos, poucos a vida dura, mais vale, se só memória temos, lembrar muito que pouco, e lembrá-la a si é quanto tenho hoje na memória guardado, cumpramos o que somos, nada mais nos foi dado* [...]» (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, p. 256). Tomando consciência da sofreguidão pela continuidade, o narrador, após uma outra citação, comenta: «Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que os lemos [...]» (J. Saramago, *ibidem*, pp. 23-24).

²⁹ V. M. Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 265.

³⁰ R. Reis, «Cada um cumpre o destino que lhe cumpre», in F. Pessoa, *op. cit.*, p. 171.

³¹ *Idem*, *ibidem*, p. 171.

à porta da minha alma e após fitar-me um pouco passa, a sorrir de nada³², murmurou.» (*ibid.*, p. 139). (Se, na ode original, o poeta lamenta a natureza imparável do tempo e a certeza da morte, uma vez citado na obra de Saramago exprime o lamento prosaico de quem sabe não haver naquela noite encontro amoroso.)

A citação é, pois, um fenómeno simultaneamente intertextual e interpretativo, na medida em que a escolha e apresentação das citações resultam da interpretação da obra de Pessoa ortónimo e heterónimo, exigindo da parte do receptor um esforço equivalente ao nível da atribuição de sentidos.

3.3. A polifonia da narração

A componente discursivo-textual da competência literária, activada aquando da análise dos mecanismos de concretização do discurso literário, impõe-se na análise de um texto literário marcadamente polifónico, como o é *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.

A polifonia inerente à narração manifesta-se através da proliferação de pontos de vista, sendo o narrador a entidade imaginária que, na medida em que é imanente ao significado da situação comunicativa ficcionalizada, tem implicações na determinação da reconstrução da situação enunciativa.

A referida multiplicação de perspectivas resulta, simultaneamente, da heterogeneidade do narrador (que subscreve pontos de vista diversificados), da omnipresença do autor (com evidentes implicações ao nível enunciativo, através da subscrição de uma determinada perspectiva ideológica) e da intervenção do leitor na recriação do plano da experiência ficcional.

A pluralidade das vozes narrativas que se intersectam com a voz do autor e das personagens resulta numa intervenção mais ou menos anónima, contribuindo esta indefinição ao nível formal para o sentido da obra enquanto processo de procura de identidade na multiplicidade³³.

A recriação da ficção pessoana por Saramago pressupõe um processo de subversão de dados estéticos e biográficos relativos a Ricardo Reis, através de um narrador que multiplica comentários paralelos, recorrendo à ironia e à paródia. Também os diálogos entre a personagem viva Ricardo Reis e o morto-ressuscitado Pessoa permitem a reconstituição de aspectos referenciais relativos à biografia e à poética de ambos, numa revisitação irónica do passado.

A presença constante do texto jornalístico proporciona a ancoragem histórico-social da situação enunciativa criada, sendo os acontecimentos descritos permanentemente relativizados pela perspectiva irónica de Ricardo Reis e Fernando Pessoa (através dos quais é possível perceber a perspectiva do autor). A polifonia resultante da incoincidência entre os factos relatados e a interpretação que lhes é atribuída concretiza o fenómeno pós-moderno de reescrita da História.

Um outro nível de abordagem da questão da polifonia é a intersecção de discursos incoincidentes como o são o discurso pessoano, o discurso camoniano, o discurso

³² R. Reis, «Uma após uma as ondas apressadas», *ibidem*, p. 78.

³³ O discurso indirecto livre é o mecanismo formal utilizado para traduzir a articulação de vozes enunciativas diferentes, coadjuvado pela utilização de uma pontuação “heterodoxa”, onde apenas as maiúsculas distinguem uma ininterrupta linearidade, contribuindo para a espontaneidade do discurso: «[...] apenas pareceu que repetira o nome, Lídia, num sussurro, quem sabe se para não o esquecer quando precisasse de voltar a chamá-la, há pessoas assim, repetem as palavras que ouvem, as pessoas, em verdade, são papagaios umas das outras, nem há outro modo de aprendizagem, acaso esta reflexão veio fora de propósito porque não a fez Lídia, que é o outro interlocutor [...]» (*O Ano da Morte de Ricardo Reis*, p. 48).

salazarista e o omnipresente discurso saramaguiano. A referida intersecção ocorre ao nível da condenação da atitude de manipulação do discurso camoniano e messiânico a favor da glorificação do discurso salazarista, ocorrendo esta perspectiva crítica ao nível do discurso reisiano, reiterado pelo discurso de Pessoa e revelador do discurso de Saramago.

A caracterização da personagem Ricardo Reis é outro dos elementos constitutivos da polifonia da narração, na medida em que o narrador heterodiegético opta, numa primeira fase, pela focalização externa da personagem, representando as suas características observáveis, as suas acções e o espaço em que se insere, comparando-a com outras personagens pertencentes a esse mesmo espaço.

«Um homem grisalho, seco de carnes, assina os últimos papéis, [...] Acompanha-o um bagageiro cujo aspecto físico não deve ser explicado em pormenor ou teríamos de prosseguir infinitamente o exame, para que não se instalasse a confusão na cabeça de quem viesse a precisar distinguir um do outro, se tal se requer, porque deste teríamos que dizer que é seco de carnes, grisalho, e moreno, e de cara rapada, como daquele foi dito já, contudo tão diferentes, passageiro um, bagageiro outro.» (*ibid.*, p. 15)

265

As referidas características são coincidentes com as apontadas por Fernando Pessoa na criação da personagem ficcional.

No momento da recriação da personagem por Saramago, o narrador opta por uma focalização omnisciente, subscrevendo uma perspectiva subjectiva de reposição da verdade oculta (porque inventada).

«[...] nome Ricardo Reis, idade quarenta e oito anos, natural do Porto, estado civil solteiro, profissão médico, última residência Rio de Janeiro, Brasil, donde procede, viajou pelo Highland Brigade, parece o princípio duma confissão, duma autobiografia íntima, tudo o que é oculto se contém nesta linha manuscrita, agora o problema é descobrir o resto, apenas.» (*ibid.*, p. 21)

Também na reconstituição da personagem pessoana de Ricardo Reis é utilizado o efeito paródico, ocorrendo este através do diálogo com Pessoa e consistindo na percepção deste último em relação ao outro (personagem por si inventada).

«[...] você sabe lá que mulher seria a Lídia das suas odes, admitindo que exista tal fenómeno, essa impossível soma de passividade, silêncio sábio e puro espírito, [...] Tão duvidoso como existir, de facto, o poeta que escreveu as suas odes [...]» (*ibid.*, p. 118)

Na perspectiva de Linda Hutcheon, a paródia consiste na repetição com distância crítica, marcando a diferença, em vez da semelhança.

A temática da fragmentação do eu, contextualizada pelo processo heteronímico pessoano, é um indício da multiplicidade fragmentária dos pontos de vista assinados pelas personagens recriadas (e, portanto, também múltiplas). O desdobramento das referidas personagens assume um valor metatextual importante.

«[...] E as pessoas nem sonham que quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais.» (*ibid.*, p. 51).

CAMILO PERANTE A REPRESSÃO INQUISITORIAL DO EMBUSTE E DA FALSA SANTIDADE.

O caso de *O Santo de Midões*

267

PEDRO VILAS BOAS TAVARES*
(Univ. do Porto)

1. O título proposto não é isento de riscos, nomeadamente por poder supor, em âmbito temático bastante lato, excesso de atrevimento interpretativo...

Assim sendo, remetemo-nos à consideração de um caso processual específico, bem determinado, porque, genericamente, ninguém ignora que Camilo Castelo Branco era alguém com horror ao sistema repressivo do Santo Ofício¹, mas, simultaneamente, a todos os outros sistemas de repressão ideológica.

Se fosse necessário, lembrar-se-ia o seu *Perfil do Marquês de Pombal*, para verificarmos que o romancista não cedia mesmo às convenções demo-liberais do comemorativismo oficial e, «por amor ao homem»², contra os gregarismos predominantes, em 1882, continuava a tratar como «déspota» cruel o idolatrado estadista, sem o desculpar com a «razão de estado» ou com a entrega ao «desvairamento de uma ideia»³...

E todavia, o confesso «ódio» de Camilo a Pombal não procedia, nas suas palavras, «do afecto ao padre nem do desagravo da religião». Apesar de certo «fraco» pelos jesuítas⁴, o romancista não morria de amor pelos frades⁵, particularmente por reformadores rigoristas do género de Frei Gaspar da Encarnação, varatojano jacobeu, ministro de D. João V, a quem, apesar dos títulos e cargos académicos, muito sumariamente, não deixou de considerar «uma santa besta»⁶...

Em relação ao clero regular, sobretudo àquele que, durante o Antigo Regime, se ocupava das missões do interior, com grande impacto nos exercícios e expressões da

* Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade, Instituto de Estudos Ibéricos e Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras do Porto.

¹ Entre tantas referências dispersas, lembre-se v.g. o teor cáustico de *O Primeiro Inquisidor Português* e de *O Forra-Gaitas*, textos incluídos em *Cavar em Ruínas*, ou de *Traços de D. João 3.º*, incluído em *Narcóticos*.

² Cf. *Perfil do Marquês do Pombal*, 5.ª ed., Porto Editora, «Proémio», p. VIII.

³ Como, polemicamente, entendia recomendar se fizesse J. P. Oliveira Martins, *Perfis*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1930, pp. 7 e 11.

⁴ Verificável, por exemplo, na leitura de *Acerca dos Jesuítas*, in *Mosaico e Silva de Curiosidades Históricas, Literárias e Biográficas*, e de *Jesuítas! por Paulo Féval* (cf. *Obras Completas*, publ. sob a direcção de Justino Mendes de Almeida, vol. XV, Porto, Lello Ed., 1993, respectivamente pp. 187-194 e pp. 779-782).

⁵ Cf. Manuel Simões, «Camilo, Pombal e os Jesuítas», in AA.VV., *Como Interpretar Pombal?*, Lisboa, Ed. Brotéria, 1983, pp. 153-161.

⁶ *Perfil do Marquês do Pombal*, ed. cit., p. 34.

piedade popular, dificilmente Camilo se afastaria de uma perspectiva de apreciação liberal, tópica, subjacente à reconstituição caricatural com que Júlio Dinis, na *Morgadinha dos Canaviais*, descreve as “investidas” contemporâneas de um missionário em terras do Minho, com os consequentes aproveitamentos políticos suscitados.

Contra o rigorismo e pessimismo antropológico prevalentes em tantas missões do interior, tal como Joaquim Guilherme Gomes Coelho, dando voz ao pobre Cancela, pai de Ermelinda, certamente também Camilo se questionaria sobre a dificuldade propalada entre o vulgo de não se poder amar e servir a Deus «senão com lágrimas, com penitencias e com tristezas»⁷...

Efectivamente, também na obra de Camilo vemos evocar o fanatismo lúgubre de uma «caterva de beatas» rodeando um director de consciência obedecido⁸, mas enquanto para Júlio Dinis o «bafô maldito da impostura» a profligar é, fundamentalmente, o rigorismo aterrorizante, «atrazando a civilização do povo e prejudicando a verdadeira religião»⁹, Camilo Castelo Branco não se fica por aí, e, em alguns dos seus livros, explora ficcionalmente documentados e concretos casos de embuste, hipocrisia e desmascaramento do prestígio de falsas santidades¹⁰.

É o que faz em *O Santo de Midões*, narrativa construída a partir de alguns dados relativos à trajectória biográfica de certo religioso missionário, ligado à malograda fundação de um recolhimento feminino na vila de Midões, religioso esse dotado de grande aura popular na Beira Alta, mas retumbantemente castigado pela Inquisição, em finais do século XVII, por heresia e fingimento de virtudes.

Curiosamente, e voltando ao título da presente comunicação, cumpre-nos antecipar que, neste texto, o escritor de Ceide carregou com cores tão negras os delitos morais do missionário, que, no alarde simultâneo de duas detestações pessoais, respectivamente aquela que votava ao Santo Ofício e a que dedicava à hipocrisia, não deixará de relevar, com surpreendente sarcasmo, a alegada pouca dureza com que aquele clérigo teria sido penitenciado... Mais uma forma ainda, afinal, de Camilo amplificar a sua execração relativamente ao questionado tribunal.

⁷ Cf. *Morgadinha dos Cannaviaes*, 19.^a ed., vol. II, Lisboa, J. Rodrigues & C.^a, 1923, cap. XIX, p. 73.

⁸ Cf. *Vulções de Lama*, Porto, Livraria Civilização de Eduardo da Costa Santos, 1886.

⁹ Cf. *Morgadinha dos Cannaviaes*, ed. cit., vol. II, cap. XIX, pp. 74 e 56.

¹⁰ Neste âmbito temático, *A Freira que Fazia Chagas* é, sem dúvida, o mais conhecido dos seus títulos. Como se sabe, na época de Filipe II, um processo inquisitorial movido a Maria da Visitação, veneradíssima priora do mosteiro lisbonense da Anunciada, pôs dramaticamente fim à “carismática” vida desta religiosa, castigando-lhe os embustes. Sobre este caso, que tanto brado deu, até pelas suas repercussões políticas coevas, impõe-se a leitura de Fr. Luis de Granada (O.P.), *História de Sor María de la Visitación y Sermón de las Caídas Públicas*, com estudo preliminar de Alvaro Huerga (O.P.), Barcelona, Juan Flors Ed., 1962. Reflectindo sobre Frei Luís de Granada como fonte, e suas estratégias argumentativas, cf. José Augusto Mourão, «Inquisição e Mística (Fr. Luís de Granada e a Monja de Lisboa)», in *Inquisição* (Comunicações apresentadas ao 1.^o Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição, Coord. de Maria Helena Carvalho dos Santos), vol. I, Lisboa, Universitária Ed., 1989, pp. 237-245. Ciente da valia novelesca da personagem Maria de Menezes / Maria da Visitação e de que «o romance não tem época», com notável talento, manuseando copiosa informação bibliográfica e de arquivo, Agustina Bessa Luís voltaria de novo ao tema, em *A Monja de Lisboa* (Lisboa, Guimarães Editores, 1985). Mais recentemente, evidenciando um outro ângulo da ampla repercussão do desmascaramento e castigo da «Freira Santa da Anunciada», Maria Idalina Resina Rodrigues escreveu «Uma freira de muitas virtudes e algumas manhas», in *De Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes cruzadas no teatro ibérico*, Lisboa, Teorema, 1999. Por seu turno, Maria de Fátima Marinho, na sua marcante obra *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 181-182, analisa a re-escrita da história feita por Agustina Bessa Luís em *A Monja de Lisboa*, relevando a valorização feita pela romancista da questão da veracidade das chagas da religiosa e do contexto político sebastianista / antonista envolvente. Permitimo-nos lembrar que o caso da Freira da Anunciada, o caso coevo de Ana Rodrigues, de Lisboa, da ordem terceira de S. Francisco, em 1590 condenada a degredo perpétuo no Brasil, por idênticos motivos, e os de tantas outras *vidas*, posteriores, estão por nós evocados em *Beatas, Inquisidores e Teólogos. Reacção Portuguesa a Miguel de Molinos*, t. I, Porto, 2002 (especialmente cap. V, pp. 147-217).

2. Tais casos, como este que aqui hoje trazemos à colação, foi o romancista descobri-los em colecções manuscritas de sentenças do Santo Ofício, ainda hoje existentes nalgumas das principais bibliotecas portuguesas.

António Baião, na sua incontornável obra *Episódios Dramáticos da Inquisição Portuguesa*¹¹, valorizou e testou o confronto da documentação usada por Camilo na sua ficção histórica de temática inquisitorial com a realidade factual extraível dos processos do Santo Ofício, guardados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Outros autores lhe seguiram vantajosamente o exemplo, constatando, tal como aquele historiador, omissões, equívocos e “erros” por parte do romancista, resultantes da sua «parca utilização das fontes processuais»¹².

Seguindo o caminho aberto pelo ilustre historiador e director da Torre do Tombo, que, especificamente, revelou alguns factos respeitantes à preparação do espectacular auto-de-fé de Domingo, 14 de Junho de 1699, realizado no Terreiro de S. Miguel, em Coimbra¹³, e no qual precisamente figurou «*O Santo de Midões*», acompanhado de dois outros “santos” do mesmo jaez¹⁴, integrados no variado elenco dos quase noventa penitenciados desse dia¹⁵, propomo-nos lançar um novo olhar sobre a historicidade e bases documentais patenteadas pelo romancista na referida narrativa.

É que, apesar do seu vastíssimo significado na história religiosa e espiritual do nosso país, que de todo escapou ao horizonte do romancista, até hoje, descontada escassa bibliografia científica por nós, a seu tempo, recenseada¹⁶, na qual se destaca o nome do Padre Mário Martins¹⁷, os acontecimentos fundacionais e repressivos que, na passagem de seiscentos para setecentos, agitaram a vila de Midões, apenas suscitaram honras de atenção a Camilo Castelo Branco.

¹¹ Vol. I, Porto, 1919; Vol. II, Rio de Janeiro, 1924; Vol. III, Lisboa, 1938.

¹² Cf. v. g. Carmen M. Radulet e António Vasconcelos de Saldanha, «Factos e dinâmica de uma perseguição inquisitorial. A família do cronista Rui de Pina na obra de Camilo Castelo Branco», in *Inquisição* (Comunicações apresentadas ao 1.º Congresso Luso-Brasileiro sobre Inquisição, Coord. de Maria Helena Carvalho dos Santos), vol. III, Lisboa, Universitária Ed., 1990, pp. 1349-1360.

¹³ António Baião, *Episódios Dramáticos da Inquisição Portuguesa*, vol. III, Lisboa, Seara Nova, 1938, pp. 157-158.

¹⁴ De facto, juntamente com o badalado missionário, contando então 39 anos, foram castigados os Padres Marcos Rebelo, de Trevões do Douro, e Domingos Pires, de Soutelo de Pena Mourisca (Bragança), respectivamente com 54 e 44 anos. «Ternário mayor de infernal dissonancia» lhes chama o graciano e mentor do reformismo jacobeu, Padre Doutor Francisco da Anunciação, que assistiu ao auto, pois que os três sacerdotes, afectando fingidas virtudes, «a título de Padres Espirituaes e Directores de almas profanavão com horrorosas imundicias o sagrado dos mysticos exercicios» – *Vindicias da Virtude, e escarmento de virtuosos, nos publicos castigos dos hypocritas, dados pelo Tribunal do Santo Officio*, tomo I, Lisboa Oriental, Of. Ferreiriana, 1725, pp. 4-5. Além disso, mesmo no caso de Marcos Rebelo, aparentemente mero solicitante de beatas, as respectivas culpas tinham sido agravadas com uma doutrinação desculpabilizadora e santificadora dos próprios delitos, e conectável com conteúdos de proposições do teólogo aragonês Miguel de Molinos, condenadas pelo Papa Inocêncio XI em 28 de Agosto de 1687. A gravidade doutrinal – quietista e molinosiana – dos delitos destes três padres sublinhou-a também outro observador atento deste auto, um capuchinho francês então em trânsito pelo nosso país, a partir do sermão e das sentenças que em Coimbra ouviu ler (cf. François de Tours, «Itinerário em Portugal, 1699», in *Portugal nos séculos XVII e XVIII, Quatro testemunhos*, apresentação, tradução e notas de Castelo-Branco Chaves, Lisboa, Ed. Lisóptima, 1989, pp. 70-71).

¹⁵ Cf. José Lourenço D. de Mendonça e António Joaquim Moreira, *História dos Principais Actos e Procedimentos da Inquisição em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980, [pp. 264-265].

¹⁶ Em *Beatas, Inquisidores e Teólogos. Reacção Portuguesa a Miguel de Molinos*, Porto, 2002 (tese de doutoramento supracit., 2 tomos). Muito recentemente, remetendo para as nossas publicações inseridas na *Via Spiritus* e somando-lhe o valor acrescentado de uma análise pessoal e reflexiva feita sobre a leitura directa dos processos inquisitoriais de Arcângela do Sacramento e desse missionário, seu derradeiro director de consciência, saiu a lume o estudo de José Pedro Paiva, «Missões, directores de consciência, exercícios espirituais e simulações de santidade: O caso de Arcângela do Sacramento (1697-1701)», in *Gaudela*, n.º 1 (Agosto de 2000), pp. 4-28.

¹⁷ Sobreteudo pelo seu precursor artigo «O anti-quietismo em Portugal», in *Brotéria*, vol. 37 (1943), fasc. 6, pp. 519-531.

O escritor, amante da genealogia e devorador de alfarrábios e manuscritos, onde buscava inspiração para a urdidura de novos contos e romances, encontrou, nas suas andanças de bibliófilo, o texto da *sentença* inquisitorial do referido sacerdote, de seu nome António da Fonseca (de que se tiraram cópias, como a que se guarda na Biblioteca Pública de Évora), e não resistiu à tentação de construir uma pequena narrativa, com êxito previsivelmente seguro junto do seu público, pela temática (sátira aos hábitos religiosos de seiscentos, especialmente aos procedimentos do Santo Ofício), e pelo *frisson* de sensacionalismo e escândalo que se desprendia do processo movido àquele missionário. Das próprias palavras do romancista se depreende que, efectivamente, assim é que teremos vindo a possuir o texto de *O Santo de Midões*, incluído nas saborosas páginas de *Quatro Horas Inocentes* (Lisboa, 1872)¹⁸, obra para a qual antecipava grande êxito de vendas¹⁹.

Além do próprio título escolhido, a ironia de Camilo começa logo na exclamação com que abre esta narrativa – «Um santo em Midões! Custa a crer!» –, indo assim, por um lado, ao encontro das únicas notícias, extraídas de jornais e memórias das últimas décadas, relativas a criminalidade, que boa parte dos leitores presumivelmente teria dessa região, onde o famigerado João Brandão habitara²⁰, e por outro, vendo ensejo de dar o mote a uma sarcástica e sempre oportuna sátira contra a hipocrisia e falsa santidade, a ilustrar pelos picarescos passos de um esquecido abencerragem local, de «bons dois séculos» atrás...

Neste quadro se inserem as “advertências” iniciais do romancista: se a terra agora não produz santos «da marca daquele, compensa-nos vantajosamente dando-nos homens de bem, que é melhor». E ainda estoura: «O santo que vou historiar muito pela casca, é quem poderia, sem ofensa dos hagiólogos, ser considerado o ascendente dos épicos assassinos que deixaram para longo tempo aquela terra estigmatizada»...

3. Foi de facto mesmo «muito pela casca» que Camilo historiou os avatares beirões deste «santo», condenado pela «Santa Inquisição»...

Compreende-se: ao enredo ficcional bastava um mínimo de verdade e de cor local, como suporte. O texto da sentença, parcialmente transcrito, caucionava a primeira, a imaginação e a bagagem do autor faziam o resto.

Efectivamente falham até os dados factuais mais comezinhos.

Assim, a verdade, à luz da documentação inquisitorial, é que o protagonista nunca gozou propriamente, mesmo à escala regional, da auréola de “santo”. De resto, diga-se de passagem que, quando muito, poderia ter sido chamado o “santo” de Amaranite, sua terra natal, pois em Midões viveu, no máximo, e com intermitências, de 1692 a 1695, ano em que ficou preso no Santo Ofício de Coimbra, tempo esse correspondente às obras e primeiros passos de um recolhimento de terceiras dominicanas (baptizado de Nossa Senhora do Rosário) que, com aval do bispo de Coimbra, D. João de Melo, erigiu na dita vila.

É verdade que o Padre António da Fonseca, orgulhosamente, inculcava de si próprio “virtudes” e “poderes” espirituais superiores, mas sobretudo ele dera em “canonizar” e em proclamar a “santidade” de uma “flor da terra”, a sua dirigida de espírito, Arcângela do Sacramento, cabeça, fundadora e primeira regente da referida casa religiosa, festivamente inaugurada em Midões em 19 de Maio de 1694. Novo exemplo de distorção

¹⁸ Cf. *Obras Completas*, ed. cit., vol. XV, pp. 417-426.

¹⁹ Com efeito, no Prefácio da 1.ª edição (Porto, Livraria de Campos Junior – editor, 1872), datado do Porto, de 25 de Julho de 1871, declara o autor aspirar «ao grandioso empenho de entrar no templo da memória com a décima edição vendida».

²⁰ Augusto S. A. B. Pinho Leal, *Portugal Antigo e Moderno*, vol. V, 1875, p. 211.

ficcional, ao contrário do que diz o romancista, a fundação tivera a sua origem nas alegadas “revelações” e “visões” de Arcângela, e não do seu director espiritual.

Como se torna manifesto, não só Camilo não manuseou propriamente o processo de António da Fonseca, limitando-se ao texto do respectivo acórdão final, como nem sequer conheceu a correspondente sentença lida no auto-de-fé de 18 de Dezembro de 1701, em Coimbra, desta feita à supranomeada beata beiroa, ela sim, até pela naturalidade e residência, mais fácil e ajustadamente apodável de «santa de Midões»... “Santa” de cujos “delitos” o missionário se tinha tornado “cúmplice”, enquanto confessor e “pai espiritual” da mesma. Deste modo, variadíssimas informações factuais e contextualizantes não puderam encontrar eco na urdidura da narrativa camiliana.

Sempre com a reiterada estratégia de alardear o pejo em si provocado pela leitura da sentença do Padre António da Fonseca, dessa forma condicionando o ânimo dos leitores – ...«quanto daria V. Ex.^a se lha eu confiasse a ocultas de sua esposa, de suas filhas, e talvez ainda de seu pai, supondo até que seu pai haja sido o mais desempoadado e estrovinhado e despejado galã da Cotovia e salas adjacentes!» –, o escritor transcreve – «Corem e desculpem. Aí vai.» – extensas partes dessa peça, juntando-lhes sarcásticos e deliciosíssimos comentários da sua lavra, mas bastante alheios à complexidade da matéria em juízo, e ao sentido de justiça e compreensão humana de outras obras.

A sentença foi pois texto por Camilo manifestamente manuseado – e manipulado se poderá dizer –, atendendo à selecção das partes que transcreve e que omite. E o facto de ter sido esta e apenas esta a sua fonte para *O Santo de Midões* (a mais acessível, pois listas de processados e colecções de sentenças ouvidas em auto tinham-se divulgado pelo país, pelo menos até à época pombalina, acabando acantonadas em bibliotecas particulares e públicas), mais revela não se ter tratado – conforme fica insinuado – de «documento subtraído às estantes do cartório do Santo Ofício»... Nesse «cartório» – os arquivos da Inquisição já se encontravam na Torre do Tombo desde 1836 – teria sido fácil e quase automática a remissão desta peça para outras, referentes ao mesmo importante caso. Mas, como é evidente, trata-se de uma mera fórmula de credibilização e valorização do documento efectivamente utilizado. E de resto, pelo que se conhece do escritor, como bem percebia qualquer seu contemporâneo e pudico leitor, também não era ele que precisava de colocar à beira da sentença – «Ai! A sentença, leitor!» – o seu «frasquinho de carbonato de amoníaco»...

Precisamente porque o romancista apenas acedeu à síntese redonda e empaquetada do texto da sentença, e não ao volumoso processo de António da Fonseca, nem sequer soube qual a ordem religiosa do penitenciado – a Congregação do Oratório –, já que na leitura pública, em auto, dos correspondentes acórdãos finais dos réus, se omitia sempre a “religião”, no caso de estes serem regulares.

Os dados referidos por Camilo, centram-se apenas, naturalmente, na actuação em Midões deste sacerdote. Nada sabe dos seus antecedentes: nascimento em 1660 na vila de Amarante, filho de barbeiro-sangrador e neto de padre, estudos preparatórios e teológicos, culminando na ordenação presbiteral em Braga, aos vinte e seis anos, honroso convite, passados dois anos, dos padres José Caldas e Diogo Pereira para ingressar nos nêris de Viseu, e, finalmente, intensa e bem sucedida actividade missionária, conduzindo-o, em 1688, pela primeira vez, à Serra da Estrela.

Passando nesse ano em Nabais e Nabainhos, com o Padre Gervásio Pereira, Fonseca «tomou conhecimento» de Arcângela Henriques ou do Sacramento, «na opinião de muitos» tida por «mulher de virtude», que se adiantara na oração mental, no seio de uma «Escola de Cristo», dez anos antes instituída pelo varatojano Frei António das

Chagas²¹. Tendo logrado entrar para dirigida espiritual deste padre, a beata começou a expor-lhe o seu tumultuoso mundo interior e os seus projectos religiosos, passando a exigir-lhe uma presença e uma atenção cada vez maiores, que o levaram a abandonar a Congregação do Oratório.

Como ignora estes informes, Camilo imagina o sacerdote a «viver vida eremítica» na capelinha do Senhor da Serra, no bispado de Coimbra e, depois de um significativo «vamos ao santo», coloca-o, abruptamente, a pregar nas terras serranas, a convite – indeterminado – de alguns dos seus naturais, e a congeminar uma fundação religiosa, em Midões, para treze donzelas, por si escolhidas na região, por sua piedade, beleza e nobreza.

Segundo a realidade ficcionada, os fidalgos da região teriam competido «em aprestar achegas para a obra», reunindo-se «tantos e tão aporfiados» alvenéis, que «o convento e a igreja à proporção» estavam concluídos «em breve tempo». O leitor é pois levado a imaginar a erecção de um convento em forma, povoado de treze jovens e nobres donzelas de Midões e seu termo, quando a realidade factual, decorrente das folhas do processo inquisitorial deste clérigo, nos mostra o missionário, de acordo com as aspirações religiosas e sonhos fundacionais da referida Arcângela do Sacramento, visando alcançar licença e forma institucional duradouras para a experiência já em curso de uma congregação de beatas. Efectivamente a narrativa passa muito ao largo do vasto e complexo mundo – sociológico e religioso – das beatas e dos beatérios, na sua humildade e informalidade ... por vezes gerando fundação de recolhimentos.

Na realidade, em Midões, em «hva casa honrada», das filhas de Matias de Siqueira, «que vivia da sua fazenda», tinham-se juntado Arcângela e mais duas outras beatas, «moças solteiras», filhas de lavradores, as três alegadamente beneficiárias de «favores espirituais», para iniciarem vida religiosa em comum com as suas hospedeiras²². Como noutros tempos e lugares tantas vezes sucederia²³, via-se na vila de Midões a antecipação vivencial do almejado recolhimento. Sabe-se, de resto, que o volume das obras não foi grande, pois o missionário optou por não desmanchar e por adaptar umas casas já existentes...

A realidade sociológica popular e inter-estamental desta experiência não conviria a Camilo, no caso de ele a ter vislumbrado. Em busca do máximo efeito, psicológico e moral, percebe-se a intenção do autor ao dourar com nobreza, juventude e beleza aquele «ninho de anjos», povoado com «as mais formosas meninas de Midões e terras circunvizinhas», treze eleitas, «como o leitor as escolheria para si, se a tamanho pecador fosse permitido fazer convento e rusga de noviças para treze celas»...

Mas ei-las, de acordo com a irrefragável documentação da devassa inquisitorial, realizada no Verão de 1695, em Midões: 1. Arcângela do Sacramento, a regente, então com 32 anos, filha de Manuel Rodrigues Furtado, lavrador, e Isabel Henriques. 2. Maria da Visitação, passante de 50 anos, natural da vila de Melo, irmã do Padre Sebastião do Amaral, prior que fora de Nabais. 3. Maria de S. Joaquim, de 24 anos, filha de Francisco Nunes, lavrador, natural de Nabainhos; 4. Catarina de S. Domingos, de 26 anos, filha de Simão Figueiredo de Mascarenhas, que vivia de sua fazenda, natural de Folgosa, termo da vila de Ceia. 5. Maria de S. José, de 30 anos, filha de António Fernandes, lavrador, natural do lugar de Rio de Loba, arrabalde da cidade de Viseu. 6. D. Águeda de Santa Teresa, de 28 anos, filha de Manuel Quaresma da Fonseca, familiar do Santo Ofício. 7. D. Engrácia de Santa Maria, de 21 anos, filha de Manuel Homem de Abreu, familiar do Santo Ofício. 8. Maria do Rosário, de 26 anos, filha de Gabriel Coelho, que vivia de sua fazenda, natural de Nabais. 9. Maria de Sequeira, de 60 anos; 10. Teresa

²¹ Cf. Pedro Vilas Boas Tavares, *Beatas, Inquisidores e Teólogos...*, t. I, pp. 23 e 244.

²² Cf. *Id.*, *ibid.*, t. I, pp. 282-283.

²³ Cf. *Id.*, *ibid.*, t. I, pp. 147-217; *Id.*, «Instituição e vicissitudes de um beatério quinhentista. As beatas do Campo da Vinha (Braga)», in *Via Spiritus*, 5 (1998), pp. 115-120.

de Jesus de Sequeira, de 40 anos; 11. Antónia de Sequeira, passante de 40 anos, todas três filhas de Matias de Sequeira, que vivia de sua fazenda, natural da vila de Midões. 12. Teresa de Jesus, de 34 anos, filha de João Correia de Miranda, que vivia de sua fazenda, natural e morador na vila de Midões. Todas solteiras, faltava já então uma beata das treze previstas, porque Bernarda de Almeida, entrevada, fora enviara para sua casa por António da Fonseca²⁴.

Como se vê, apesar de no seu número entrar gente “honrada” e de certa condição, ao contrário do que deixa supor Camilo, era variado o grupo das «formosas pombas daquele pombal»...

4. Como facilmente se conjecturaria, Arcângela do Sacramento (pelas suas alegadas virtudes sobrenaturais e capacidades extáticas, transformada numa atracção de Midões, geradora de brado e perturbação), foi-se afeiçoando ao director que tinha passado a gerir a sua vida espiritual. E, aparentemente esquecido o Padre Fonseca dos avisos e prevenções da tratadística tradicional sobre o perigo de a familiaridade e amor espiritual dos sacerdotes às suas dirigidas degenerar em amor carnal, o relacionamento entre ambos evoluiu a curto trecho. Da assistência dada pelo padre à beata, sob pretexto caritativo, nas doenças, nas sangrias e até na catação dos piolhos, passaram a pueris palavras e “jogos amorosos”, aceites e apresentados sob cor espiritual, e daí às relações sexuais.

Estas acções não os impediam de comungar, sem preceder confissão sacramental, porque reciprocamente as desculpabilizavam, dizendo-as “inocentes” e até “meritórias”. Entretanto, o Padre António da Fonseca continuava a realizar aparatosos exorcismos a obsessas, para tal efeito trazidas ao recolhimento de Midões, e Arcângela dava-se a cada vez mais numerosos e dilatados “êxtases”, com alegados “favores sobrenaturais”, como quando, para grande estupefacção das outras recolhidas e de algumas testemunhas, aparentou ter suado sangue no coro da capela do recolhimento, por força da meditação na Paixão de Cristo. Dessa vez – fraude digna da priora da Anunciada – tinha pintado o rosto com sangue de sangrias, guardado num borrifador de vidro²⁵.

Como é natural, ainda mal inaugurado, logo a murmuração começou a rodear o novo recolhimento, incentivando exames ao espírito da regente e à forma de funcionamento daquela comunidade, por parte de emissários do ordinário.

Na realidade, uma suspeitosíssima espiritualização mistificadora de “lascívia”, por parte do missionário, tinha-se alargado às próprias praxes rituais do quotidiano do beatério. Assim, ao toque das “trindades”, quando finalizadas as Avé-Marias as restantes recolhidas beijavam o chão, como costumado, Arcângela e o padre trocavam entre si ósculos, em honra das pessoas da Santíssima Trindade (porque, afinal, também eles eram pó...)... E, como três beijos não bastassem, Fonseca dava à regente mais sete, «aos dons do Espírito Santo» – como refere a sentença extractada por Camilo –, outrossim “dando a paz” a todas as irmãs, com o gesto de as abraçar, chegando a cabeça das mesmas ao seu peito.

Como se não bastasse, conforme se viria a apurar, o director espiritual do recolhimento tentou várias vezes despudoradamente abraçar, palpar e beijar Catarina de S. Domingos, Engrácia de Santa Maria e Maria de S. Joaquim, as «mais moças e bem procedidas», dizendo-lhes que tais actos não iam contra o amor de Deus e outras “razões pias”...

Por isso, quando Maria de S. Joaquim se queixou a um outro padre da região, seu conhecido, das acções do missionário, tal facto detonou imediatas e formais devassas

²⁴ Cf. Pedro Vilas Boas Tavares, *Beatas, Inquisidores e Teólogos...*, t. I, pp. 259 e 304.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, t. I, p. 306.

por parte do ordinário e do Santo Ofício, que conduziram à prisão e aos processos movidos aos dois cúmplices, Fonseca e Arcângela.

Não contente com a dimensão das culpas e dos desmandos contra a castidade deste sacerdote, expressas na sentença, Camilo ainda se empenha em lhe encarecer as monstruosidades. Forçando violentamente a realidade, quer apresentar o recolhimento como uma espécie de serralho do ex-oratoriano, e por isso chama-lhe, entre outros mimos, «Sardanapalo tonsurado», por contraste com a beleza e pureza das treze meninas, recrutadas nas redondezas para virem povoar aquela «colmeia» de abelhas celestiais...

O escritor vai ao ponto, como se referiu, de ironizar com a benignidade de um castigo que, diferentemente do rigor usado com os hebraizantes, havia condenado perpetuamente aquele réu «a não confessar, a não dizer missa, a não trabalhar, a não sair de casa, a comer, beber, dormir e vestir à custa da Inquisição», a pagar as custas do processo... «e mais nada». E todavia o sacerdote tinha passado por dura «purga», na tortura do potro (tão dura que Fonseca teve que revogar afirmações aí feitas, alegando que na altura «diria tudo o que quisessem por se livrar das dores do tormento»), e tinha-se livrado – *in extremis* – de ser declarado herege dogmatista, e como tal relaxado ao braço secular, com a correspondente destruição e salga do recolhimento de Midões, onde havia ensinado os seus erros... Tudo, como se percebe, circunstâncias fornecendo ingredientes que não deixariam de ter sido aproveitados na narrativa, e evidenciando outrossim a real dureza e linearidade do processo, caso ele tivesse sido consultado pelo ilustre romancista...

A verdade é que Camilo, mesmo apenas com base nos dados da sentença – da qual extracta pequenas partes –, podia ter feito uma reconstituição com outras preocupações de rigor. Pelo contrário, preferiu dar asas à imaginação e avolumar os aspectos moralmente mais sombrios desta história. Até o nome do principal heresiarca invocado neste processo (Miguel de Molinos) aparece trocado por «João de Molina»!

Efectivamente, esta última referência mostra bem que Camilo ignorou a real importância deste caso, concluído no referido auto-de-fé do Terreiro de S. Miguel de Coimbra, de 14 de Junho de 1699, com fortes ressonâncias na própria actividade político-diplomática do Reino²⁶.

Naquele dia, o Santo Ofício não castigava «fraquezas da carne», mas «delitos de doutrina», temendo que em Portugal se tivesse então principiado a cometer «o crime de molinismo»²⁷. Tendo o teólogo aragonês Miguel de Molinos sido fulminado com a bula *Coelestis Pastor*, de Inocêncio XI, de 1687, na qual se condenavam 68 proposições do seu magistério de oração e direcção espiritual, conduzido em Roma, os qualificadores portugueses do Santo Ofício tinham visto em António da Fonseca a defesa e propagação do mesmo tipo de «erros», nomeadamente na forma como este e Arcângela desculpavam os seus desmandos, quais contemplativos «eleitos», gozando de impecabilidade, acima dos códigos morais e das exigências ascéticas, válidas para o comum dos fiéis²⁸...

²⁶ Cf. Pedro Vilas Boas Tavares, «A corte portuguesa perante a condenação de Miguel de Molinos», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*. Anexo V, Porto, 1993, pp. 187-204; *Id.*, *Beatas, Inquisidores e Teólogos...*, t. I, pp. 110-115; 129; 142; 309.

²⁷ *Id.*, *ibid.*, t. I, p. 139.

²⁸ Nomeadamente pela letra da 57.^a proposição condenada de Miguel de Molinos: «*Per contemplationem acquisitam pervenitur ad statum non faciendi amplius peccata, nec mortalia, nec venialia*» – cf. Pedro Vilas Boas Tavares, *Beatas, Inquisidores e Teólogos...*, t. II. Apêndice II (reproduzindo o Decreto da Inquisição Romana de 28.8.1687 e a Bula *Coelestis Pastor*). Apesar de certas particularidades específicas, a leitura do *Sumário* do processo de Molinos (cf. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 595, fls. 127v.^o-152v.^o), quando cotejada com o teor da documentação arquivada nos processos dos três sacerdotes castigados no auto conimbricense de 14 de Junho de 1699, facilmente permitia tal assimilação.

Finalmente, não era suposto que Camilo o soubesse e que, como tal, essa circunstância tivesse reflexos na narrativa, mas o caso do “santo” de Midões, preso em Abril de 1695, com escândalo e brado, pretextou a eclosão de uma vasta e importante literatura de reacção anti-quietista, e especialmente anti-moliniana, a que deu o primeiro impulso o Padre Manuel Bernardes (*Luz e Calor*, 1696; *Armas da Castidade*, 1699), desejoso, tal como Bartolomeu do Quental, Prepósito-geral da Congregação, de distanciar a prestigiada pastoral do Oratório de tão deplorável caso. Tratava-se, sobretudo, a partir de então, de defender a segurança, legitimidade e bom fruto da divulgação dos caminhos da mística, mesmo entre leigos e gente comum, desde que iluminados pelas regras da ortodoxia.

5. A referida e evidente falta de rigor do romancista patenteia-se logo nas indicações de ordem cronológica. Fala-se da chegada de «depreçadas do Santo Ofício de Coimbra» a Midões, em 1688, «chamando à barra do tribunal as discípulas do Padre António que ainda vivessem, para testemunhar no processo que ainda corria, depois de quarenta anos de cárcere!...

Sendo manifesto que o escritor fez tábua rasa do sistema processual do Santo Ofício, permitindo, discretamente, proceder *in loco* à recolha de testemunhos, chama desde logo a atenção o desfasamento de uma década em relação à efectiva produção de provas neste caso, que, como referimos, culminou no concorridíssimo auto-de-fé de 14 de Junho de 1699, no qual o Padre António da Fonseca ouviu ler a sua sentença.

Mas, sobretudo, qualquer incauto leitor se intrigará com que o processo tenha estado inconcluso mais de quarenta anos, sem qualquer razão plausível, dado, ao contrário do que insinua Camilo, não ser crível, à luz da praxe e do *Regimento do Santo Ofício*, que o tribunal o quisesse manter em suspenso, para alegadamente não beliscar a honra das famílias da fidalguia local, do seio das quais, segundo ele – também infundadamente –, foram chamadas as treze «formosas donzelas» da fundação do recolhimento...

Evidentemente que as coisas só poderiam ter sucedido de forma diversa. Mas tudo isto parece revelar que em matéria de Santo Ofício e de crítica o público de Camilo não seria mais exigente do que o de hoje...

Atenhamo-nos pois à análise das anotações cronológicas.

Em princípio, no texto por si lido, o romancista poderia ter encontrado a exacta indicação da data e local do auto. Terá cometido um erro de leitura (1699 por 1689)?

Pode ainda, como por vezes acontece, ter tido diante de si um traslado da sentença, desprovido dessa informação. De qualquer forma, porque fez retrogradar a missonação de António da Fonseca, na região, e a sua iniciativa fundacional a 1648?

Admitimos a hipótese de Camilo ter visto alguma relação nominal de processos e ter feito coincidir dados referentes a dois processados diferentes, desfasados no tempo, mas com o mesmo nome. Há, com efeito, vários Antónios da Fonseca processados, em seiscentos, pela Inquisição de Coimbra, embora com este apelido só encontremos um outro Padre, Manuel Fernandes da Fonseca, e qualquer das datas relativas aos processados homónimos não se harmonize com as da narrativa de *Quatro Horas Inocentes*²⁹.

²⁹ Cf. Luís de Bivar Guerra, *Inventário dos Processos da Inquisição de Coimbra*, Paris, Fundação C. Gulbenkian, 1972, vol. I, p. 162, e vol. II, p. 505.

É de 1634 o processo incoado a este sacerdote de Lamego, e o diferente nome não permitiria a confusão. Nas restantes “hipóteses”, estamos perante leigos, e todos de idêntico meio social: em 1.7.1663 é preso António da Fonseca, cristão-novo, tratante, casado com Filipa Soares, solto em 28.10.1664. Um seu homónimo, conhecido pelo “camarão velho”, mercador, de Freches, termo de Trancoso, é processado também em 1664. De 1673 é o processo doutro António da Fonseca, solteiro, filho de Manuel Garcia, ambos mercadores. De 1684 é a *apresentação* ao Santo Ofício de dois outros homónimos: do “perisgalhas”, de Pinhel, e do filho do Licenciado Manuel da Fonseca, de Trevões (cf. *Inventário dos Processos da Inquisição de Coimbra*, op. cit., vol. I, p. 162, e vol. II, p. 505).

Deste modo, é lícito pensar que o escritor apenas cuidou de dramatizar o enredo, colocando a depor, as «respeitáveis matronas de Midões» que, invejando a sorte das suas companheiras já falecidas, lá se deslocaram à presença dos dominicanos (!), testemunhando, passados quarenta anos, «palavras e obras que poderiam escandalizar um bordel, e não amordaçaram os beijos do Inquisidor que ditava a sentença»...

Finalmente, pensamos que, ciente Camilo de ser Midões «povoação antiquíssima», então habitada «por famílias ilustres que por ali e nas circunferências honravam os paços senhoriais de seus avós», lhe conveio ajustar a narrativa – até a cronologia – a dados genealógicos concretos por si dominados, de modo a poder fazer figurar uma personagem na realidade inexistente no processo inquisitorial – D. Helena Pereira, filha de Gonçalo Pereira, de Midões, «em cuja casa, decorridos três quartos de século, se aliançaram por casamento os Soares de Albergaria» – na condição de recolhida e de denunciante ao pai, familiar do Santo Ofício, das acções com que, dentro de muros, o missionário havia desonrado “algumas” suas companheiras do recolhimento.

Ou seja: a realidade ficcional de *O Santo de Midões*, algo, mas pouco, aproveita da realidade factual concreta. Acima de tudo esta é uma oportunidade que o ilustre escritor aproveita para, juntando a voz à generalizada sensibilidade liberal, desafecta e reactiva ao congreganismo, fazer uma fácil declamação contra os resultados e as consequências sociais dos métodos terríficos da missionação do interior.

Efectivamente, à maneira do já evocado recoveiro, pai de Ermelinda, da *Morgadinha dos Canaviais*, que chega a pôr as mãos castigadoras no missionário da terra, Camilo apresenta o hortelão do recolhimento como o grande inimigo do missionário de Midões, a quem, se pudesse, atingiria «com o olho da enxada», por idênticas razões: «fora o caso que as tremendas pinturas prodigalizadas com furor de artista pelo santo, aterraram de tal modo a mulher do hortelão que lhe apagaram a luz do entendimento, ficando o pobre trabalhador sem a companheira do seu trabalho, com três filhinhos ainda não criados, e uma doida ao canto do lar com os olhos cravados nas chamas da fogueira, e a permanente imagem do Inferno a sacudir-lhe os nervos»...

Também aqui, muito mais do que reproduzir uma realidade histórica esmiuçada, com preocupações de investigação, Camilo parece interessado em evocá-la, nos seus valores simbólicos e carga afectiva, para mobilização e fruição pedagógica do seu público leitor.

ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO:

Os discursos na obra de Tucídides

MARTA VÁRZEAS
(Univ. do Porto)

277

«O historiador e o poeta não diferem pelo facto de se exprimirem em verso ou em prosa (era possível pôr em verso as obras de Heródoto, e a História não seria inferior pelo facto de ter ou não metro); diferem porém em dizerem um o que aconteceu, outro o que poderia acontecer.» (Aristóteles, Poética, 1451b)¹.

Com estas palavras de uma espantosa actualidade, onde somos tentados a ver o gérmen da concepção de literatura como sistema modelizante do mundo, pretendeu Aristóteles dar resposta a um problema talvez ainda discutido no seu tempo, mas que estava longe de ser original. A Aristóteles se deve, como sabemos, a delimitação e a descrição sistemática de fenómenos como a Poesia, a Retórica, a Filosofia, cujo tratamento estivera, até aí, essencialmente condicionado por preocupações de natureza ética. Mas o processo de “separação das águas” por ele realizado só foi possível depois de um longo percurso que começou muito antes.

Aquilo a que chamamos Literatura não tinha sequer um perfeito paralelo na Grécia arcaica e clássica. Apesar do poder encantatório desde sempre reconhecido à palavra poética, e do prazer que suscitava a sua audição e a que a música não devia ser alheia, a Poesia nunca foi sentida apenas como objecto estético, mas também como repositório do passado, garantia de conservação da memória colectiva, fonte dos mais variados saberes. Os Poemas Homéricos são disso o exemplo mais visível, eles que, ao longo dos tempos, representaram, para os Gregos, um manancial quase inesgotável de informações sobre história, geografia, mitos, rituais, etc. Mas não é só em relação a Homero que isto acontece. O interesse dos poetas por narrativas históricas manifesta-se ainda, muito tempo depois, num dos géneros da Lírica arcaica – a Elegia –, apesar de não sabermos determinar com precisão as características dessas composições².

Literatura e História começam, portanto, por se confundir, e a sua separação definitiva, no séc. V a.C., só pode entender-se como resultado de uma questionação mais geral sobre a verdade que começou dentro da própria Poesia. Com efeito, muito

¹ As traduções de Aristóteles, Heródoto e Hecateu são de Rocha Pereira: 1998; a de Górgias é de Barbosa e Ornellas e Castro; a de Tucídides é de minha responsabilidade.

² A recente descoberta de fragmentos de uma elegia de Simónides sobre a batalha de Plateias veio confirmar as escassas e indirectas informações da Antiguidade de que antes de Heródoto já outros haviam composto narrativas históricas, embora em verso. Sobre este assunto *vide* Kurke, pp. 116-117. ...

cedo se manifestou a consciência da incompatibilidade das narrativas veiculadas pelos poetas com a verdade, entendida esta como a adequação do discurso à realidade visível ou comprovável. A polémica havia de atravessar os séculos, acabando por desembocar na demarcação dos dois territórios e nas primeiras reflexões acerca da especificidade do fenómeno literário. Por isso, podemos dizer que uma das linhas que conduziram à emancipação da História – a dilucidação da verdade e da mentira – começa muito antes de o “pai da História”, como Cícero chamou a Heródoto, ter dado início ao relato das Guerras Pérsicas.

A utilização da verdade como critério para a avaliação da Poesia não decorreu, no início, de uma exigência de rigor histórico, mas de uma exigência de carácter ético. De resto, as primeiras críticas aos poetas – feitas por companheiros de ofício – têm mais a ver com as narrações míticas à volta dos deuses do que com factos do passado histórico dos Helenos. À Poesia foi, durante séculos, reconhecido um alto valor formativo e didáctico e os aedos eram considerados educadores, dado o seu relevante papel na transmissão dos saberes e dos valores que constituíam a identidade dos Helenos³. É precisamente a consciência desta missão que justifica as várias censuras à falsidade das histórias que alguns contavam.

Hesíodo, logo no início da *Teogonia*, naquilo que pode considerar-se uma espécie de programa poético, demarca-se daqueles que as Musas inspiraram a caritar “mentiras semelhantes à verdade”, e afirma ter sido por elas agraciado com um canto verdadeiro. A verdade, porém, não é ainda incompatível (e continuará a não ser, mesmo muito mais tarde, com o próprio Platão) com o uso do discurso mítico, conforme o mostram à saciedade as histórias dos deuses que o poeta se propõe cantar, ou, de forma ainda mais clara, a preocupação, que diríamos quase historicista, de incluir a geração dos heróis micénicos na narrativa do mito das Idades.

Bem mais tarde, já no séc. VI a.C., o ateniense Sólon, um dos exemplos mais sintomáticos da consciência da missão educativa dos poetas – ele que, além de poeta, foi também um grande legislador – afirma, num conhecido fragmento (frg. 21 Diehl), serem os aedos muito mentirosos. Poder-se-ia acrescentar ainda Píndaro e o seu trabalho de reformulação de alguns mitos por não se coadunarem com as exigências morais de um *aristos*, ‘um homem nobre’.

Fora do âmbito da poesia mélica, são os chamados pré-socráticos, como Xenófanes, por exemplo, que apontam o dedo aos poetas do passado – Homero e Hesíodo – e censuram as mirabolantes histórias de divindades feitas à imagem dos homens. As motivações desta crítica têm a ver com a rejeição de uma religião sem qualquer referência ética, mas a recusa das narrativas míticas para explicar a génese e o funcionamento do Cosmos traduz um desejo de inteligibilidade que é já de ordem filosófica ou científica e não apenas moral.

O primeiro testemunho que possuímos vindo do lado da historiografia é o de Hecateu de Mileto, no final do séc. VI a.C. Um fragmento deste logógrafo, de quem sabemos ter escrito umas *Genealogias* e uma *Descrição da Terra*, diz:

«Escrevo segundo aquilo que me parece ser a verdade, pois as histórias dos Gregos são, em meu entender, muitas e ridículas.» (fr. 1a Jacoby).

Neste longo caminho de emancipação do pensamento racional relativamente à poesia, deve ter tido um relevante papel a própria invenção da prosa, no início do séc. VI. A opção por esta forma de escrita, feita pelos primeiros filósofos – Anaximandro,

³ Cf. Rocha Pereira: 1961-1962.

Heraclito e outros – e pelos primeiros historiógrafos de que temos notícia – os chamados logógrafos – constitui um sinal iniludível da crescente necessidade de autonomização destes modos de pensar. No caso dos logógrafos, parece ter havido um propósito de distanciamento em relação àqueles cultores de elegias que, como já vimos, compunham narrativas históricas sob forma poética. Mas o contrário também acontece, pelo menos no campo da especulação científico-filosófica: autores como o já referido Xenófanes, e ainda Parménides e Empédocles, continuaram a usar o verso, o que mostra bem a fragilidade do critério formal para o estabelecimento de fronteiras entre o discurso ficcional e o que pretendia a exposição da verdade.

É em prosa que escrevem os dois grandes historiadores do séc. V a.C. – Heródoto e Tucídides – e em ambos se nota bem, embora de formas diferentes, a consciência de estarem a criar algo de novo e autónomo relativamente à actividade dos poetas. Todavia, consciente de que o uso da prosa não bastava para fazer de alguém um historiador credível, Tucídides tem necessidade de se demarcar dos escritos dos seus antecessores, Heródoto incluído. De resto, não obstante o racionalismo e o espírito crítico evidenciados pelo autor das *Histórias*, os objectivos expostos no início da sua obra revelam ainda a sua filiação épica, expressa no desejo de prolongar a memória e glorificar as acções dos homens:

«Esta é a exposição das informações de Heródoto de Halicarnasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, se não apaguem, e de que não percam o seu lustre acções grandiosas e admiráveis, praticadas, quer pelos Helenos, quer pelos bárbaros, e, sobretudo, a razão pela qual entraram em conflito uns com os outros.».

Desses ideais não se considera Tucídides devedor, afirmando antes a utilidade do seu trabalho:

«A ausência do fabuloso na minha narrativa pode parecer menos agradável aos ouvidos, mas todos aqueles que quiserem ter uma visão clara dos acontecimentos passados e dos que um dia, dado o seu carácter humano, venham a acontecer de novo e de forma semelhante, julgá-la-á útil e isso bastará. Ela foi composta como um tesouro para sempre e não como um discurso a ser ouvido apenas no momento de uma competição.».

O alvo destas palavras parece ser o próprio Heródoto, de cuja obra não está de todo ausente o fabuloso e que, segundo Luciano e Plutarco, recitou partes das suas *Histórias* em Olímpia e em Atenas. Portanto, a prosa, por si só, não eliminava os riscos de contaminação da narrativa histórica com a poética, sobretudo numa cultura de espectáculos, como a de Atenas no séc. V a.C., em que praticamente toda a produção escrita, incluindo a historiográfica, se destinava a ser ouvida em ocasiões públicas ou mesmo integrada em competições. Ficava, portanto, comprometida, pelo menos no entender de Tucídides, a interpretação desapaixonada dos factos históricos pela inevitável intervenção de formas de encantamento dos ouvintes porventura mais próximas da linguagem da poesia. Por outro lado, a retórica, na pessoa de Górgias, vinha afirmar que a única marca distintiva entre o verso e a prosa era o *metron*, 'o ritmo', pondo assim no mesmo plano os vários tipos de discurso, dado que acima de todos eles e a uni-los a todos estava a palavra – o *logos* – e a sua natural e essencial capacidade de persuadir e de encantar os homens.

A polémica acerca do discurso verdadeiro e do falso continua neste século e adquire novos contornos, sobretudo por influência da arte retórica, então a dar os primeiros passos. O relativismo típico dos mestres desta arte, os Sofistas, veio colocar em questão a pertinência dos critérios éticos usados na discussão acerca da poesia e do papel dos poetas na polis. E isto teve reflexos na História de Tucídides, que respira, de uma forma que não detectamos em Heródoto, esse ambiente cultural.

Influenciado pelo ensino dos Sofistas do seu tempo, Tucídides parece afastar-se das coordenadas morais que rotulavam negativamente a poesia de “mentirosa”. O seu desejo de distanciamento dos poetas não pressupõe um ataque à poesia pela via da ética, mas tão-somente uma defesa da História como discurso autónomo sobre a realidade, ou uma parte dela. A forma como, em vários momentos, e de passagem, o autor se refere aos poetas implica a consciência do que verdadeiramente os separa do historiador⁴. A selecção criteriosa das fontes de que dispõe não os elimina, sobretudo Homero, mas, em vez de aceitar literalmente as suas informações, sujeita-as ao crivo que separa o conteúdo essencial da roupagem poética. Esta atitude é a de quem tem a clara noção de que História e Poesia são, antes de mais, dois tipos de discurso, que se distinguem pelos fins em vista: o poético, porque visa o prazer dos ouvintes, caracteriza-se pelos aspectos ornamentais e pela amplificação e exagero; o histórico, porque pretende informar e ser útil, é o discurso do rigor e da objectividade.

A *História da Guerra do Peloponeso* porém, não visa o registo e a interpretação objectiva e fria dos factos que aconteceram no período em que decorreu a guerra, nem sequer de todos eles, mas representa uma selecção baseada no verdadeiro objectivo do autor, que era o de mostrar as causas profundas da guerra e os seus efeitos devastadores nos homens e na vida social. Tentando ser fiel aos factos, a verdade é que a sua atitude é retórica – não apenas ao nível da expressão, mas também ao nível do arranjo dos elementos de que dispõe, e com cuja exposição pretende produzir um determinado efeito no leitor. Curiosamente, nisto se aproxima dos poetas, e particularmente dos trágicos seus contemporâneos, parecendo corroborar a tese de Górgias sobre o poder do *logos*:

«Por intermédio das palavras, o espírito deixa-se afectar por um sentimento especial, relacionado com sucessos e insucessos de pessoas e acontecimentos que nos são alheios.».

O propósito de produzir determinados efeitos na mente do leitor, assim condicionando a sua leitura dos acontecimentos, percebe-se na concepção da própria obra, e no plano de relatar não apenas as acções dos homens, mas também as palavras que supostamente as precederam. Estas são, na sua maioria, apresentadas sob a forma de debates, envolvendo discursos de personagens individuais ou de grupos que defendem pontos de vista opostos, numa recriação vívida do ambiente de autêntica logocracia que caracterizou Atenas nesta época.

Os discursos são os momentos em que, com maior nitidez, a ficção se instaura, pois, como o autor afirma, eles não registam exactamente o que foi dito, mas aquilo que lhe pareceu mais apropriado ao assunto e às circunstâncias, tentando, no entanto, respeitar o conteúdo geral dos mesmos (1. 22)⁵. A sua apresentação em registo directo proporciona ao receptor o acompanhamento do raciocínio dos intervenientes *in fieri*

⁴ Veja-se, a título de exemplo, 1.9, 3; 1.10, 3; 1.21.

⁵ Este passo levanta dificuldades de tradução que não vem a propósito escarpelizar aqui. A paráfrase acima apresentada contém o sentido mais geralmente aceite.

e isso contribui para o esbatimento da distância que o separa dos acontecimentos apresentados. Assim se vê compelido a avaliar da pertiência lógica dos argumentos defendidos por ambas as partes, e até a tomar partido por uma ou outra. De uma forma muito atractiva, mas mais literária que histórica, Tucídides faz-nos assistir à discussão de temas candentes na época (como se pode ver pela sua presença no teatro ou nos escritos dos Sofistas e dos Filósofos) e permite-nos perceber o que estava verdadeiramente em causa nas opções que foram tomadas durante a guerra e que determinaram o seu andamento.

Esta conjugação dos discursos com o desenvolvimento das acções relacionadas produz, por vezes, um efeito patético, de tom quase trágico, como acontece com os famosos discursos de Péricles, tão positivos e promissores para o futuro de Atenas, mas incapazes de prever o imprevisível da peste que vitimou o estadista, gorando assim todas as esperanças de um desfecho positivo da guerra. Com isto, sem dúvida, ultrapassa Tucídides as fronteiras da História, pelo menos como hoje a concebemos.

Por outro lado, ao relativizar a exactidão das palavras efectivamente proferidas – meta impossível de atingir, dado que só alguns dos discursos foram por si ouvidos directamente –, Tucídides faz ecoar os preceitos da retórica sofística, na sua rejeição da verdade como critério último para a elaboração de um discurso persuasivo. Em vez dela, os Sofistas defendiam o sentido da oportunidade, a adequação à circunstância específica e ao tema, aquilo que, em grego, se designava por *kairós*. Ora, é isto que está por detrás das palavras de Tucídides. Assim o autor revela, de forma indirecta, que a compreensão da sua obra implica não apenas a razão, mas também as emoções de quem a lê, num processo semelhante ao que, segundo os preceitos da retórica, acontecia com todos os discursos destinados a persuadir.

A opção assumida pelo autor, de não prescindir das palavras, põe, além disso, em relevo uma concepção peculiar da História, não apenas como relato de acontecimentos e interpretação das suas causas, mas sobretudo como investigação sobre a natureza humana na sua dupla manifestação: as acções e aquilo que lhes dá forma – os *logoi*, ao mesmo tempo os pensamentos, os projectos, e as palavras pelas quais eles nasceram. Assim realiza, no plano da experiência histórica, a união entre o *logos*, ‘a palavra’, e o *ergon*, ‘a acção’, que muitos no seu tempo tratavam como categorias lógicas absolutamente antinómicas.

A ficção na obra de Tucídides não tem, portanto, o propósito estritamente estético ou ornamental que o autor considerava a marca da poesia, mas ela está lá, porventura a dizer que a sua incompatibilidade com a verdade era, afinal, bem menor do que geralmente se pensava.

Bibliografia citada

BARBOSA, M. e ORNELLAS E CASTRO, I.

1993, *Górgias. Testemunhos e fragmentos*, Lisboa, Colibri.

KURKE, L.

2000, «Charting the Poles of History: Herodotos and Thoukydides», in TAPLIN, O. (ed.), *Literature in the Greek World*, Oxford, Oxford Univ. Press.

ROCHA PEREIRA, M. H.

1961-1962, «O conceito de poesia na Grécia Arcaica», in *Humanitas*, 13-14.

ROCHA PEREIRA, M. H.

1998 (1.^a ed., 1959), *Hélade. Antologia da Cultura Grega*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos.

A RECRIAÇÃO DA FIGURA DO MARQUÊS DE POMBAL NUM DRAMA HISTÓRICO OITOCENTISTA

ANA ISABEL VASCONCELOS
(Univ. Aberta)

283

0. Introdução

A figura do Marquês de Pombal foi tema de variadíssimas construções ficcionais, materializadas tanto em produções romanescas, como em produções líricas e mesmo em composições para teatro. É sobre esta última forma que incidirá esta comunicação, na qual se analisará um drama histórico, intitulado *O Marquês de Pombal ou Vinte e Um Anos de sua Administração*, da autoria de César Perini de Lucca, e que se estreou num palco da capital em 24 de Novembro de 1840. Tratando-se de um texto produzido num período em que começavam a surgir nomes hoje associados à “primeira geração de românticos”, geração essa, que, como se sabe, tanta importância deu ao factor histórico, torna-se interessante verificar como foi recriada, por este dramaturgo, não só a figura do Marquês de Pombal como toda uma época em que Portugal viveu sob a governação de D. José.

O drama que me proponho aqui analisar foi editado em 1842, constituindo o 5.º número de «O Dramaturgo Português ou Colecção de Dramas Originais Portugueses», uma publicação dirigida por Silva Leal. Recordemos que se trata de uma época em que, apesar do triunfo dos liberais, volta a pairar sobre o país a ameaça de um poder mais repressivo. A chamada “Revolução de Setembro”, que em 1836 tinha feito triunfar a ala esquerda do liberalismo português, tinha sido ultrapassada e começava a rondar o poder uma ala mais conservadora. Por rebelião organizada a partir do Porto, Costa Cabral provoca o derrube do governo, dando início ao que ficou na História conhecido como o “cabralismo”, período em que voltaram as perseguições políticas e um regime de repressão e medo, que poderiam eventualmente lembrar o período retratado neste texto. Numa época em que se acreditava já no valor pedagógico e interventivo do Teatro, a revisitação, no palco, da figura do Marquês de Pombal bem como dos mais marcantes acontecimentos do reinado josefino não foi certamente inocente nem terá sido provavelmente inócua.

1. Fontes historiográficas

A historiografia da primeira metade de Oitocentos apresenta visões antagónicas relativamente à figura do Marquês. Obras há que apoiam e defendem incondicionalmente a administração pombalina, e outras que atacam implacavelmente a actua-

ção deste ministro de D. José. Na verdade, alguns dos historiadores oitocentistas que se debruçam sobre este período, porque ainda então muito recente relativamente à sua memorização, fazem-no ou como um acto de justiça, para «pôr à luz do dia as infâmias tramadas na obscuridade e vingar a memória de tantas vítimas de um despotismo bárbaro» (*Anedotas*: p. XI), ou como um acto de inteiro louvor das medidas adoptadas por Sebastião José de Carvalho e Melo (cf. *A Administração*), mais tarde agraciado com o título de Marquês de Pombal.

No ano de 1839, foi publicado n.º *O Panorama* (4 e 18 de Maio de 1839) um artigo biográfico sobre o Ministro de D. José, destacando o seu autor precisamente duas obras historiográficas relativas ao período pombalino: *Mémoires*, que atribui a Amador Patrício, e *A Administração do Marquês de Pombal*, de um autor francês. Estas duas obras têm visões radicalmente opostas, não só do Homem mas também do Ministro. O texto *A Administração* refere e refuta constantemente a argumentação e os pontos de vista do autor de *Mémoires*, o qual, assumindo uma posição radical, mais não vê em Pombal que um déspota sanguinário, responsável pelas mortes e perseguições verificadas durante o reinado de D. José.

Até então, a imprensa portuguesa tinha sobretudo revelado os textos de louvor ao Marquês, pelo que o articulista se sente na obrigação de referir que existiam muitas acusações, por parte dos Jesuítas, «porque muitos actos do marquês foram mais fruto de ódios pessoais que de desejo de promover o bem público» (*O Panorama*: 1839, p. 137). E acrescenta: «não cremos que houvesse nunca sentimento amoroso no coração de ferro deste homem terrível» (*idem*: p. 139), embora reconheça a eficácia de muitas das leis por ele concebidas e de muitas das medidas tomadas, sobretudo conducentes à resolução dos problemas devidos à situação catastrófica em que se encontrava a cidade de Lisboa, então devastada pelo terramoto de 1755.

O drama agora em apreciação foi publicado em 1842, depois de proposto a prémio no concurso promovido pelo Conservatório Real de Lisboa, constituindo o 5.º número de «O Dramaturgo Português ou Coleção de Dramas Originais Portugueses», uma publicação dirigida por Silva Leal.

2. O texto dramático

É precisamente no dia 22 de Julho de 1756, quase um ano após o terramoto e num período tido como de grave crise política, que se inicia o texto de Lucca, cuja acção se arrasta até ao dia em que D. Maria, já rainha, defere o pedido de exoneração do Marquês de Pombal – 4 de Março de 1777, com espaços temporais intercalares, bem diversos e irregulares. Aliás, esta peça obedece a uma estrutura invulgar, numa composição de cenas, quadros e actos, organizados em função dos vários momentos que se pretendem retratar.

Temos assim 8 núcleos temporais, que correspondem ao mesmo número de quadros, possuindo cada destes uma localização espacial diferente:

- Quadro I – cais de Lisboa, 21 de Julho de 1756;
- Quadro II – Gabinete Real, dois dias depois;
- Quadro III – bosque, 3 de Setembro de 1758, dia da tentativa de assassinato de D. José;
- Quadro IV – cárcere, 13 de Janeiro de 1759, data da execução dos implicados na intentona;
- Quadro V – residência de Pombal, na noite seguinte;
- Quadro VI – Palácio da Ajuda, 3 de Setembro de 1760, data a que se atribui a assinatura do documento que expulsa os Jesuítas;

- Quadro VII – cemitério, 23 de Fevereiro de 1777, véspera do falecimento de D. José;
- Quadro VIII – Paço, 4 de Março de 1777, exoneração do Marquês de Pombal.

Situa-se o primeiro quadro num antigo cais, onde são ainda visíveis os efeitos do terramoto. É alguma a movimentação de elementos do povo, tais como “barqueiros”, “marinheiros”, “vendilhões” e “corpo da guarda”. Após um curto diálogo entre um pescador (Marcos) e um sapateiro (Martinho), relativo a medidas tomadas pelo Ministro Pombal, a situação rapidamente evolui para um clima de agitação, devido à afixação de um decreto que prevê a condenação às galés ou à pena de morte, de todos aqueles que tenham ocultado, nas suas embarcações, algumas alfaias encontradas nas ruínas da cidade.

Este primeiro quadro revela-nos o clima social e político vivido numa «época fatal, em que os assassinos, os salteadores e a rapacidade dos Estrangeiros roubavam todas as nossas alfaias, saqueavam os templos e as casas» (*A Sentinela do Palco*: 18 Nov. de 1840, p. 7), mostrando também o posicionamento dos diversos grupos sociais relativamente ao poder de Pombal. Devido à repressão exercida, crê-se que, por sua ordem, os protestos do povo, que agora reclama a expulsão do Ministro, são abafados pela força das armas (presença de soldados que se preparam para disparar). É um elemento do clero, o Padre Malagrida, quem intervém, recriminando a actuação dos soldados, a quem chama de «ignóbeis instrumentos do tirano».

«PADRE MALAGRIDA

[...] Quereis entregar novas vítimas ao algoz que há um ano bebe a longos tragos o sangue dos portugueses no cais de Belém?! [...] Apresentemo-nos todos a El-Rei; eu, eu advogarei a vossa causa; defenderei os vossos direitos; cairei aos pés do trono, e obterei a palma do triunfo! Corramos ao Paço, ao Paço!» (p. 25)

O clero quer apoiar-se no povo e no rei para lutar contra o Marquês. O povo, se bem que a medo e pela voz de um agente do Ministro da Marinha, Diogo de Mendonça Corte Real, que, disfarçado, se encontra entre eles, ameaça o Ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, dizendo que «é tempo de lhe mostrarmos que temos força nestes braços para resistir, e juízo para conhecer que dele é que vem a ruína de Portugal» (p. 19).

À nobreza, neste quadro representada pela Marquesa de Távora, marido e filhos, que surgem também disfarçados entre o povo, não é concedido, mesmo depois de reconhecidos, qualquer tratamento de deferência, indiciando a perda de estatuto e de poder desta classe, que, desde sempre, detivera inquestionáveis privilégios.

Este incidente, aqui aproveitado para caracterizar o clima de agitação que as medidas, presumivelmente da responsabilidade de Pombal, provocavam na população, foi interpretado pelo Ministro como uma conspiração¹, sendo, na sua sequência, Diogo de Mendonça Corte Real, então seu colega de governo, acusado de intentar contra os interesses do Estado (cf. p. 43), o que lhe custou o seu afastamento, propiciando, a Pombal, um maior espaço na área de influência junto do rei.

No fim do Quadro II, D. José explica que, relativamente a uns documentos que recebera e que incriminavam Pombal, incumbira Lucas de Seabra da Silva de tudo

¹ Oliveira Martins refere-se a este incidente da seguinte forma: «Houve a sombra de uma conspiração que Pombal castigou, prendendo, por suspeitos, frades e fidalgos, e prometendo 20.000 cruzados ao delator. No fim de Agosto foi degredado Diogo de Mendonça Corte Real, que ainda lhe fazia sombra» (Martins: [pp. 760-1]).

averiguar. Este “virtuoso Conselheiro e Desembargador” provou a falsidade das acusações, que não se esclarece por quem realmente teriam sido apresentadas². Este episódio é aproveitado sobretudo para mostrar que o rei está pronto a defender Sebastião José, agora que se provou inequivocamente ser um vassalo fiel e zeloso na defesa dos interesses pátrios:

«REI

[...] agrada-me a sua administração, e reconheço o zelo que dita seus conselhos, que nascem do amor pátrio, do afecto ao meu trono, e são filhos da virtude e do desinteresse!» (p. 46).

Estas palavras preparam-nos para o facto de o Ministro passar a ter um contacto privilegiado com o monarca, regulando até a sua convivialidade. Pombal passa a ser o homem forte do governo, gozando da inteira confiança de D. José, e é com este perfil que é introduzido no Quadro II, que se desenrola no Gabinete Real que lhe serve de secretaria. Aí se apresenta também o rei, que encontramos a ler, em voz alta, uma frase de um dos periódicos que traz consigo:

«REI

Enterrar os mortos e cuidar dos vivos!³ [...] Estas palavras tão profundas têm enchido as colunas de todos os jornais estrangeiros que muito comentam a seu favor! É um grande Ministro Carvalho!...» (p. 30).

Esta admiração por Pombal leva-o a assinar documentos que nem sequer lê, limitando-se a perguntar ao Marquês qual o seu conteúdo. Se se mostra hesitante, logo o Ministro o convence da necessidade de tais decretos, devido à existência de perigos e ameaças à sua governação e à pessoa do Rei, vindas tanto do clero como dos nobres.

«CARVALHO

[...] A nobreza e o clero amotinaram os vossos estados do Pará e Maranhão; a nobreza e o clero alimentam em Portugal a sedição e o descontentamento; a nobreza e o clero, de mãos dadas com o capricho e a ambição de certo Ministro, auxiliados pela rapacidade dos cortesãos e das favoritas, abusando do confessorário e do púlpito – empregando o valimento de alguma gentil dama, trabalham por ver este país oprimido pelo arbítrio da oligarquia; [...]» (pp. 31-32)

Se o rei se dignar coadjuvá-lo, sobreporão «a civilização à ignorância, a religião à superstição, e a verdade ao erro». Mas é preciso pulso firme, se D. José quiser ficar na História como o “restaurador de Portugal”, tornando-se, portanto, indispensável um apertado controlo da situação. Há, entre outras medidas, que publicar um édito

² Esta conjura que a História regista não é, segundo os historiadores, fácil de esmiuçar. «Parece assente que houve um plano urdido pelo desembargador António da Costa Freire e com a anuência de nobres de valimento». Foi entregue ao monarca «uma exposição do advogado Teixeira de Mendonça com graves acusações ao secretário de Estado. [...] Mas D. José I defendeu o seu ministro, pelo que os implicados foram presos e alguns degredados para Angola» (Serrão: p. 35).

³ Esta frase, que ficou célebre na História como dita pelo Marquês, atribui o articulista d’*O Panorama*: 1839, p. 140), não ao ministro, mas ao «ilustre general Pedro d’ Almeida, marquês de Alorna, a quem el-rei fez a pergunta e que respondeu: *sepultar os mortos, cuidar dos vivos e fechar os portos*, dito que o ministro celebrou muito, mandando, todavia, logo o general para Setúbal (donde não tornou a voltar) provavelmente porque ele não queria junto d’el-rei fidalgos que soubessem dizer coisas destas». Serrão (p. 28) confirma a atribuição desta frase a Pedro de Almeida

«que promete mil cruzados a quem denunciar os que disserem mal do governo, ou receberem em sua casa inimigos da tranquilidade pública»⁴ (p. 32).

A estas e outras propostas de Pombal, D. José reage como um rei fraco, a princípio dividido entre a força férrea de um Ministro, cuja competência e determinação ele próprio enaltece, e um estranhamento relativo à execução de uma política orientada pelo chamado “absolutismo esclarecido”. Mostra-se hesitante e profundamente receoso quando o Marquês lhe apresenta o decreto que irá «destruir a decantada Companhia de Jesus», temendo que o colosso, na sua queda, os possa vir a esmagar (cf. p. 34).

Carvalho, decidido e impetuoso, contrapõe, enfatizando todo o ódio que o clero e a nobreza têm ao rei e ao seu governo. Lembra os desacatos havidos nas colónias, da responsabilidade dos Jesuítas, e a forma como um dos seus mais conhecidos membros, o Padre Malagrida, tem tentado sublevar o povo, anunciando o terramoto e outros flagelos como castigos divinos. Além disso, para evitar toda e qualquer traição, sempre iminente, há que pôr fora de combate mais de dois mil inimigos, ou seja, os membros da Ordem de Jesus. Quanto mais depressa o rei mostrar a sua força e determinação, mais depressa será respeitado e reconhecido, até pelos governos estrangeiros.

Esta Ordem religiosa é, no texto dramático de Lucca, representada pelo Padre Malagrida, personagem em que se projecta uma figura histórica que acabou por morrer às mãos da Inquisição. Uma curta cena no Acto III coloca, frente a frente, Pombal e aquele Jesuíta⁵. Pretende o Ministro que Malagrida confesse o seu envolvimento no “atentado regicídio”, o que é veementemente negado pelo Padre. Aproveita-se, contudo, este diálogo para melhor demonstrar o ponto de vista de Pombal relativamente aos Jesuítas e o ódio e a sede de vingança que esta Ordem lhe retribui. Malagrida não oculta os seus sentimentos relativamente ao Ministro, apelidando Pombal de «monstro opressor», de «coração ímpio», cujas mãos se encontram «tintas em sangue humano» e cujos pensamentos são de vingança, ambição e interesse (p. 112).

Uma das questões levantadas pela própria História reside nas possíveis razões de Pombal que expliquem uma quase obsessão na perseguição aos Jesuítas. Confrontado com a pergunta do Padre Malagrida, Carvalho explica-se da seguinte forma:

«CARVALHO

Porque, primeiro, quisestes assassinar o meu rei; porque sei que tramais contra meus dias no templo, nas celas e nos palácios; porque vos prostituístes, pedindo a todas as nações auxílio contra mim; porque nos cobristes de vergonha, de infâmia; porque interessa ao sossego do mundo que a vossa seita seja aniquilada como foi a dos Templários; porque cessou o prestígio, que alucinava as nações;

⁴ O autor d'*A Administração* (Ivol. I, tomo II), pp. 67-69), obra que, como já referimos, defende cegamente a actuação de Sebastião José de Carvalho e Melo, justifica esta prepotência com a seguinte argumentação: «Nos estados republicanos, os escritos, ou discursos arrojados contra o senado não devem inspirar receio, porque a constituição previne os seus maus efeitos; porém nos estados monárquicos, estes escritos, ou discursos, são mais perigosos, porque destroem a subordinação, que é a alma do governo monárquico.»

⁵ Neste drama, este diálogo surge na sequência das acusações movidas contra o Padre Malagrida. Talvez que o dramaturgo se tenha inspirado na narração de um encontro que efectivamente teve lugar entre ambos e do qual Azevedo (p. 163) nos dá o seguinte testemunho: «Malagrida escrevera de Setúbal ao juiz da Inconfidência, dizendo ter graves comunicações a fazer-lhe. Carvalho, ansioso por mais declarações, mandou ir à sua presença o missionário, que de cabeça erguida, afrontando o inimigo, lhe falou qual profeta dos tempos bíblicos. Interrogado sobre o que tinha a declarar respondeu que por voz íntima soubera achar-se o soberano ameaçado de um grande perigo, que várias pessoas tinham dirigido para que o acautelassem, porém de balde, porque nada se fizera até aí por desarmar a divina cólera. Assim as públicas infelicidades tinham de continuar até serem revogadas as leis sobre os índios do Brasil, e as demais, contrárias aos jesuítas. Disse, e saiu intemerato, deixando talvez confuso, ante a sua tranquila segurança, o árbitro temido de tantos destinos.»

porque é tempo que eu responda ao chamamento de todos os monarcas que querem a vossa destruição; porque caiu a máscara da impostura e deixou ver a vossa torpe, e hedionda figura; porque finalmente Portugal carece de mais algumas gotas de sangue para consolidar o edifício que estou começando.» (p. 115).

Esta fala apresenta razões de Estado mescladas de um ardor sanguinário que marca a figura de Pombal ao longo deste texto⁶. Para além de pretender sanar o que considerava ser um problema social e político, expulsando os Jesuítas, Pombal quer impor-se através de uma justiça cruel que amedronte todos os que não sigam as suas opções. Até com o Rei, o estratagema é o mesmo. Quando o monarca se mostra hesitante em assinar o decreto que expulsa aquela Ordem do país, Pombal tenta amedrontá-lo, argumentando da seguinte forma: «Arrancam-lhe a coroa, Snr.; e não tardará talvez muito que lhe queiram tirar a vida» (p. 118). Há, aliás, uma contínua obsessão, que constantemente o faz evocar sombras perigosas, conluios possíveis e regicídios por todos congeminados. Esta atmosfera vai-se adensando ao longo do texto, respirando-se um clima de terror que, embora atravessasse todas as camadas sociais, atinge especialmente o clero. Frei António, padre carmelita, refere-se a esses tempos de terror, em que a vontade de um homem só dirige uma nação inteira.

«FR. ANTÓNIO

[...] Não bastarão para saciar o Ministro os rios de sangue esparzido; os gemidos e as lágrimas de milhares de mães, filhas e esposas a quem pela mais leve suspeita barbaramente se arrancam os filhos, os maridos e os pais?! Não bastam esses cárceres atolhados de Ministros do altar; as Igrejas despojadas e os nossos bens sequestrados?» (p. 72)

Dedica-se todo o Quadro III à preparação da conspiração contra D. José, que se concretizará, como reza a História, no dia 3 de Setembro de 1758. É a um bosque contíguo ao jardim do Duque de Aveiro, que chegam, em primeiro lugar, dois dos conspiradores: a Marquesa de Távora, D. Leonor, e o Duque de Aveiro, seu antigo inimigo e de quem agora se tornara aliada, «em consequência de outro ódio ainda mais vivo, que tornara comum os seus interesses» (Denis: [vol. III], p. 329). O Duque vingava-se também de um insulto que recebera de Pedro Teixeira⁷, fidalgo confidente do monarca, sendo, contudo, seu objectivo específico, com este golpe, atingir o poder real; D. Leonor, outrora vice-rainha das Índias, luta pela «reintegração das honras e dos bens a que esbulharam [seu] marido»⁸ (p. 51). No diálogo entre estas duas per-

⁶ Devido à forma despótica como é caracterizado, particularmente nesta fala, o Marquês de Pombal, escreveu o censor, nomeado pelo Conservatório, a propósito do texto dramático de Lucca: «Não podemos ocultar que houve quem achasse pouco satisfeitas algumas conveniências sociais; o autor introduziu às vezes cores suas tão vivas e carregadas, em caracteres tão nossos conhecidos pelos contos de nossos pais e avós, contemporâneos a essa época recente – que a maior parte dos espectadores acharam-se pelo drama desagradavelmente surpreendidos. [...] [O Marquês de Pombal] aparece sempre sedento de sangue, profundamente vingativo e nunca revelando o grande homem que foi; a severidade que ostenta parece quase sempre um fim, raras vezes um meio» (*Memórias do Conserv. Real de Lisboa*: p. 88).

⁷ N' *A Administração* (Ivol. I, tomo II), pp. 111-112), o autor transcreve um excerto das *Mémoires*, segundo o qual Pedro Teixeira, não cumprindo a ordem do Duque de Aveiro, lhe teria dado uma resposta injuriosa: «honro-me com o emprego que me dá o rei meu amo, e procuro satisfazer o melhor que posso as minhas obrigações junto da duquesa, e da filha de Vossa Excelência».

⁸ Serrão refere-se a este aspecto: «O marquês D. Francisco de Assis cobrira-se de glória na vice-realeza da Índia (1750-1754) e no seu regresso ficara humilhado por não receber o título de duque, atribuindo ao secretário de Estado o olvido a que fora votado» (Serrão: [vol. VI], p. 40). O autor d' *A Administração*, tentando escamotear algumas das razões que estiveram na base da tentativa de regicídio, reduz a razão da conspiração ao seguinte: «O Senhor Dom José I havia negado certa graça a uma das principais famílias do reino, o que exasperou o seu chefe até ao ponto de conspirar contra a pessoa do monarca: esta é a causa da conjuração de Portugal» (Ivol. I, tomo II), p. 78).

sonagens, o Duque revela-se um homem infiel, sem honra nem probidade, cuja alma vil era capaz de premeditar os maiores crimes (cf. p. 52).

A Marquesa de Távora, determinada nos seus intentos, denota um ascendente relativamente aos outros conspiradores, que, de seguida, se apresentam em cena: Manuel Álvares Ferreira e António Álvares Ferreira, familiares do Duque; o Conde de Atouguia, genro da Marquesa; Luís Bernardo de Távora, filho da Marquesa; o próprio Marquês de Távora; o Capitão Brás José Romeiro; José Policarpo, criado do Duque; e outras três pessoas que trazem, debaixo dos capotes, armas e munições⁹.

Todos os diálogos giram em torno de acontecimentos recentes, de medidas tomadas ou de práticas políticas e legislativas contundentes: o Marquês de Távora refere a publicação do Breve de Beneditino XIV, que retira aos Jesuítas o direito de pregar e confessar em todo o reino de Portugal; Manuel Álvares Ferreira refere as inúmeras prisões, a expulsão dos três confessores da Família Real, a confiscação dos bens de algumas confrarias; seu irmão, António Álvares Ferreira, anuncia, como quase certa, a extinção da Companhia de Jesus (cf. pp. 54-55).

A intentona é combinada de forma a que o leitor/espectador não tenha oportunidade de a escutar (cf. p. 56), sendo a nossa atenção desviada para Martinho, noivo de uma criada do duque, que para aquele mesmo local combinara um encontro amoroso. Quando se apercebe do que ali se passa, consegue escapar, não acontecendo o mesmo com Teresa, a dita criada, que é apanhada, fazendo prever uma possível denúncia (cf. p. 62).

De facto, segundo Lúcio de Azevedo (p. 149), a «primeira denúncia, que foi a base do processo, veio do rústico galã de uma criada do duque, a 15 de Dezembro, quando já se achavam em detenção os fidalgos». Lucca aproveitou este aspecto da História para, na ficção, nos colocar ao lado de Martinho e com ele testemunharmos a preparação do atentado¹⁰. No início do Quadro III, ao levantar do pano, «vê-se Martinho em cima do muro, pondo uma escada de corda», numa acção clara de invasão do espaço alheio. É esta personagem quem nos explica a situação, através de um monólogo, que logo interrompe porque «vem gente», partilhando a acção com o leitor/espectador: «retiremo-nos». Na verdade fica escondido, assistindo a parte do que se vai passar.

Reunidos então os membros da conjura e ajustados os pormenores, não há tempo a perder. «O arco do Carvalhão é solitário; dentro de um quarto de hora, El-Rei acompanhado por Teixeira há-de por ali passar na sua carruagem». Depois de desferido o golpe, «os conjurados ao Paço, e morte a Carvalho!» Pela liberdade e por vingança (cf. pp. 63-64). Era tal a confiança que D. José depositava no seu Ministro, que a nobreza se convenceu de que só abatendo o rei, poderia aquela ver-se livre do despotismo de Pombal.

⁹ Denis (Ivol. III, p. 329) descreve o conjunto dos conjurados da seguinte forma: «Não se conta homem de algum mérito, que figurasse naquele sucesso desgraçado, que não estivesse ligado à marquesa por laços sagrados, ou de sangue. Eram o marquês de Távora sénior, outrora vice-rei da Índia; o marquês de Távora júnior, ofendido na sua honra; o irmão deste, José Maria de Távora, vítima infeliz de um pacto de família; e, finalmente, o genro da marquesa, D. Jerónimo de Ataíde, conde de Atouguia, conspirador de nenhum valor, e que apenas servia para fazer número, como diz, com alguma razão, um escritor moderno. Há também um nome que figura necessariamente aqui – é o nome de Brás José Romeiro; não pertence ele à família dos Távoras, mas este oficial acompanhou o marquês à Índia, e, como todos os mais, estava com este fascinado.»

¹⁰ Reiterando a importância de Martinho no processo de condenação dos conspiradores, Lucca mostra-nos o Marquês a assinar, a seu favor, um «passaporte para transitar por todo o reino», uma vez que «ainda que constrangido, serviu-me», afirma Pombal (cf. p. 88).

O Quadro V recorre a uma estratégia discursiva muito utilizada nos textos dramáticos. Trata-se de uma analepse, da responsabilidade de uma das personagens, para colocar fora de cena algo que aí não é exequível mas que é importante dar a conhecer ao leitor/espectador. É João Inácio Dantas, Corregedor do crime da Corte, quem narra o sucedido no dia anterior, mais precisamente, a execução dos conjurados, cuja intentona, como sabemos, não obtivera os resultados desejados.

Dantas mostra-se perturbado e o próprio Pombal vacila perante aspectos que descrevem o sofrimento dos condenados. Toda a conversa denota uma preocupação especial, por parte de Pombal, relativa à forma como o povo foi reagindo às sucessivas execuções. O Ministro sabe que «de um grito lançado entre o povo pode depender a [sua] sorte e a de Portugal!» (p. 90), denotando perfeita consciência de um certo clima, que lhe é hostil, e do poder efectivo da multidão.

E o povo foi assistindo, ora mais calmo, ora mais agitado, às sucessivas mortes anunciadas. Eram seis e três quartos da manhã do dia 13 de Janeiro de 1759, «quando subia o último degrau do patíbulo a Marquesa de Távora acompanhada por dois religiosos, que lhe ministravam os socorros espirituais». O algoz «fê-la sentar, atou-a pela cintura e pelos pés... vendou-lhe os amortecidos olhos, e com dois golpes de cutelo», foi decapitada. José Maria de Távora, seu filho, já semi-morto, «pedia perdão ao povo com voz balbuciante, dando profundos gemidos»¹¹. Reservou-se-lhe a morte de garrote. Seu irmão, Luís Bernardo, foi o terceiro; mas este «incitava com denodo o povo a vingar a sua morte»¹². Ao Conde de Atouguia, «que, subindo a escada, bradava furioso e blasfemava», pôs-se-lhe a mordaza «e a voz se lhe extinguiu na garganta»¹³. Manuel Álvares Ferreira «expiou como o precedente, com a diferença que lhe quebraram as costelas com um malho de ferro». O mesmo aconteceu a Brás José Romeiro¹⁴, capitão da confiança do Duque de Aveiro. Tudo isto durou até ao meio-dia, «quando o algoz pôs o sétimo cadáver sobre a roda». Tratava-se de João Miguel, criado do Duque, «que expirou no meio de tormentos».

O rufar de tambores anunciava a chegada do Marquês de Távora, Francisco de Assis. Como se receava que as tropas o tentassem libertar, «o verdugo, apenas o viu, segurou-o e lhe bateu rijamente com a massa de ferro no peito, na cara e na cabeça, dando-lhe horrível e vergonhosa morte». Por fim, António Álvares Ferreira, que, ao encarar o patíbulo, ficou em tal estado que «já parecia um cadáver, contrastando singularmente com a estátua que se dizia animada de José Policarpo de Azevedo. As chamas os consumiram ambos» (cf. pp. 91-95)¹⁵.

¹¹ José Maria de Távora, o filho mais novo da Marquesa, «era o único dos conjurados dotado de honra e sentimentos. Este jovem fidalgo possuía uma alma nobre, o crime era incompatível com o seu carácter honrado e justo» (*A Administração*, [vol. I tomo II], p. 84).

¹² Luís Bernardo de Távora, filho primogénito do marquês de Távora, era altivo, orgulhoso, cheio de presunção» (*idem*: p. 84), o que explica uma tal reacção perante o cadafalso.

¹³ Dom Jerónimo de Ataíde, conde de Atouguia, genro do marquês de Távora, era destituído de talento e incapaz de empreender cousa que requeresse a menor consideração. [...] Como não era susceptível de paixões violentas, o ódio e a vingança não tinham entrada em sua alma dominada inteiramente pela devassidão. Ingeriu-se na conjuração sem a conhecer, reputando-a como negócio de família, em que o dever de parentesco o induzia a tomar parte» (*idem*: p. 85).

¹⁴ O sexto conjurado, Brás José Romeiro, cabo de esquadra de cavalaria, era um soldado de fortuna, anexo à casa do marquês de Távora, a quem se havia inteiramente dedicado» (*idem, ibidem*).

¹⁵ No primeiro centenário da morte de Pombal, foi publicado um opúsculo, de autoria desconhecida, intitulado *O Assassinio dos Távoras*, que tem como assunto a cena que a personagem Dantas aqui narra. As linhas gerais e muitos dos pormenores de ambos os textos são coincidentes, o que demonstra a atenção dada aos detalhes, pelo autor deste texto dramático, quando pretendeu reconstituir ficcionalmente um acontecimento que mereceu destaque nas páginas da nossa História.

Esta narração, com aspectos pontualmente descritivos, que Dantas, como testemunha ocular do sucedido, fez ao Ministro de D. José, foi aproveitada para expor, tal como o autor escrevera no prólogo, a faceta humana e alguma da interioridade que se escondia no homem político. À medida que vai ouvindo as palavras do Corregedor, Pombal vai experimentando diversos estados de espírito: comoção, furor, cólera, terror. Depois daquela personagem ter saído, já só, experimenta, por momentos, o horror do remorso, sentindo-se rodeado de espectros que o fitam, amaldiçoam e ameaçam (cf. pp. 96-97). Já recomposto e agora na presença de D. Rodrigo, encerra este Quadro com um monólogo que justifica a dualidade do seu comportamento bem como a necessidade de uma tal política:

«CARVALHO

[...] Choremos embora como homem, mas governemos como Ministro! [...] Muitos me julgam cruel; mas não o sou, – sou justiceiro! Achei Portugal às bordas do abismo; os nobres, déspotas; – os ricos, superiores à lei; – os pobres, desmoralizados, – as leis, vãos fantasmas; – o fanatismo, apossado do templo; – a fraude, na praça! – Eu regenerarei Portugal, e das cinzas de seu frio cadáver renasceu, como a fénix da fábula.» (p. 99).

291

A cena termina com o Ministro a assinar uma ordem de prisão a dez religiosos, entre os quais está o Padre Malagrida. Chegara o momento em que a «nobreza estava domada, arrasada e vingado o sacrilégio do ataque ao rei, erigido em deus pelo absolutismo. Restava agora um outro baluarte da velha Sodoma: faltava extirpar pela raiz a manzanilha do jesuitismo» (Martins: [p. 764]).

É no Quadro VI que, pela segunda vez, vamos encontrar, durante apenas uma cena, D. José sem estar acompanhado pelo seu Ministro. Encontramo-lo com sua filha, D. Maria, no Palácio da Ajuda, que vem rogar-lhe que conceda o perdão ao Padre Malagrida e aos varões da Companhia, que considera inocentes. Abertamente critica o Ministro «que tanto sangue tem derramado e que, com as suas reformas, nos tem feito passar tão desassossegadas e terríveis noites» (p. 103).

Embora cheio de ternura para com a sua filha, D. José recusa-lhe um pedido que está fora das suas possibilidades conceder. Confidencia-lhe ser infeliz, pesando-lhe os negócios de Estado, pensando «no fogo do inferno político», e vergando sob o «peso enorme da coroa». Logo são interrompidos por Carvalho, perante quem D. Maria abertamente defende o Padre Malagrida, vítima de «libelos infamatórios contra ele publicados», e rodeado de um «povo mudo de terror, a quem nem livre se lhe deixa a voz da dor e o lamento da aflição». Para evitar tal espectáculo, D. Maria, indiciando já o carácter religioso que a vai marcar durante o seu reinado, pede ao monarca que a deixe ingressar, se bem que temporariamente, num convento, para «ali, ajoelhada ante Deus crucificado, [suplicar] ao céu pela felicidade de [S.] Majestade, pela de todos os portugueses» (p. 108).

Já a sós com Carvalho, uma vez mais se mostra quem detém de facto o poder de decisão. Aterrorizado, o rei pede a Carvalho que poupe o sangue de Malagrida, ao que o Ministro, expondo uma temerária impiedade, responde:

«CARVALHO

Se anuir ao que dele exige e se declarar quem são os seus cúmplices... mas se o Tribunal o condenar, só V. Majestade pode perdoar-lhe.

REI

Eu?

CARVALHO

Sim, V. Majestade que... assinou a sentença dos outros conjurados!...

REI

Então seria uma injustiça perdoar a este...

CARVALHO

Se assim é, deixe obrar os Tribunais, e reassuma Vossa Majestade a sua firmeza; mostre ânimo forte, igual às circunstâncias. [...] O povo, que modela sempre as acções pelas dos reis, tornar-se-á grande com o exemplo de Vossa Majestade; [...]» (pp. 109-110).

Enquadrando o clima de luto com que termina o Quadro VII, desenrola-se agora a acção num cemitério, espaço cenograficamente representado por «uma simples cruz de pedra no meio, levantada sobre um pedestal com dois degraus». Dever-se-á também ver o campanário de uma Igreja e parte do seu adro (cf. p. 123).

Mais uma vez é utilizado, como suporte da analepse, o diálogo entre os dois coveiros presentes em cena, aproveitado para relembrar vários factos ocorridos nos anos que medeiam os dois Quadros. Referem, inicialmente, o mês de Outubro de 1775, em que João Baptista Pele foi esquartejado por querer matar o Marquês de Pombal. Ao que tudo indica, no dia da inauguração da estátua equestre, que ainda hoje se encontra no centro da Praça do Comércio, aquele pintor genovês tentou acabar com a vida do Ministro de D. José, concebendo para tal «uma máquina infernal»¹⁶. Recordam também o dia 21 de Setembro de 1761, data em que foi queimado vivo o Padre Malagrida juntamente com outros cinquenta e dois condenados. Aventa-se contudo a hipótese de os papéis que circulavam assinados por Malagrida serem antes da responsabilidade de Pombal, «que dizem que gastou nisso perto de setenta mil cruzados» (p. 127), arrançando assim um estratagema para condenar aquele que tanto odiava.

É na Cena II deste Quadro que aparece uma outra personagem, que se apresenta «sem chapéu, em mangas de camisa, com o fato roto em vários sítios». Trata-se de Policarpo, um dos implicados na tentativa de assassinato do rei e que conseguira escapar para o estrangeiro, tendo sido, no entanto, simbolicamente castigado, fazendo-se arder uma estátua com a sua figura. Está só e louco devido às torturas infligidas aos antigos amos. Vive foragido e dorme «na terra dura, escondido nos bosques e nas cavernas para poder escapar às mãos de quem [o] mandou queimar em estátua» (p. 130). Termina, no entanto, com uma longa fala que podemos considerar o contraponto da fala do Marquês que, num longo monólogo, justificara a sua acção (cf. pp. 98-99):

«POLICARPO

[...] Naquele mausoléu à esquerda jaz o Ministério da Fazenda: ele é que o levantou, mas ele mesmo o foi ferindo por todas as partes, cobrindo-o de

¹⁶ Apesar de alguns historiadores referirem esta tentativa de assassinato do Marquês, Serrão (Ivol. VI), p. 77) coloca algumas reservas, interrogando-se: «Durante a cerimónia teria havido um esboço de atentado? Pelo menos, este foi atribuído a João Baptista Pele [...], que constou haver preparado um engenho para assassinar Pombal». Denis dá voz aos que interpretam este acontecimento como vingança particular (cf. [vol. III], p. 335).

farrapos e preparando-lhe futura podridão [...]. Aquele é o da Marinha! [...] os nossos navios, que transportaram para fora do reino dois mil Jesuítas e quinhentos degredados, não poderão mais empreender novas viagens... [...] Olha o mausoléu da Junta do Comércio!... Ele também a fundou e a indústria portuguesa com ela muito se adiantou; mas as negras políticas em que ele ou o diabo foi meter-nos [...]. Chamaste-lhe tu aí salvador de Portugal?... Olha lá mais abaixo a Junqueira, a Torre de Belém, a Torre de S. Julião... lugares medonhos e horrorosos!... Neles dorme o sono da morte a metade da população do reino! [...]" (p. 134).

Eis que se ouve tocar a finados. Morreu D. José. Esta morte é imediatamente perspectivada como o momento em que, finalmente, se abre a possibilidade de vingança da actuação do Marquês. É o próprio Policarpo que exulta: «Agora, eu e tu, Marquês de Pombal!» (p. 136)

No último quadro, cuja acção dista apenas 15 dias em relação à anterior, surge já D. Maria I como rainha, a despacho com Aires de Sá e Melo, Secretário de Estado, Ministro dos Estrangeiros. Fazem-se constantes alusões às preocupações havidas por parte da soberana em reparar as injustiças anteriormente cometidas: libertação do perseguido José de Seabra, chamamento ao reino de D. João de Bragança, e libertação de muitos outros que se achavam presos ou desterrados (cf. p. 141).

Finalmente passa-se à leitura do pedido de demissão apresentado por Pombal e a Rainha manda chamar o requerente. Uma vez mais se confrontam posições e pontos de vista relativos às opções políticas de cada uma das partes, já tão repetidos durante todo o texto. O que é rigor para o Marquês, é tido como crueldade por Aires de Sá; o que é severidade para um, é “despotismo inaudito” para o outro; o que foi a aplicação da justiça e a defesa intransigente do Rei e do Estado para um, foi, para outro, o extermínio de muitos inocentes e uma forma de mascarar graves delitos. Tudo indica que a Rainha vá aplicar sanções a Pombal, tanto mais que sabemos nunca ter estado de acordo com a sua política. Ele próprio vacila ao receber das mãos da Rainha o documento que o exonera. No entanto, D. Maria faz jus ao cognome com que ficou conhecida na História: piedosa, significando religiosa, mas também aqui como “aquela que sabe perdoar”, assegurando, ao antigo Ministro de seu pai, o impiedoso por excelência, a continuação de todas as honras e privilégios que D. José houve por bem conceder-lhe. Perante a admiração de Pombal, o texto termina com a seguinte moral: é possível ser mais humana e não menos justa (cf. p. 143).

Esta decisão de manter todas as honras e os privilégios anteriormente concedidos ao Marquês é histórica¹⁷. No entanto, o dramaturgo não respeitou em absoluto o testemunho histórico de que tinha com toda a certeza conhecimento (prova-se pela semelhança entre o seu discurso e o texto do decreto), e aproveitou este final de drama para fazer incluir, no dito documento, frases que referem alguns dos aspectos tidos por positivos na sua governação: «Reedificou Lisboa», «Animou a agricultura», «Promoveu o comércio», «Regulou o erário público», «Foi português», «E mereceu a benção dos seus concidadãos» (p. 147).

Lúcio de Azevedo deixa claro, se dúvidas tivéssemos, que este conjunto de frases são, evidentemente, da responsabilidade do dramaturgo, que assim quis sublinhar a bondade da Rainha e não deixar passar em branco algumas das medidas então tomadas, consideradas por alguns como justificativas do sacrifício e do clima de subjugação vivido no reinado de D. José.

¹⁷ Cf. «Decreto aceitando ao Marquês de Pombal a demissão dos seus empregos, conservando-lhe o ordenado de secretário de Estado e dando-lhe a comenda», publicado a 4 de Março de 1777, in *A Administração*, [vol. II – tomo IV], pp. 184-5.

«Houvera o pensamento de despedir o velho ministro sem formalidades, como um servo incapaz ou infiel, mas prevaleceu o parecer, mais decoroso, de se lhe aceitar a demissão como pedida. O decreto é de 4 de Março. Conserva-lhes os honorários de secretário de Estado, e faz-lhe mercê de uma comenda com seus rendimentos. Mas nem uma palavra de apreço ou reconhecimento de tantos serviços! a minuta que Pombal oferecera, e que certamente havia de os rememorar enfaticamente, fora rejeitada. A estima do soberano falecido, pelo ministro, era a só recomendação alegada.» (Azevedo: pp. 278-9)

Lucca também ignora que, a acompanhar o decreto acima referido, fora enviada ao Marquês uma comunicação escrita revelando que iria ser aberta uma sindicância à sua administração, devido sobretudo a «descaminhos da real fazenda». Ao contrário da incomensurável piedade com que, no drama, se caracteriza D. Maria I, diz-nos Azevedo (*idem, ibidem*) que «a benevolência régia chegaria onde a equidade o permitisse», o que fica, sem dúvida, expresso pelo veredicto com que termina o documento: «Com a mesma constante e perpétua vontade com SM quer que se administre a justiça a seus vassallos, segundo o merecimento de cada um, se fará a V. Excia o que lhe for devido». Assim, o desfecho tranquilo que se dá ao drama está longe do final real que sabemos ter tido Pombal. O dramaturgo quis apagar a sede de vingança que muitos retribuíram ao Marquês, deixando acreditar que o seu perpétuo remorso se deve à lição de moral que D. Maria magistralmente lhe tinha dado, em sintonia com o cumprimento dos preceitos dramáticos da época.

Uma vez que prioritariamente centrado na caracterização da figura de Sebastião José de Carvalho e Melo, enquanto Ministro de D. José, este texto dramático acentua a importância do indivíduo no devir histórico. Embora tenhamos as mais diversas classes sociais representadas em personagens actuaes, não lhes é, deliberadamente, conferida uma mesma dinâmica. Neste sentido, a responsabilidade da evolução histórica centra-se no Ministro, apoiado no poder monárquico absoluto. Pombal é caracterizado como déspota, cruel e impiedoso, acreditando que só assim é possível alterar a herança recebida da anterior governação e executar todas as medidas necessárias a uma efectiva mudança da situação. Segundo Serrão (p. 14) não é de admirar que «a nobreza com interesses ultramarinos e a Companhia de Jesus estivessem na mira de um governo que pretendia atacar de frente os grupos sociais que mais ameaçavam o poder absoluto». O desenrolar do drama pretende mostrar que a estratégia política de Pombal é injustificável e evidência que o absolutismo, mesmo que esclarecido, pouco traz de positivo para os povos.

Recordemos que este texto foi escrito numa época em que, apesar do triunfo dos liberais, o país voltava a viver uma política de repressão. A chamada “Revolução de Setembro”, que em 1836 tinha levado ao poder a ala esquerda do liberalismo português, tinha sido ultrapassada e começava a rondar o poder uma ala mais conservadora. Por rebelião organizada a partir do Porto, Costa Cabral provoca o derrube do governo, dando início ao que ficou na História conhecido como o “cabralismo”, período em que se voltou às perseguições políticas e a um regime de repressão e medo que em muito fazia lembrar o período retratado por César Perini de Lucca neste texto. Numa época em que se acreditava já no valor pedagógico e interventivo do Teatro, a revisitação, no palco, da figura do Marquês de Pombal bem como dos mais marcantes acontecimentos do reinado josefino não foi certamente inocente nem terá sido provavelmente inócua.

Bibliografia

1841-43, *Administração (A) de Sebastião José de Carvalho e Melo, Conde de Oeiras, Marquês de Pombal*, Lisboa, Tip. Lusitana (2 vol.). Traduzida do francês por Luís Inocêncio de Pontes Ataíde de Azevedo.

1852, *Anedotas do Ministério do Marquês de Pombal e Conde de Oeiras*, Porto, Tipografia de F. P. de Azevedo. Traduzidas da nova edição francesa, revista e verificada pelas ordens emanadas do trono, por outras peças justificativas e pelo testemunho de autores imparciais.

AZEVEDO, J. Lúcio de

1990² (1.^a ed., 1922), *O Marquês de Pombal e a sua Época*, Lisboa, Clássica Editora.

DENIS, Ferdinand P

1846-47, *Portugal Pitoresco ou Descrição Histórica deste Reino*, Lisboa, Tip. de L. C. da Cunha (4 vol.).

LUCCA, César Perini

1842, *O Marquês de Pombal ou Vinte e Um Anos de sua Administração*, Lisboa, Tipografia da Viúva Coelho Comp. Drama histórico.

MARTINS, Oliveira

1988, *História de Portugal*, Lisboa, IN/CM. Edição crítica com introdução por Isabel de Faria e Albuquerque. Prefácio por Martim de Albuquerque.

1784, *Mémoires de Sébastien-Joseph de Carvalho et Melo, Comte d'Oeyras, Marquis de Pombal*, Lisbonne et Bruxelles, Chez B. le Francq (2 vol.).

1843, *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*, Lisboa, Imprensa Nacional.

1837-44, *Panorama (O). Jornal literário e instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, Lisboa.

1840-41, *Sentinela (A) do Palco, semanário teatral*, Lisboa.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo

1977-97, *História de Portugal*, Lisboa, Ed. Verbo (vol. VI).

HISTÓRIAS E TEMPOS REVISITADOS

EM EXPRESSÕES DA ARTE VITORIANA

FILOMENA VASCONCELOS
(Univ. do Porto)

297

Confrontado com séculos anteriores, o século XIX inglês foi, de facto, palco de uma imensa diversidade cultural, que em muito se deve à dimensão quase universalista do Império britânico no tempo de Victoria, aliada ao entendimento que sucessivas gerações de intelectuais, artistas e políticos vieram a reflectir não só do passado, mas também da sua contemporaneidade. Factores históricos e ideológicos provenientes do romantismo assimilaram-se ao crescente impulso positivista e cientificizante que marcou a metodologia e a delimitação das diferentes áreas do saber ao longo de todo o século, permitindo não só o surgimento de novas disciplinas, mas também a reformulação de tradicionais campos epistemológicos. Orientado em torno de eixos dialécticos que articulavam o devir histórico com os conceitos de ciclicidade biológica da natureza e os princípios estruturantes da matemática, o historicismo facultou um conhecimento mais consciente das épocas e lugares remotos da história e da antropologia cultural, uma vez que fazia questão de ancorar-se no estudo concreto de fontes e outros materiais ditos 'objectivos'. A maior interiorização que porventura a retrospectiva do passado pudesse alcançar junto dos mais diversos investigadores – os avanços da arqueologia, da linguística histórica e da filologia foram paradigmáticos –, de escritores e poetas, críticos e artistas plásticos, sem esquecer políticos e governantes, deveu-se igualmente a factores mais palpáveis, de ordem sócio-económica, que reflectiam os complexos sentidos de heterogeneidade e desumanização que a sociedade industrializada vinha a demonstrar. Com o vertiginoso incremento das máquinas, dentro e fora dos centros urbanos, e o enegrecimento carbonizado da tradicional paisagem bucólica do 'countryside' inglês – que Wordsworth ainda glosa –, a Revolução Industrial, verdadeiramente precoce em Inglaterra, é fomentadora de grandes movimentações e transformações no anterior esquema de ordenamento de pessoas, bens, produtividade e lazer, rendimentos e perdas, ricos e pobres, novos-ricos e novos-pobres.

Reviver o passado, revisitá-lo, ao jeito tão próprio de todos os vitorianos, foi uma espécie de culto peregrinatório em busca de ideais e mitos, supostamente perdidos e enterrados, que urgia recuperar para então se poder sublimar o tempo e, com ele, sublimar a identidade desintegrada do homem, da sociedade, do povo, da nação. Num plano mais superficial, mas nem por isso menos significativo, porque sintomático de um estado de espírito generalizado, visitar o passado tornava-se já uma moda,

um aligeiramento lúdico e pleno de vitalidade da nostalgia profunda de consciências mais graves.

É este o panorama que tão bem souberam explorar os romancistas vitorianos, como Charles Dickens, Thackeray, Elizabeth Gaskell, exprimindo exemplarmente o seu compromisso social e político para com a história e o país, dimensionados à medida da sua contemporaneidade (Lerner, org.: 1978). Já Walter Scott e Carlyle, cada qual em modos distintos, foram levados a contemplar a ordem antiga que o passado lhes evocava como um meio de aí reflectirem sobre a ordem ideal a que aspiravam e, subliminarmente, preconizavam para o presente, deixando em aberto um possível modelo para o futuro. Assim, em *Past and Present* (1843), Carlyle recua ao século XVII, a título de exemplificação épica – no sentido histórico-político – quanto a um modelo áureo de dignidade nacional, para proceder à exaltação de Cromwell, considerando-o como o maior líder que a Inglaterra tivera nos últimos 500 anos. Em 1845, Carlyle publica *Letters and Speeches of Cromwell*, angariando pois uma notável – e também ambicionada – reputação de historiador. Por sua vez, Scott é o grande ficcionista inglês da Idade Média, povoando as suas narrativas romanescas de todas as personagens das lendas e das crônicas desses tempos e cenários. Reis, príncipes, cavaleiros, damas, donzelas, monges, tanto heróis como vilões, movimentam-se na penumbra misteriosa dos castelos e dos conventos, escondem-se ou fogem dos inimigos ao longo de infindáveis túneis secretos, matam, perdoam, envolvem-se e deslindam-se de intrigas e traições, são punidos, abençoados, recompensados – até pela morte trágica mas bem-aventurada – segundo códigos de honra e de ética que o tempo apagou. De resto, a busca do ‘código’ por parte dos vitorianos é proporcional ao sentido de carência estrutural que a ruptura romântica havia já anunciado desde os finais setecentistas. O gosto inventarial dos vitorianos leva-os a descortinar inúmeros códigos de várias ordens de valores, tanto éticas e religiosas como ideológicas, em termos gerais. Assim, vasculham-se e revalorizam-se os antigos códigos éticos, como os de honra, de virtude, de utilidade (ligados a vários interesses pragmáticos, desde económicos e políticos, a interesses artísticos e culturais), e procede-se à sua revitalização em moldes que consolidam a solidariedade social e subentendem novas acepções da auto-ajuda e da auto-estima; códigos morais associados às doutrinas do Cristianismo, com ênfases católicas ou pro-testantes – sobretudo calvinistas; e, por fim códigos ideológicos, por exemplo, associados à filosofia do subjectivismo romântico, que foi responsável pelas estéticas da auto-expressão do eu como forma da sua auto-realização.

Em termos linguísticos e poéticos, enfim, não só em Scott, mas em toda a linha de revivescência medieva que o goticismo romântico já iniciara, assiste-se à reabilitação de vocabulário arcaico¹ bem como de formas e géneros igualmente arcaicos, como é o caso flagrante da balada – apesar de esta nos surgir amiúde com subtis miscegenações –, com exemplos nítidos em Coleridge, Keats, Rossetti, Tennyson².

Este foi um brevíssimo sumário de algumas ideias centrais na visão e revisitação do passado no vitorianismo. Procurarei sublinhar alguns destes tópicos, ao destacar três figuras que, no contexto, me parecem paradigmáticas, cada qual na sua área respectiva: John Ruskin, nas artes-plásticas, Dante Gabriel Rossetti, na poesia e na

¹ Distingue-se o uso característico de palavras já em desuso na fala quotidiana do inglês oitocentista como ‘vault’, ‘arch’, ‘spire’, ‘pinnacle’, ‘battlement’.

² Esta questão envolve sérios problemas de linguística histórica, bem como balizamentos de ordem poética e retórica, o que, só por si, comporta complexidades a exigir um espaço próprio para a sua exposição, desenvolvimento e possível dilucidação com exemplos práticos, com os quais a exiguidade deste ensaio não se compadece. Resta-me, pois, apelar à compreensão dos leitores para este hiato – à semelhança de tantos outros aqui existentes – e assumir conscientemente a devida responsabilidade.

pintura, e finalmente Carlyle, na historiografia. Paralelamente, outros nomes serão mencionados, o que não implica de modo algum que se trate de figuras menos relevantes no panorama vitoriano. No entanto, o padrão esquemático deste ensaio forçou igualmente um eixo bastante restritivo de referências, todas escolhidas segundo um critério de maior ajuste ao ponto de vista dominante.

John Ruskin (1819-1900) nasceu exactamente no mesmo ano da rainha Victoria e foi sem dúvida o crítico de arte mais influente de todo o vitorianismo, pelo seu saber, originalidade e perspicácia na observação e julgamento. Recorde-se ainda que entre 1817 e 1819 Keats elabora toda a sua teoria estética, na forma epistolar, estabelecendo princípios basilares para as reformulações pós-românticas, anti-academistas, que o pré-rafaelismo iria propor a partir de meados do século. Ao cuidado dos melhores mestres e tutores da época, e seguido de perto pela visão atenta dos próprios pais, Ruskin recebe em casa uma instrução e formação extremamente ampla e diversificada, perfeitamente adequada ao seu temperamento irrequieto e curioso, porém algo excêntrica, dir-se-ia, a avaliar pelos padrões da educação convencional (Hilton: 1983, p. 11). Acompanhou os pais em frequentes viagens pela Inglaterra e pela Europa, experiências que, a par da leitura de Wordsworth, na tradição da poesia inglesa do bucolismo filosófico, viriam a sedimentar o fascínio de toda a sua vida pela beleza do mundo natural. Em paralelo com o medievalismo de Walter Scott, que Ruskin admirou desde muito cedo, o olhar inovador de Turner sobre os contornos, as superfícies e a luminosidade das paisagens naturais, ajudou-o a desenvolver um gosto artístico consistente com a visão romântica e, daí, crescentemente gótico e anti-clássico. O pendor positivista da época acrescentou-lhe o estigma de cientificidade objectiva que Ruskin sempre defendeu para a representação da natureza empírica. Particularmente, Ruskin teve oportunidade de apreciar de perto, em casa, uma quantidade apreciável de aquarelas de Turner, que o pai em tempos havia adquirido e coleccionado.

Deste modo, ao comparar a Veneza pintada por Giorgione com a Londres de Turner, Ruskin nunca se furta ao modelo medieval, como uma espécie de padrão atemporal, até certo ponto, utópico e sublimador dos tempos presentes. Todavia, em Ruskin, tal como em William Morris, o modelo utópico é contrabalançado pela intuição realista da tradição e pelo valor dinâmico da história, dos fluxos de continuidade e dos momentos de clivagem que permeiam toda a imutabilidade dos modelos. Em *Seven Lamps of Architecture* (1849), no capítulo que se reporta à «Lâmpada da Memória» («The Lamp of Memory»), Ruskin refere a importância da Época, da Idade, de um edifício, pois é isso mesmo que, pela permanência e imobilidade da construção, assinala a passagem do tempo e nos assegura todas as vigas da nossa continuidade. Ruskin apresenta a imagem de muros e paredes que ao longo dos tempos «vão sendo lavados pelas vagas de humanidade que passam»: «For indeed the greatest glory of a building is not in its gold. Its glory is in its Age, and in the deep sense of voicefulness of stern watching, of mysterious sympathy, nay even of reproach or condemnation which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity» (*apud*, Rosenberg: 1961, p. 52 ss.). O apelo surge no sentido inverso ao simples e inconsequente restauro de um edifício ou de um monumento de outros tempos, baseado nos conceitos de ecletismo estilístico que a época também abrigava, denunciando franjas de mau gosto em muitos sectores da sociedade, enriquecidos, mas pouco cultos. Um dos exemplos mais acutilantes desta peculiar falta de sensibilidade estética é-nos apresentado por Dickens, em *Hard Times*, na descrição de “Stone Lodge”, a casa dos Gradgrind. Mr. Gradgrind é o típico utilitarista vitoriano – «a practical, mathematical, fact man» – que, em vez de livros verdadeiros nas estantes, tinha apenas lombadas sem qualquer conteúdo. Sobretudo, este homem “factual” comprazia-se em designá-las como «A

Sabedoria dos nossos Antepassados» («The Wisdom of our Ancestors»), subtitulada: «Ignorância. Superstição. O Cepo. O Poste. A Roda. Sujidade. Doença» («Ignorance. Superstition. The Block. The Stake. The Rack. Dirt. Disease»). Já Morris, pelo contrário, que depois do casamento com Jane Burden passa a habitar Kelmscott Manor, em Oxford, orgulha-se em referir que nenhum objecto entrado em sua casa, desde o mais simples, fora obra do acaso, sem ter passado por uma escolha muito criteriosa quanto à sua qualidade estética e funcionalidade. Morris fala mesmo da necessidade de “reinventar” todos e cada um dos objectos, na expressão recolhida pelo seu próprio biógrafo, J. M. Mackail: «Not a chair, or table, or bed; not a cloth or paper hanging for the walls; nor tiles to line fireplaces or passages; not a curtain or candlestick; not a jug to hold wine or a glass to drink it out of, but had to be re-invented, one might almost say, to escape the flat ugliness of the current article» (Mackail: 1899, I, p. 143). De resto, a oficina de Morris notabiliza-se pela manufactura de objectos de arte que servem como elementos práticos de decoração de interiores, prestando assim um contributo inequívoco para a transformação que as artes plásticas do último quartel do século XIX viriam a evidenciar. Destacam-se as propostas de inovação no *design* de interiores, por exemplo, na tapeçaria, nos têxteis para cortinados e estofos, na padronagem do papel de parede, para onde são transferidos temas e motivos usualmente representados na pintura propriamente dita: é o caso de cenas e personagens medievais estilizadas, de motivos florais igualmente estilizados, em que se verificam fusões originais entre pormenores de inspiração medieval e oriental com cromatismos intensos e ricamente diversificados³.

Mas voltando a Ruskin e aos conceitos de estética arquitectónica que lhe estão associados, vemos que o princípio orientador de todos os procedimentos nesta área se baseia na adopção de uma única linguagem concorde, que reja os diferentes estilos, não necessariamente a linguagem do gótico, mas *essa* linguagem que melhor se fidelizasse com os padrões estilísticos da tradição inglesa. Também Morris se pronuncia de modo bastante similar contra aquilo que designa de “falsificação” do antigo, no manifesto que redige em 1877 para a *Sociedade para a Protecção dos Edifícios Antigos*: «The civilised world of the nineteenth century has no style of its own amidst its wide knowledge of the styles of other centuries. From this lack and this again arose in men’s minds the strange idea of Restoration of Ancient buildings» (Mackail: I, p. 147).

Não obstante, o gótico era o estilo mais influente no gosto vitoriano, encontrando-se fidedignamente representado no goticismo arquitectónico original de Oxford, algo que, ao longo dos muitos séculos, foi marcando indelevelmente a aura de espiritualidade, de enigma e de expectativa suspensa da cidade. No lastro de referências intelectuais, políticas e religiosas que o tempo lhe foi reservando, Oxford emergia mais uma vez como paradigma estético e ideológico, estabelecendo-se como sede de importantes movimentações religioso-políticas, como é o caso do Movimento de Oxford, e centro de gravitação das novas propostas artísticas do pré-rafaelismo.

O sentido da história no vitorianismo, mais do que o mero culto nostálgico e superficial do passado, fosse ele medieval, antigo, proto-renascentista (no caso dos pré-rafaelitas), é sobretudo um culto da tradição, da continuidade, dos efeitos generativos e degenerativos do tempo, em termos que só podem entender-se na sequência pós-

³ Embora a base estética destes padrões decorativos seja a pintura pré-rafaelita, não pode em rigor assumir-se como um todo homogéneo a produção individual de cada artista pré-rafaelita, pois há particularidades muito evidentes nas respectivas obras, para além de evidentes percursos cronológicos que marcam notáveis diferenças na utilização de temas, motivos e símbolos, no tratamento do espaço da tela e referencial, do traço e do desenho, na escolha cromática. Rossetti é um dos casos mais notáveis deste tipo de inflexões ao longo da sua carreira de pintor.

-hegeliana do idealismo romântico. Em Ruskin, contudo, esta noção surge arreigada igualmente em conceitos anteriores, ligados à sensibilidade setecentista das tradições pitorescas inglesas, tal como estas remetem para Rousseau, especialmente na *Nouvelle Héloïse*, sem abdicar da reverência ao antigo, às margens do passado que naturalmente sustentam todos os cursos e esteiras de continuidades do tempo.

Na mesma linha de sequências, em 1893, Walter Pater publica *Plato and Platonism*, em que opõe os conceitos de relativo e absoluto para definir planos ideológicos da estética finissecular, ao afirmar que “o pensamento moderno” se distingue do antigo por cultivar o espírito relativista em vez do espírito do absoluto. Numa relevante obra anterior, *The Renaissance* (1873), Pater apresentara Mona Lisa como a prefiguração filosófica e esteticamente mais conseguida desta preocupação, enquanto ela é de facto a obra-prima da perfeição cultural do renascimento italiano e, paradoxalmente, a obra já esgotada do seu próprio arquétipo.

Numa época de profundas oscilações e hesitações em matéria de fé religiosa, a retrospectiva do passado assumiu formas alegóricas e míticas ao representar o confronto entre o paganismo e o dealbar do Cristianismo no mundo antigo. Romances como *Fabiola* e *Callista* (1856), respectivamente da autoria dos cardeais Wiseman e Henry Newman, *Marius, the Epicurian* (1885) de Pater, são exemplos paradigmáticos, assim como *Atalanta in Calydon* (1865) de Swinburne o é, na recuperação do helenismo dionisíaco. Outras temáticas representativas são as alegorizações de fundo hebraico, extraídas do Antigo e do Novo Testamento, entre as quais se articula a versatilidade do mito do judeu errante, que a Europa perseguiu ao longo dos tempos. O século XIX pulula igualmente de figuras fáusticas, todas elas inscritas nas prefigurações enigmáticas e fascinantes dos magos, dos alquimistas, dos cientistas loucos e perversos dos limiares renascentistas que vendiam a alma ao demónio. Para além de *Fausto* de Goethe, nas suas imensas repercussões na cultura ocidental oitocentista, *Frankenstein* (1816) de Mary Shelley, o cientista que desafia as leis da criação natural pela negação da reprodução sexual humana, é um dos exemplos mais característicos do tema. Em Inglaterra não pode deixar de referir-se a singularidade do mito do Santo Graal, preconizado através da lenda Arturiana e dos Cavaleiros da Távola Redonda, no conflito essencial entre a religiosidade céltica pagã dos druidas e das sacerdotisas da Natureza e o Cristianismo invasor dos saxões. O triângulo amoroso que une e separa o rei Artur, a rainha Guinevere e o fiel cavaleiro Lancelot, inscreve em si a mais expressiva alegoria das várias modulações do conflito, ao dar conta, ao longo da saga tecida de destinos individuais, da grandeza épica e trágica do destino de uma nação e de um povo.

No pré-rafaelismo de Dante Gabriel Rossetti, tanto na expressão poética como pictórica, são visíveis igualmente representações do amor cortês e platónico dos finais medievos, em figurações sucessivas da feminilidade arquetípica, sobretudo em recriações de Dante, por entre o extenso imaginário ligado a Beatrice. Muito peculiarmente na pintura de D. G. Rossetti, os aspectos visuais, plásticos, dos seus quadros migram igualmente para o interior dos poemas, fazendo com que os objectos, as figuras humanas, os sentimentos e emoções, sejam literalmente vistos como símbolos de um certo real, que não exactamente o das coisas empíricas, mas, repetindo Aristóteles, esse que é credível e perfaz o mito, que desdobra a lenda através dos tempos e a torna sempre legível e inteligível. Os símbolos dizem as coisas representando-as e, como tal, não necessitam que lhes emprestemos a alma.

Aqui reside a natureza dual do sujeito e da arte do pós-romantismo vitoriano. A arte é já de si esse alheamento do real imediato, na concepção que vem da estética kantiana, na última das suas obras críticas, *Crítica da Faculdade de Julgar*, de 1790. A arte tornava-se ‘pura’, autónoma, um domínio auto-suficiente face aos lugares e aos

tempos da experiência. Contudo, a visão purista do passado, como tempo enredomado em qualquer ideal de substituição, de sublimação, ou mesmo de evasão quanto ao tempo imperfeito, lacunar, crítico e decepcionante do presente, não faz sentido. Daí a necessidade do mito, como figura de completude, e do símbolo, para recuperar o passado e torná-lo arte, imaginando-o, o que é o mesmo que dizer: torná-lo em imagem. O mito traz de volta o passado enquanto esquema de possibilidades, não em bruto, e pode então ser assimilado às estruturas do presente, fazendo com que este recupere, ainda que parcialmente, ainda que precária e transitoriamente, a estabilidade perdida. Sentidos mistos e controversos de completude e desintegração, unidade e alteridade, fazem parte da mesma essência do homem, do artista, do poeta, da arte e da poesia vitorianas, que vêem a história não como mero artifício decorativo ou exercício nostálgico, mas como possibilidade de refazer, de preencher todos os vazios que as revoluções ideológicas, políticas e sociais dos finais do século XVIII tinham produzido.

É nesta nota que deve entender-se Carlyle (1795-1881). Em *The French Revolution: A History* (1837), Carlyle quer muito reportar os factos da revolução que marcou o fim de uma época mas abriu, porém, uma vala de escombros. Foi no espaço dessa vala que, lentamente, se foram alicerçando infinitas possibilidades de reconstrução do mundo e da sociedade, esteios inamovíveis para a sequência de épocas posteriores que assim viriam a desenvolver-se em toda a sua variedade ideológica, cultural e intensamente tecnológica. Para Carlyle, contudo, a escrita da história revê-se acima de tudo na leitura que se faz dos heróis e vilões, personalizando-os ao dar-lhes rostos. A história subjectiva-se, então, em Carlyle sob os moldes do humanismo socializante que marcou toda a sua abordagem do mundo e dos tempos. Em *Heroes and Hero-Worship and the Heroic in History* (série de 6 conferências, proferidas em 1840 e publicadas em 1841), Carlyle afirma categoricamente que a História é a súpula de inumeráveis biografias, pelo que nenhum homem vive em vão e a história do mundo é a biografia dos grandes homens. Em *Sartor Resartus* (1831)⁴, ao exigir do poeta, semelhante à fénix que renasce das cinzas, um novo *mythos* e novos símbolos emergindo das ruínas do passado, Carlyle reescreve Friedrich Schlegel em 1800, no «Discurso sobre a Mitologia», mas mais agudamente segue a esteira de Shelley, em *Prometheus Unbound*, abrindo espaço à idêntica leitura de Browning em «Childe Roland» e «Love among the Ruins». Através de Teufelsdröckh, Carlyle destitui a face wertheriana do amor romântico, voltada para a plenitude do suicídio, ao dissolver o mito na precaridade obsoleta da fantasia. Pelo contrário, Carlyle recupera a criatividade imaginativa do amor na intensidade e profundidade da paixão, transformadora em pleno de todas as experiências e afectos de cada indivíduo, dilacerando-lhe o natural egoísmo e redefinindo, assim, todas as suas relações com o outro ou os outros (*Book II*, ch. 5: «Romance»). Ao reinscrever o homem em novos sentidos do mundo e da história, ao convocar energias outrora dispersas, a metáfora do amor pode igualmente catalisar as dimensões criativas do trabalho e apresentar-se como verdadeira força de propulsão das representações e símbolos mais marcantes da cultura emergente. No entanto, o ímpeto romântico idealista, que em Carlyle ainda anima o sentido de imaginação, não deixa de ser contaminado pelo profundo cepticismo que dominará todo o século XIX vitoriano. Em *Sartor Resartus* o indivíduo luta cepticamente para mudar as coisas e o mundo, pois é consciente da sua inexorável limitação e de que aqueles são cada vez mais complexos e incontroláveis.

Ao escolher o amor como paradigma da transformação da história, da revitalização do passado nas tessituras do presente, Carlyle apercebe-se da ousadia e do

⁴ *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh* (1831), *Thomas Carlyle's Collected Works*, Library Edition, 31 vols., 1867-71.

risco da sua proposta. Afirma, então, que «o Amor não é propriamente um Delírio» («Love is nor altogether a Delirium», *Book II.*, p. 139) e incorre deliberadamente nos extremos da parodização grotesca quanto à semântica já esgotada da idealização amorosa para sublinhar a força transfiguradora do amor: «the Genius of Mechanism». Enquanto profunda motivação passional, é a genialidade paradoxal do mecanismo amoroso, que tem tanto de humano como de desumano e até de sobre-humano, que impele todos os planos da nossa existência e reorganiza as linhas de continuidade da história.

Obras citadas

CARLYLE, Th.

1867-71, *Thomas Carlyle's Collected Works*, 31 vols., London, New York, Library Edition.

DICKENS, Ch.

1854, *Hard Times: For these Times*, London, Bradbury & Evans.

1990 (1.^a ed., 1966), *Hard Times*, critical edition, New York, Norton.

HILTON, Timothy

1983 (1.^a ed., 1970), *The Pre-Raphaelites*, London, Thames and Hudson.

304

LERNER, Laurence (org.)

1978, *The Victorians*, London, Methuen.

MACKAIL, J. W.

1899, *The Life of William Morris*, 2 vols, London.

STANFORD, Derek (org.)

1973, *Pre-Raphaelite Writing*, London, Melbourne, Dent.

ROSENBERG, John D.

1961 (1.^a ed., 1954), *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, New York.

RUSKIN, John

1903-12, *John Ruskin's Works*, edição de E. T. Cook e A. Wedderburn, 39 vols., London, Library Edition.

CONSTRUÇÕES SINGULARES EM TORNO

DO MITO SEBÁSTICO:

O Mosteiro, de Agustina Bessa-Luís, e A Ponte dos Suspiros, de Fernando Campos

305

CRISTINA VIEIRA
(Univ. da Beira Interior)

«A tragédia de Sebastião, seja como rei ou como simples adulto, tem sempre um lado de farsa, que a redime como fracasso.»

(António Cândido Franco, *Vida de Sebastião Rei de Portugal*)

D. Sebastião é, a par de D. Inês de Castro, o vulto português à volta do qual gravitam mais obras dos diversos quadrantes da cultura (nacional e não só). Em vez de uma aleatória e talvez redundante ilustração desse facto, remetemos, antes, para a recente e exaustiva *Sebástica – Bibliografia Geral sobre D. Sebastião* (2002)¹. O tema do desaparecimento do *Desejado* em Alcácer-Quibir tornou-se inevitável para o romance histórico, cuja fisionomia literária Maria de Fátima Marinho² retrata seguindo um fio cronológico que vai de 1840 até aos nossos dias. Explicar a tenacidade deste mito e criar à sua volta construções singulares (no duplo sentido de ‘únicas’ e de ‘surpreendentes’ para o leitor) não serão, pois, tarefas fáceis. Eduardo Lourenço e Gilbert Durand, enquanto pensadores da portugalidade, assumiram proficuamente a primeira das tarefas supramencionadas, levantando hipóteses que Agustina Bessa-Luís n’*O Mosteiro* (1980) e Fernando Campos n’*A Ponte dos Suspiros* (2000)³ desenvolveram singularmente sob a forma de romance histórico.

¹ Cf. Oliveira: 2002. A listagem de obras baseadas na figura de D. Sebastião aparece organizada por âmbitos culturais, entre os quais, os géneros literários poesia / ficção.

² Em plena voga romântica, A. Correia de Lacerda é o primeiro autor português a publicar uma obra romanceada sobre o *Desejado*: trata-se do romance-poema *D. Sebastião o Encuberto* (Lisboa, Typografia de L. C. da Cunha, 1840). O último romance contemplado no estudo de Maria de Fátima Marinho data de 2000 e corresponde precisamente ao romance de Fernando Campos a ser aqui analisado. Cf. Marinho: 2002, pp. 365-386.

³ As páginas citadas neste artigo reportam-se à 4.^a edição d’*O Mosteiro* (Lisboa, Guimarães Ed., 1995) e à 1.^a edição d’*A Ponte dos Suspiros* (Lisboa, Difel, 2000).

De facto, para Eduardo Lourenço, a perda de D. Sebastião significou em Portugal a perda do pai, e foi desse ressentimento colectivo de orfandade, não ultrapassado e agudizado pelo *Ultimatum* inglês de 1890, que resultou o traumatismo de «um povo naturalmente destinado à *subalternidade*» (Lourenço: p. 19). Agustina Bessa-Luís levará esta análise psicanalítica do sebastianismo até às últimas consequências, de uma forma inovadora, singular. Fernando Campos, por seu turno, diverge do romance agustiniano no essencial, ainda que apresentando alguns pontos de contacto, talvez porque assuma outra concepção de portugalidade, como a que foi exposta por Gilbert Durand. Para este último, a perenidade do mito sebástico deve-se à associação feita entre D. Sebastião e o «Salvador oculto» (Durand: p. 11), um dos quatro mitologemas da portugalidade ou «sequências lendárias» que o imaginário profundo do povo português repete e privilegia» (Durand: p. 11). Assim, o desaparecimento de D. Sebastião ganhou dimensão mítica devido à adesão da psique colectiva portuguesa ao messianismo⁴, aspecto que será explorado singularmente por Fernando Campos, sem soçobrar no nacionalismo serôdio de um Samuel Maia⁵, por exemplo.

Os constrangimentos temporais justificam a restrição da análise a apenas algumas personagens d'*O Mosteiro* e d'*A Ponte dos Suspiros*, e a lógica impõe que essa análise comece pelo cotejo da construção de D. Sebastião nos dois romances citados.

A diferença construtiva mais radical reside no facto de o D. Sebastião de Agustina ser uma personagem *in absentia*, julgada nas razões psicanalíticas que o levaram à aventura africana, enquanto o de Fernando Campos é uma personagem *in praesentia* e sobrevivente à fatídica batalha. Ou seja, o primeiro é uma personagem de quem outros escrevem ou meditam; o segundo é uma personagem que desde a primeira página sustenta diegeticamente o protagonismo de uma acção alternativa⁶ ao discurso oficial da História. As razões, os modos de textualização e as consequências de tais opções narratológicas são compreensíveis à luz de uma leitura não apenas imanentista dos dois textos romanescos considerados.

Fernando Campos coloca reiteradamente D. Sebastião ora em momentos de diálogo, como interlocutor de variadíssimas personagens (ganhando, deste modo, uma distribuição diferencial que ajuda a consolidar o seu protagonismo), ora em momentos de monólogo interior, com o conseqüente acesso privilegiado e intimista aos seus pensamentos e sensações. A participação de D. Sebastião em diálogos acompanha todo o romance até ao penúltimo capítulo, no fim do qual desaparece diegeticamente em função do êxito da troca de prisioneiros no Castelo do Ovo. Tal participação é particularmente relevante nos quatro primeiros capítulos do romance, em que D. Sebastião assume a narração (com apenas algumas interrupções do narrador extradiegético-heterodiegético), contando ao arcebispo de Éspalato, António Graziani, e ao cônego Battista, personagens referenciais, as suas desventuras até chegar a Veneza⁷. A atribuição do

⁴ O mitologema do «Salvador oculto» é focado sobretudo em Durand: pp. 16-18.

⁵ O nacionalismo algo serôdio do romance *História Maravilhosa de Dom Sebastião Imperador do Atlântico*, da autoria de Samuel Maia, não é alheio à data do seu lançamento (1940), já que no mesmo ano Lisboa assistiu à Exposição do Mundo Português, organizada pelo Estado Novo, e que comemorava a ideia de grandeza do Império colonial português. Cf. Marinho: 1999, pp. 142-143, e Marinho: 2002, pp. 377-378.

⁶ Os romances históricos da contemporaneidade que se caracterizam pela apresentação de versões voluntariamente contrafactuais são, por esse mesmo facto, apelidados e caracterizados por Elisabeth Wesseling como histórias alternativas ou fantasias ucrónicas. Cf. Wesseling: pp. 155-191.

⁷ Cf. Campos: pp. 9-81. As curtas intrmissões do narrador extradiegético-heterodiegético salientam a função narrativa de D. Sebastião face aos seus interlocutores, junto dos quais procura o reconhecimento. Simultaneamente, as mesmas enfatizam o *pathos* de alguém que conta a sua própria tragédia. Daí frases como: «E o romeiro continuava a contar» (*idem*: p. 19); «O peregrino continuou» (p. 26); «O arcebispo fez [...] o gesto de assentimento e o peregrino [...] continuou a contar» (p. 44); «O peregrino retomou o seu relato» (p. 71).

monólogo interior a D. Sebastião sobressai em momentos dramáticos, como a presença disfarçada nas próprias exéquias e os aprisionamentos a que é sujeito na Ponte dos Suspiros de Veneza, na transferência do *Bargello* de Florença para a prisão de Orbetello, desta para o Castelo Novo de Nápoles e, finalmente, deste para o Castelo do Ovo, em ilha frente à cidade napolitana⁸. Estas opções narratológicas favorecem claramente a adesão do leitor às acções e pontos de vista de D. Sebastião, diminuindo a distância entre os dois.

Situação diametralmente oposta é aquela que encontramos em Agustina, que nunca atribui ao *Desejado* nem o discurso directo nem o monólogo interior. Ele é sempre a personagem histórica de quem se fala, e essa mediação, feita através da narradora ou da personagem que a medita paralelamente, Belchior Teixeira, cria um distanciamento crítico inevitável que por vezes é surpreendentemente severo ou simplesmente insólito⁹.

As escolhas temporais harmonizam-se com esta adesão / distanciamento face ao rei português: em Fernando Campos, o tempo inicial da enunciação dista apenas vinte anos do tempo diegético da narrativa analéptica (corresponde ao ano de 1598), participando o monarca nos dois planos narrativos até à sua fusão e consequente avanço da acção¹⁰; em Agustina, o tempo inicial da enunciação corresponde ao Portugal provinciano dos anos 30 do século XX, no qual Belchior Teixeira se move¹¹.

Remontemos agora às razões que levaram os dois romancistas a fazerem tais opções, por forma a melhor aprofundarmos o cotejo da construção do *Desejado* num e noutra.

Não é na distância em si face ao retrato de D. Sebastião feito por Agustina que reside a singularidade fundamental deste último: já Ruben A. em *A Torre de Barbela* (1964) praticara uma interpretação transgressiva da História sebástica. A singularidade reside, antes, em dois factos que se cruzam umbilicalmente: a dimensão psicanalítica subversiva dada a tal retrato e a dupla mediação do mesmo, já que o monarca aparece aqui, a rigor, desenhado e explicado nos «apontamentos fabulatórios para a biografia de D. Sebastião» (Bessa-Luís: 1995, p. 111) feitos por Belchior Teixeira, *alter ego* da narradora. O texto romanesco dá algumas pistas para tais opções, já que nele ressaltam o elogio directo ou sub-reptício às vantagens da psicanálise, e da psicopatologia em concreto, e, por outro lado, as diversas alusões às incertezas, parcialidades e falseamentos da historiografia. Documentemos estas afirmações.

Belchior recebe um dramático impulso para a maturidade intelectual quando, aos catorze anos, se apercebe do cálculo falseador que preside à elaboração das *Confissões* (de Santo Agostinho) ou das cartas de Heloísa. Em consequência, «[a] realidade da História pareceu-lhe esperar continuamente uma contra-prova» (Bessa-Luís: 1995, p. 38), facto tornado obsessivo, mas que mais não é, acrescenta a narradora, do que mero exemplo da «psicose de toda uma cultura» (Bessa-Luís: 1995, p. 38). Vários pensadores do século XX podem, de facto, exemplificar essa «psicose»: Collingwood¹² salientou nos anos 40 a obrigatoriedade do recurso à imaginação por parte do historiador

⁸ Cf. *idem*: pp. 46, 68, 97-98, 120, 153-157 e 161-162.

⁹ Essa distância crítica é visível, em Agustina, em expressões como «erro sebástico» (Bessa-Luís: 1995, p. 262) e «safari mourisco» (p. 276) ou ainda no interessante termo pejorativo com que as sobrinhas de Belchior designavam os seus escritos: «*Sebastianada*» (p. 211).

¹⁰ Vd. Campos: p. 81: «Depois de Mântua e Verona, acolhi-me à piedade de meu padre Santo António, em Pádua, e finalmente vim ter a esta Veneza em que, a Deus graças, encontrei conterrâneos meus que me reconheceram e ajudaram...»

– ... e aqui estás – disse o arcebispo. – Que queres de mim?–

¹¹ Cf. Bessa-Luís: 1995, p. 7: «Nesse tempo, por alturas de 1935, não havia ainda qualquer projecto em curso para refazer o mosteiro. [...] Belchior Teixeira [...] tinha então treze anos e passava as férias das vindimas em casa da avó paterna [...]».

¹² Cf. Collingwood: pp. 287-306.

para conceber factos que não pertencem a um *bic et nunc*, e Linda Hutcheon¹³, nos anos 80, aprofundou a historiografia como construção verbal sujeita a limitações, isto quando não é mera reprodução de outros textos. A narradora, através do seu *alter ego*, aponta «a sensibilidade deformante do historiador» (Bessa-Luís: 1995, p. 219) capaz de «produzir monstros e, com eles, satisfazer meio mundo de mórbidos e ignorantes» (Bessa-Luís: 1995, p. 219). Este distanciamento face às fontes historiográficas, assinalável não só na suspeita directamente imputada ao historiador¹⁴ mas ainda na frequência do discurso modalizante e na aceitação da visão do Outro, sempre apócrifa face à versão oficial dos factos¹⁵, não consegue, porém, fazer de Belchior a excepção à regra. Também ele construirá o retrato do *Desejado* em função de certos desígnios, e a narradora, sempre atenta, lá estará para lhe apontar ora a falha da contundência imprudente¹⁶, ora as motivações mais inconscientes que o levam a ir modificando tal retrato. E é aqui que entra em cena a psicanálise, porta de entrada para o mundo secreto e poderoso do inconsciente, seja ele individual, trabalhado por Sigmund Freud, seja ele colectivo, explorado por Carl Jung¹⁷.

Se o retrato mediatizado e distanciado de D. Sebastião faz *O Mosteiro* entrar na esfera da metaficção historiográfica pós-moderna¹⁸, o recurso assíduo ao vocabulário psicanalítico em extensas análises psicológicas¹⁹ legitima também o enquadramento desta obra no âmbito dos melhores romances psicológicos. Os «conhecimentos de psicopatologia» (Bessa-Luís: 1995, p. 239) são aplicados quer por Agustina às suas personagens, quer por Belchior ao seu meio circundante e ao seu objecto de estudo.

¹³ Cf. Hutcheon: p. 16: «The view that postmodernism relegates history to “the dustbin of an obsolete episteme, arguing gleefully that history does not exist except as text” (Huyssen 1981, 35) is simply wrong. History is not made obsolete: it is however, being rethought – as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and “gleefully” deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are texts.» O itálico pertence ao original.

¹⁴ Cf. Bessa-Luís: 1995, por exemplo: «O que há de terrível na História, quer dizer, falseador, é que ela é feita com a pena da classe média, de baixa inspiração e, para mais, grosseiramente moralizante» (p. 219); «a História, vasta tela do senso comum, exerceu os seus direitos a ponto de o [D. Sebastião] deturpar» (p. 233); e «O rei explode, chega a levantar a mão sobre o mordomo, mas detém-se e exclama apenas, com paixão: “Meu Deus, que coisa são os homens?” Não sei se são avanços peregrinos do cronista ou a teatral ficção da História, que, em passando, parece elegante quando foi só vulgar; mas o conde responde condignamente: “Sabe Vossa Majestade que coisa são os homens? Que não há rei sem eles nem se pode acertar o caminho das coisas sem o seu conselho”» (p. 275), entre outras passagens.

¹⁵ As histórias apócrifas apresentam-se como versões alternativas não à factualidade histórica, mas à versão oficial da História, quase sempre anuladora do “outro lado da questão”, isto é, a História dos vencidos, dos marginalizados, dos esquecidos, das minorias. Cf. McHale: pp. 90-93 e Bessa-Luís: 1995, por exemplo: «Não é fácil dizer como as coisas se passaram» (p. 215); «O facto deve estar mais conforme a verdade na versão do cronista árabe» (p. 236); «Parece que foi esta uma das suas atitudes obstinadas sem apoio dos capitães experimentados. Possivelmente o rei reagia conforme o velho ritual da cavalaria» (p. 237).

¹⁶ Cf. Bessa-Luís: 1995, por exemplo, p. 169: «Talvez lá esteja [D. Sebastião] ainda, no fundo do rio Makhazin, com a sua armadura lavrada; “está, de certeza”, dizia Belche, com grande empenho e convicção.»

¹⁷ Cf. Freud: 1997, pp. 11-28 e Jung: 1952, pp. 128-156 e 174-216, em que, à camada do inconsciente individual, o discípulo de Freud acrescenta uma camada supra-individual, englobando «les restes de l’existence ancestrale» (Jung:1952, p. 152) e organizados por arquétipos que mais não são do que «*contentus collectifs archaïques*» (*idem*: p. 182).

¹⁸ Cf. Hutcheon: pp. 87-101. Neste capítulo, «Historicizing the postmodern: the problematizing of History», Linda Hutcheon caracteriza esse tipo de romance contemporâneo que trabalha com as fontes historiográficas de forma problematizante.

¹⁹ Cf. o uso de termos ou expressões como «inconsciente colectivo» (Bessa-Luís: 1995, pp. 183-184), «defesas sistemáticas» (p. 239), «trauma» e «líbido» (p. 247), «anima, uma natureza feminina ideal» (p. 262), entre outros, e em passagens extensas como pp. 247-248.

Afirma a narradora: «Belchior pensava fazer o estudo do primo [José Bento] liquidando-o numa espécie de biografia monumental cujo assunto era o rei D. Sebastião» (Bessa-Luís: 1995, p. 63). Esta frase só poderá ser cabalmente compreendida à luz do pai da psicanálise, cuja leitura, aliás, refere Agustina²⁰ na sua foto-autobiografia, teve um impacto avassalador na sua forma de ler e escrever o mundo. Freud²¹ considerava que a criação literária era uma forma de sublimar neuroses de forma positiva, de controlar instintos agressivos. E é precisamente esta concepção que Agustina enfatiza no romance: «Belchior pensou que, sempre que iludia a aversão por alguém, o convertia em fantasma, talvez para o afastar e pôr ao abrigo da sua represália» (Bessa-Luís: 1995, p. 161). Desde criança, ele nutria pelo primo uma rivalidade um pouco sadicamente alimentada pela tia Matilde²². E o retrato inicial de D. Sebastião corresponde, de facto, a defeitos escarpados e assacados ao primo José Bento, no qual Belchior encontrava muitas pareências com o monarca português e para quem aqueles defeitos são transferidos. Um é o espelho, o modelo, o arquétipo, do outro. Daí o redobro de características físicas e psicológicas e de certas experiências, como a desenvoltura física, o gosto pela caça e pela guerra, o pudor diante das raparigas e a pressão para assumir casamento²³. Deste modo, Agustina constrói a personagem José Bento em função dos traços do *Desejado* historiograficamente mais propalados, para que Belchior Teixeira, na intriga, possa construir um D. Sebastião em função desse primo detestado.

Outras razões são ainda apresentadas como despoletadoras da escrita do livro sebástico, também elas do foro das frustrações e dos medos pessoais, o que vem mais uma vez ao encontro das concepções freudianas da criação literária: falhas de memória julgadas preocupantes; o falhanço do casamento; a sensação de controlo da sua vida pelo refúgio no planeamento metódico de uma narrativa; a aferição da sua regularidade mental; e, factor essencial, o fácil acesso a praticamente todos os modelos da corte sebástica no viveiro de mulheres que era a casa de suas tias paternas²⁴. Destas tias, devemos, aliás, destacar tia Assunta, em função de algumas singularidades.

Assunta é, antes de tudo, a “Grande Mãe”, a “Grande Alimentadora”, pois os seus constantes cuidados com a satisfação das necessidades alimentares da casa são explicados pela narradora segundo esse arquétipo junguiano²⁵. O culto ancestral da deusa feminina e da alimentação que nela é visível relacionar-se-ia talvez com «antiquíssimas experiências inscritas na memória do sangue [...], [essa] indelével catástrofe inicial, a penúria pós-glaciar, a luta pela sobrevivência, [...] uma memória brutal da extinção» (Bessa-Luís: 1995, p. 12). Depois, ela apresenta-se aos olhos de Belche como o modelo natural de D. Catarina de Áustria, avó de D. Sebastião: pelo similar estatuto privilegiado; pela beleza algo aristocrática e dignidade do nome (“Assunta” significa ‘ascensão’, em latim); pelo ascendente que tem sobre várias personagens, à semelhança da rainha, como as irmãs Noémia, Matilde e Aurora, e o fidalgo da Costa; pelas semelhanças comportamentais com D. Catarina, tais como a forma dissimulada de testar as tendências sexuais dos netos e a rivalidade por vezes castradora exercida sobre Belche / D. Sebastião²⁶. Em seguida, Assunta é uma feminista *sui generis*, gerindo,

²⁰ Cf. Bessa-Luís: 2002, p. 136.

²¹ Cf. Freud: 1994, pp. 50-59.

²² Cf. Bessa-Luís: 1995, pp. 9-10. Vd. ainda p. 132, em que a narradora afirma: «Mas Belche, decerto inspirado pelo modelo que tomava de seu primo, e que lhe era odioso desde a infância, [...] fazia de D. Sebastião um juízo algo parcial e científico, que é o estilo que se usa quando se quer parecer isento. [...] Sobretudo era José Bento quem ele atingia, dando troco ao desprezo que lhe suportara toda a vida.»

²³ Cf. *idem*: pp. 62-63, 65-66, 110-111 e 142-143.

²⁴ Cf. *idem*: pp. 62-63 e 110-113.

²⁵ Cf. Jung: 1990, pp. 81, 95-98 e 224.

²⁶ Cf. Bessa-Luís: 1995, pp. 15, 93-97, 110-112, 193-196, 198, 205-207, 229-231 e 283-284.

à sua maneira, no Portugal provinciano em que vive, uma confortável condição de solteirona no gineceu que é a sua casa, livre do domínio dos homens e sempre acompanhada pela irmã dilecta, Aurora. As surpreendentes hemorragias de que padece formam um excelente e contínuo álibi para fugir ao casamento, mais insólitas ainda, por, num processo vampírico invertido, lhe parecerem eternizar a beleza²⁷.

Retornemos, então, às singularidades do D. Sebastião de Belchior e vejamos como esse retrato depende numa fase inicial do modelo tomado em consideração, José Bento.

Desde logo, os tão propalados orgulho, destemor e loucura de D. Sebastião, não sendo totalmente negados, são contudo relegados para segundo plano e revistos antes como exibicionismo fanfarrão, próprio de um rei-actor ou truão, que esconde, na realidade, a primeira e mais forte experiência humana, a do medo²⁸. É por isso que o projecto biográfico se vai transformando, gradualmente, em ensaio sobre o medo, como aliás acaba por se intitular²⁹. Os diversos gestos de valentia e de arrogância quer de D. Sebastião, quer de José Bento (porque o retrato é duplo numa primeira fase), como as constantes caçadas, uma certa clandestinidade, o despotismo e as aventuras militares ou paramilitares (actividades e sentimentos de índole fascista, no caso de José Bento³⁰), acusam para Belchior, «o enfrentamento do medo que acaba por se tornar obsessivo [...] e que, por tão intens[o], acaba na melancolia» (Bessa-Luís: 1995, p. 239). Ao caso de D. Sebastião são aduzidas possíveis provas historiográficas de fobias a cavalos e a espaços abertos, donde as constantes caçadas e passeios clandestinos em praias desertas e na cerrada mata de Sintra, durante a noite, para exorcizar tais medos infantis³¹. A «neurose fóbica» (Bessa-Luís: 1995, p. 239) ter-se-á desenvolvido em D. Sebastião (e em José Bento, paralelamente) por carências afectivas, em função da orfandade efectiva de pai (o príncipe D. João morre antes de o *Desejado* nascer) e simbólica de mãe (a princesa D. Joana afasta-se desde tenra idade do filho para assumir a regência de Espanha)³². Ora, é também neste capítulo do medo que Belchior acaba por se comparar sub-repticiamente ao seu objecto de estudo, devido à insistência na oposição entre os dois: Belchior recorda a tardia separação do quarto dos pais, e como isso o ajudou a enfrentar medos infantis que tinha, como cordas de laçar cavalos e matas cerradas (a mata do senhor da Costa), o que imediatamente se põe em paralelo com a fobia de cavalos de D. Sebastião e a mata de Sintra³³.

Outras passagens e expressões reiteram, pertinentemente, a construção do *Desejado* como rei-actor: «É preciso que a área toda do reino seja coberta pela ilusão teatral» (Bessa-Luís: 1995, p. 229); «D. Sebastião é um actor que procura [...] nada mais do que o reconhecimento do facto ilusório» (Bessa-Luís: 1995, p. 229); «burla genial» (Bessa-Luís: 1995, p. 229); «príncipe de teatro» (Bessa-Luís: 1995, p. 232); «D. Sebastião não se fez compreender. Como actor, é vaiado pelo senso comum» (Bessa-Luís: 1995, p. 233); «a sua “performance”» (Bessa-Luís: 1995, p. 233), entre outras.

²⁷ Cf. *idem*: pp. 15-16, 67-69, 93 e 96.

²⁸ Cf. *idem*: p. 247: «Se o rei fosse o anónimo filho dum lavrador, dormindo até aos sete anos na cama dos pais e poupado aos terrores nocturnos [...] não teria de enfrentar aquela batalha das suas percepções, entre as quais a experiência da primeira de todas, que é o medo. Este foi o seu companheiro de toda a vida, o laço mais firme que determinou todas as suas atitudes e que fez de um jovem delicado um insensato».

²⁹ Cf. *idem*: p. 215.

³⁰ Cf. *idem*: pp. 65-66, 79 e 132-135.

³¹ Cf. *idem*: pp. 228, 239-241 e 246.

³² Cf. *idem*: pp. 169-170 e 222-223.

³³ Cf. *idem*: pp. 246-252.

Contudo, Belchior inflecte o sentido da construção do retrato do *Desejado* ao entrar na sua vida outra personagem, Josefina Viana. A partir do momento em que «tudo era Josefina» (Bessa-Luís: 1995, p. 168), será doravante «por ela, Josefina, que [Belchior chegará] à realidade sebástica» (Bessa-Luís: 1995: p. 168). Esta personagem, em virtude de uma aventura mal explicada com um homem casado, o fidalgo da Costa, é obrigada pelo pai conservador a recolher-se em casa das Teixeira, onde recebe o desprezo da criadagem³⁴. Ora, seria fácil para Agustina construir a partir daqui a típica órfã inocente e perseguida das «velhas histórias vitorianas» (Bessa-Luís: 1995, p. 74). Ao invés, Josefina torna-se singular por escapar completamente a tal estereótipo: é uma rapariga vaidosa e hipócrita, experiente e sisuda, consciente da sua beleza e poder de sedução, usado tanto sobre os homens como sobre as mulheres, donde a sua bissexualidade e o lugar de preferência que depressa ocupa na casa das Teixeira. Além disso, a sua insubmissão tem traços que denunciam, na óptica de Belchior, um complexo de virilidade³⁵. De facto, a permanência de Josefina no chalé do fidalgo da Costa dever-se-á somente a uma defesa literal de arma em punho daquele espaço que não era seu, onde é livre, sem um pai castrador a controlar-lhe os movimentos³⁶. Em traços gerais, Josefina não sofre qualquer traumatismo nem suscita piedade no leitor.

Outra surpresa é o tom sarcástico e severo da sua comparação com D. Joana: «Tinha olhos grandes, pretos, e um sinal na face esquerda, como D. Joana, a mãe do Desejado, a menos que em D. Joana fosse uma cagadela de mosca no quadro das Carmelitas Descalças» (Bessa-Luís: 1995, p. 76). E, tal como D. Joana, Josefina será uma megera, no entender de Belche, pela soberba, pela insubmissão e pela «austeridade calculada» (Bessa-Luís: 1995, p. 281). Contudo, a maior surpresa neste retrato é, sem dúvida, a sua assunção para modelo de outra personagem, D. Sebastião. Com efeito, o carácter sedutor, irreflectido e desapegado, o orgulho, a ambiguidade sexual, a insubmissão e vaidade, o carácter ilusório, o fascínio por armas, que lhe davam «uma sensação de apetite por aventuras e prodígios» (Bessa-Luís: 1995, p. 84), o gosto por passeios nocturnos na mata do Costa, a permanente aversão pelo casamento³⁷, conduzem Belchior à insólita associação Josefina – D. Sebastião, até à sustentação da tese mais arrojada, ao «ponto culminante do seu livro: D. Sebastião era uma mulher» (Bessa-Luís: 1995, p. 168). A um primeiro momento, essa é uma hipótese tomada no sentido literal, defensável com o facto de ninguém, nem mesmo a mãe, lhe ter alguma vez visto o corpo nu, vivo ou morto. Depois, essa feminilidade é desenvolvida apenas no campo psicológico, com base no arquétipo junguiano³⁸ da *anima*, o elemento feminino presente em qualquer homem. Sucede que no *Desejado* essa *anima*, no entender de Belche, se encontrava exacerbada pela educação conduzida por padres e pela constante presença de mulheres dominadoras na corte, como a avó Catarina de Áustria e a infanta D. Maria, não contrabalançada por qualquer presença masculina forte e sexualizada³⁹. O *Desejado* cultivava um ideal de cavalaria desusado para a época, mas tal ideal masculino é já mal compreendido nesse pícaro século XVI, que lhe exigia atitudes mais másculas. O rei rejeita, então, as contínuas pressões da avó para que se case, e, nesse contexto, torna-se muito plausível para Belchior que a teimosia de Alcácer-Quibir fosse «o último impulso agressivo mascarado de sinceridade

³⁴ Cf. *idem*: pp. 73-74.

³⁵ Cf. *idem*: p. 75.

³⁶ Cf. *idem*: pp. 83-85 e 165-167.

³⁷ Cf. *idem*: pp. 74-78, 82, 84-87, 160-168, 172-174, 180, 186, 254-255.

³⁸ Cf. Jung: 1990, pp. 177-180.

³⁹ Cf. Bessa-Luís: 1995, pp. 112, 240-242, 262-263 e 283-284.

patriótica e de interesse do Estado» (Bessa-Luís: 1995, p. 241), isto é, uma afirmação desesperada de masculinidade por parte do monarca.

Neste aspecto, Fernando Campos não é subversivo, sustentando a heterossexualidade de D. Sebastião na atracção, interesse ou saudade que várias personagens femininas lhe suscitam, como a ciganita *Estrella*, Paola Gallardeta, mulher de Marco Túlio Catizone, D. Maria de Alcáçova e, muito particularmente, a prostituta Violeta⁴⁰. É pelo próprio discurso de D. Sebastião que as dúvidas relativas a uma possível misoginia são afastadas, primeiro diante de Telo, a quem revela o medo em apanhar «o morbo serpentina» (Campos: p. 56), a sífilis, e depois, diante de D. João de Castro, a quem revela a sua recusa em casar com «uns fantoches sem alma que lhe propunham os reis e príncipes dos outros reinos da Europa» (Campos: p. 144). É sobretudo em função dessa tese que é construída Violeta, uma das raras personagens não referenciais d'*A Ponte dos Suspiros*, e com quem D. Sebastião perde a virgindade. O seu retrato físico e psicológico, bem como o breve espaço narrativo que ocupa na obra não fogem ao esquema típico da prostituta, mas o caso adquire contornos singulares pelo cavaleiresco, quixotesco⁴¹, tratamento dado por D. Sebastião, nessa altura disfarçado de pobre peregrino, à prostituta que abnegadamente o ajudara em Santa Justa: para ele, ela é princesa, nomeada não com os aviltantes epítetos que a própria lhe sugere mas com o nome do perfume «mais simples e mais fino» (Campos: p. 60): Violeta. Beleza e amargura são as primeiras qualidades que D. Sebastião vê em Violeta, e não aviltamento. Dela lhe ficam o amor e a saudade. Por isso a sua construção é singular.

Um caso paralelo em Agustina é o dos volframistas, dada a brevidade similar da passagem na obra desta personagem e dado o aviltamento social a que é sujeita, tão magnífica e amoralmente definido pela metáfora «fauna marginal à guerra» (Bessa-Luís: 1995, p. 50). Estes volframistas são os singulares heróis pícaros do século XX, burladores da moralidade e da alfândega, humanizados pela individualização a que a personagem colectiva é sujeita, no que faz recordar algumas das melhores páginas do romance aquilino *Volfrâmio*.

A anterior alusão a D. Quixote permite completar o retrato de D. Sebastião feito em Agustina e encontrar um interessante paralelismo entre esta autora e Fernando Campos. De facto, o desaparecimento de Josefina de casa das Teixeiras e a sua misteriosa morte (posta em paralelo com a do rei) conduzem Belchior à derradeira transformação no retrato do *Desejado*, correspondente à fase do Encoberto. De mulher, D. Sebastião passa a ser entendido como o herói pícaro incompleto, «o arcanjo do transitório» (Bessa-Luís: 1995, p. 190). Significa isto que o monarca português é o cavaleiro das ilusões, embalado em sonhos de cavalaria medieval⁴², o Quixote que arrasta consigo Portugal, mas que, como pícaro, esconde as suas reais motivações e atrai à armadilha dos proveitos próprios pelo fascínio e pela simulação toda uma sociedade, também ela burladora. José Bento é outro burlador, mas enquanto este é um modelo completo de herói pícaro, conseguindo um cómodo e alto cargo político, o *Desejado* é o seu modelo inacabado, porquanto os ideais quixotescos de cavalaria são abruptamente cortados em Alcácer-Quibir, resultando daí um trauma para uma nação em transfor-

⁴⁰ Cf. Campos: pp. 33-34, 37-41, 58-60, 77, 120 e 143-145.

⁴¹ Cf. Cervantes: Vol. 1, pp. 107, 115-116 e 196, em que D. Quixote se revela como cavaleiro das quimeras, ao ver gigantes onde só há moinhos de vento e Dulcinéias em mulheres devassas.

⁴² Maria Leonor Machado de Sousa sustenta no artigo «D. Sebastião, um cavaleiro no século XVI» que, historicamente, há vários ecos e provas dessa ligação anacrónica do monarca português aos ideais da Cavalaria cortês medieval. Agustina e Fernando Campos fazem, por sua vez, eco desse traço nas suas obras. Cf. Sousa: pp. 51-59.

mação picaresca⁴³. Só assim se compreende, denunciam em unísono Agustina e Fernando Campos⁴⁴, que a aristocracia portuguesa tenha aderido, toda aperlada, para ir para uma batalha no deserto africano, como se de uma festa ou torneio se tratasse. Também Fernando Campos insiste neste tema da ilusão, embora com contornos singulares. A justificação da persistência da crença da sobrevivência do *Desejado* à batalha é que diverge.

Em Agustina, essa crença resulta de uma incapacidade do povo português para lidar com as frustrações (pessoais ou nacionais), o que corresponde às teses de Eduardo Lourenço e àqueles famosos versos «Quem vem viver a verdade / Que morreu D. Sebastião?» (Pessoa: p. 85). A loucura será, assim, apenas um degrau acima na incapacidade para lidar com o real. E, nesta perspectiva singular, os doidos que habitam o mosteiro transformado em hospício apenas se diferenciam, por vezes, da restante população de S. Salvador, com quem, aliás, convivem pacificamente, por pouco mais do que um apego absoluto e obstinado a uma personalidade do passado histórico, como o General Carmona ou o Rei D. Carlos⁴⁵, e a indicação de um diagnóstico, «enquanto que todos os outros estavam apenas marcados por um prognóstico, ou não tinham nada» (Bessa-Luís: 1995, p. 110). É por isso que algumas neuroses dos velhos e de cada uma das tias Teixeiras aproximam estes dos doidos⁴⁶. Em Fernando Campos, pelo contrário, a crença no Encoberto resultará de factos históricos documentados e pouco difundidos, ainda que sussurrados em correspondência diplomática da época, em três bulas papais (a primeira das quais, de Clemente VIII), em escritos de D. João de Castro, neto homónimo do vice-rei da Índia, ou em obra do Padre José Teixeira⁴⁷. A sobrevivência de D. Sebastião aparece, pois, de forma singular, não como uma história alternativa, maravilhosa, tal como Aquilino Ribeiro⁴⁸ o fizera em *Aventura Maravilhosa* (1934), mas como uma história apócrifa, isto é, pouco conhecida do grande público, mas não por isso menos verdadeira. Por outras palavras, Fernando Campos apresenta um romance de tese, tal como Susan Suleiman⁴⁹ o definiu, perspectiva completamente alheia a Aquilino Ribeiro, para lá de outras diferenças estruturais e ideológicas a separarem estes dois autores.

Se a construção de D. Sebastião como humilde mendigo e peregrino não é, de facto, uma ideia singular, se pensarmos na obra aquiliniana, a sua associação ao “Cavaleiro da Cruz”, como se intitulava o referencial e misterioso “Prisioneiro de Veneza”, ainda por cima dada como tese historicamente plausível, é uma singularidade romanesca que não devemos entender como excentricidade mas como algo em que um autor investiu seriamente a sua inteligência e imaginação, sempre com a dúvida cautelosa a encimar e a finalizar a obra. Aliás, o triunvirato formado pelas personagens referenciais Frei Estêvão de Sampaio, frade dominicano apoiante da causa independentista, Marco

⁴³ Cf. Bessa-Luís: 1995, pp. 182-184, 190-191 e 212-213.

⁴⁴ Cf. *idem*: pp. 229-233 e Campos: pp. 13-14 e 19-20.

⁴⁵ Cf. Bessa-Luís: 1995, pp. 99-102 e 127-131.

⁴⁶ Cf. *idem*: 105-110.

⁴⁷ A tese da sobrevivência de D. Sebastião à batalha de Alcácer-Quibir foi sustentada com seriedade histórica e profunda pesquisa (atestada em anexo) na obra *Dom Sebastião. Antes e Depois de Alcácer-Quibir*, pelo historiador António Belard da Fonseca (1979), e é nela que se apoia Fernando Campos, nomeadamente a associação de D. Sebastião ao misterioso «Prisioneiro de Veneza». Cf. Fonseca: *passim*, sobretudo pp. 42-129. Fernando Campos acedeu igualmente ao *Jardim Ameno*, documento do início do séc. XVII, onde as bulas em causa e os sinais de D. Sebastião aparecem transcritos por Pedreanes de Alvelos. Cf. Alvelos: ff. 5-10.

⁴⁸ Este romance de Aquilino Ribeiro é frequentemente cotejado com o de Fernando Campos (cf. Marinho: 2002, pp. 374-377 e 385-386), nomeadamente pelo «paralelismo de situações (mudança de nome, peregrinação – embora em lugares diferentes – humildade)» (Marinho: 2002, p. 377).

⁴⁹ Cf. Suleiman: pp. 8-27.

Túlio Catizone, sócia do monarca, de origem calabresa, e o papa Clemente VIII, constitui não só a força adjuvante à sobrevivência física de D. Sebastião e aos seus esforços de recuperação da coroa portuguesa, mas também um dos instrumentos narratológicos ao serviço da sustentação ideológica da referida tese, dada a sua referencialidade. Isto é, Fernando Campos constrói situações em que Frei Estêvão e Catizone estiveram comprovadamente envolvidos, como a sua execução em Sanlúcar de Barrameda, acusados de se fazerem passar por D. Sebastião, para os mostrar como os amigos incondicionais do rei, por quem estes sacrificaram as próprias vidas⁵⁰. Nuno da Costa, retratado essencialmente como traidor (morrendo com esse tratamento), e Francisco de Vera y Aragón, embaixador de Espanha em Veneza, que coordena a traição, na qualidade de personagens referenciais, sustentam igualmente essa tese, com base em dados coligidos em correspondência diplomática, alguma dela cifrada, arquivada em Simancas e Madrid, e de que Belard da Fonseca apresenta fac-símile nos anexos da sua obra historiográfica⁵¹.

Outro dos aspectos mais inovadores de Fernando Campos, relativo às personagens de D. Sebastião, Frei Estêvão e Catizone, é a perspectiva desconstrutivista⁵² com que as suas identidades são problematizadas, pela experiência fragmentada que vivem do “eu”.

D. Sebastião transforma-se, progressivamente, no mendigo Savachão, no eremita, no monarca sem coroa arrependido, na Fénix renascida, em paralelo com o Cristo ressuscitado (e igualmente traído), no prisioneiro e no fugitivo desaparecido em França. Os sinais angustiosamente procurados em Portugal por Frei Estêvão adquirem, neste contexto, a prova de identidade mais inalienável: a prova do corpo⁵³. Em última análise, é nas suas “chagas” que D. João de Castro tem de tocar para se certificar da identidade do seu monarca⁵⁴.

Frei Estêvão e Catizone constituem dois casos singulares de personagens que perdem gradualmente o direito à sua identidade à medida que protegem a de uma terceira. O aviltamento da prisão e da tortura degrada este processo até ao limite. Com efeito, o frade vê-se obrigado a usar constantes disfarces para se resguardar na sua missão. Responde, então, ao torcionário que lhe exigira a identificação: «Quando eu era alguém – responde o frade com o alor do ânimo revoltado –, lembro-me de ter nome Estêvão de Sampaio. Há quantos séculos foi isso? Agora não sei. Vós quitastes-me a identidade.» (Campos: p. 193). Catizone constitui um caso ainda mais flagrante de desconstrução da identidade, pelas consequências que acarretaram o facto de ser sócia⁵⁵. Os equívocos provocados pelos *simillimi* podem lembrar o *Anfitrião* plautino, até pelos cómicos de situação gerados, num dos quais e através do qual o embaixador espanhol é rebaixado (vingança *a posteriori* do autor?). Porém, Fernando Campos cria singularidades face a Plauto, já que a similitude e os equívocos entre D. Sebastião e Catizone são voluntários, conscientes e trágicos, pois custarão a vida ao calabrês. Por

⁵⁰ Cf. Campos: pp. 153-199 e Fonseca: pp. 74-87, 185-188, 230-245 e 258-266.

⁵¹ Cf. Campos: pp. 82, 85-92, 115, 126-128, 130-134, 145-146, 184 e 199 e Fonseca: pp. 58-60 e 194-201.

⁵² Cf. Tyson: pp. 250-251: «The self-image of a stable identity that many of us have is really just a comforting self-delusion [...] when in reality it is highly instable and fragmented. *We don't really have an identity* because the word *identity* implies that we consist of one, singular self, when in fact we are multiple and fragmented, consisting at any moment of any number of conflicting beliefs, desires, fears, anxieties, and intentions.» O itálico pertence ao original.

⁵³ Cf. Campos: pp. 100-151.

⁵⁴ Cf. *idem*: pp. 140-141.

⁵⁵ A importância disto mesmo revela-se na titulação de um capítulo do romance com o sintagma nominal «O sócia» (cf. *idem*: pp. 71-95).

outro lado, os *simillimi* justificam, num romance que é de tese, a sobrevivência do *Desejado* mediante a troca e o sacrifício desse outro prisioneiro que era o seu sócia. Tomam aqui particular relevo, por um lado, a máscara por ele usada no Carnaval de Veneza para despistar Francisco de Vera y Aragón, simulando-se no meio dos comediantes foliões e, por outro, o frente a frente entre Catizone e a mulher, Paola, perante a qual ele nega a sua identidade⁵⁶. Símbolo de todas as aparências, a máscara, a *persona*, trocada consoante as conveniências do momento, oculta a(s) identidade(s) de cada um. Este tema subjaz, pois, a ambos os romances, o que transparece na reiteração dos termos “máscara”, “ilusão” e “farsa”, visível tanto em Fernando Campos como em Agustina.

Por tudo o que ficou dito, julgamos que a arte romanesca de dois grandes escritores vem provar a possibilidade de surpreender na abordagem de um tema tão recorrente quanto enigmático como é o do sebastianismo, ainda envolto em máscaras e nevoeiros de conhecimento.

⁵⁶ Cf. *idem*: pp. 127-130 e 173-175. Nestas duas passagens, o lexema «máscara» é usado com particular realce e simbologia.

Bibliografia

- ALVELOS, Pedreanes de
1636, *Jardim Ameno. Monarchia Lusitana Império de Christo*, Quinta da Viçosa, Ribeira de Barcarena.
- BESSA-LUÍS, Agustina
1995 (1ª ed., 1980), *O Mosteiro*, Lisboa, Guimarães Ed..
- BESSA-LUÍS, Agustina [textos] e FERREIRA, Luísa [fotografias]
2002, *O Livro de Agustina Bessa-Luís. Autobiografia. Fotobiografia*, Torres Vedras, Três Sinais.
- CAMPOS, Fernando
2000, *A Ponte dos Suspiros*, Lisboa, Difel.
- CERVANTES, Miguel de
2000 (1ª ed., 1605-1616), *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., edição de John Jay Allen, Madrid, Cátedra.
- COLLINGWOOD, Robin George
1986 (1ª ed., 1946), *A Ideia de História*, trad. de Alberto Freire, Lisboa, Presença.
- DURAND, Gilbert
1986, «O imaginário português e as aspirações do ocidente cavaleiresco», in *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, Lisboa, IINIC / Gabinete de Estudos de Simbologia, pp. 7-21.
- FONSECA, António Belard da
1979, *Dom Sebastião. Antes e Depois de Alcácer-Quibir*, vol. 2, *O Sebastianismo*, Lisboa, Tipografia de Ramos, Afonso & Moita, Lda.
- FREUD, Sigmund
1994 (1ª ed., 1908), «A criação literária e o sonho acordado», in *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Selecção, prefácio, revisão científica e notas de José Gabriel Pereira Bastos e de Susana Trovão Pereira Bastos, Mem Martins, Publ. Europa-América, pp. 50-59.
- FREUD, Sigmund
1997 (1ª ed., 1923), *O Ego e o Id*, trad. de José Octavio de Aguiar Abreu, Rio de Janeiro, Imago.
- HUTCHEON, Linda
1988, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.
- JUNG, Carl Gustav
1952 (1ª ed., 1916), *Psychologie de l'Inconscient*, préface et traduction du Dr. Roland Cahen, Genève, Librairie de l'Université.
- JUNG, Carl Gustav *et alii*
1990 (1ª ed., 1964), *L'Homme et Ses Symboles*, Paris, Robert Laffont.
- LOURENÇO, Eduardo
1988 (1ª ed., 1978), *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa, Círculo de Leitores.

- MARINHO, Maria de Fátima
1999, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.
- MARINHO, Maria de Fátima
2002, «D. Sebastião e o romance histórico», in *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras*, XIX, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 365-386.
- McHALE, Brian
1994 (1ª ed., 1987), *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.
- OLIVEIRA, Vítor Amaral de
2002, *Sebática – Bibliografia Geral sobre D. Sebastião*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- PESSOA, Fernando
1997 (1ª ed., 1934), *Mensagem*, Lisboa, Ática.
- PLAUTO
1988, *Anfitrião*, Introd., versão em latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca, INIC / Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- RIBEIRO, Aquilino
1983 (1ª ed., 1936), *Aventura Maravilhosa de D. Sebastião Rei de Portugal depois da Batalha com o Miramolim*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- RIBEIRO, Aquilino
s/d (1ª ed., 1943), *Volfrâmio*, Lisboa, Bertrand.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de Sousa
1986, «D. Sebastião, um cavaleiro no século XVI», in *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, Lisboa, INIC / Gabinete de Estudos de Simbologia, pp. 51-59.
- SULEIMAN, Susan Rubin
1983, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.
- TYSON, Lois
1999, *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*, New York & London, Garland Publishing Inc.
- WESSELING, Elisabeth
1991, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

LITERATURA EUROPEIA E CONSTRUÇÃO COLONIAL DA REALIDADE AMERICANA

DARÍO VILLANUEVA

(Univ. de Santiago de Compostela)

319

A 8 de Abril de 1892, em plena comemoração do quarto centenário da descoberta da América, desembarca no porto mexicano de Veracruz um jovem galego chamado Ramón José Simón Valle y Peña, que já de volta a Espanha e com o nome pelo qual o conhecemos – Ramón de Valle-Inclán – viria a publicar onze anos depois a *Sonata de estío*. Nela, como bem é sabido, o seu *alter ego*, o Marquês de Bradomín, chega jovem a esse mesmo cenário americano, e nunca foi melhor utilizada a palavra cenário, pois se algo caracteriza esta personagem ao longo das quatro partes que compõem as suas *Memorias* é o seu constante esforço para acomodar a sua conduta a modelos dotados de especial atracção para ele. E assim, no começo da *Sonata de estío* escreve o Bradomín narrador provector: «al desembarcar en Veracruz, mi alma se llenó de sentimientos heroicos. Yo crucé ante la Niña Chole orgulloso y soberbio como un conquistador antiguo. Allá en sus tiempos mi antepasado Gonzalo de Sandoval, que fundó en México el reino de la Nueva Galicia, no habrá mostrado mayor desvío ante las princesas aztecas sus prisioneras, y sin duda la Niña Chole era como aquellas princesas que sentían el amor al ser ultrajadas y vencidas, porque me miraron largamente sus ojos y la sonrisa más bella de su boca fue para mí. La deshojaron los labios como las esclavas deshojaban las rosas al paso triunfal de los vencedores. Yo, sin embargo, supe permanecer desdeñoso» (Valle-Inclán: 1988, 115). Sublinho esta última frase pelo que tem de empostação de toda uma identidade, como um signo ou um complexo de signos construídos pela personagem tanto no momento vivido como no relato que lhe corresponde.

Bradomín, quando realiza a sua descoberta particular da América, quatro séculos depois da colombina, acomoda a sua figura ao que supõe ter sido o proceder dos descobridores, os seus antepassados. Bradomín constrói-se semioticamente, como o dramaturgo erige com signos as personagens do seu drama. Mas, teria sido inaceitável postular que os modelos em cujo espelho se olha Xavier – os conquistadores – se teriam transfigurado também semioticamente ao pisar o Novo Mundo?

Assim foi, realmente. Bradomín não só arremeda a atitude orgulhosa de Cortés e os seus, mas também imita a sua própria impostura e empostação: o seu talante fingido e a sua voz mendaz. Bem o mostra reiteradamente Bernal Díaz del Castillo na sua *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, redigida em 1551, quando

estava a ponto de sair dos prelos de Juan de Junta em Burgos a verdadeira *editio princeps* de *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Sirva como prova de convicção tão-só uma citação tomada do cronista. Quando Moctezuma abre a cidade de México a Hernán Cortés, cita-o na praça de Tlatelulco onde se levantava o “gran cu”, a pirâmide escalonada com cento e catorze degraus de árdua subida, em cujo topo se encontrava o santuário de Tezcatépuca e Huichilobos: «E así como llegamos, salió el gran Montezuma de un adoratorio donde estaban sus malditos ídolos, que era en lo alto del gran cu, y vinieron con él dos papas, y con mucho acato que hicieron a Cortés e a todos nosotros le dijo: “Cansado estaréis, señor Malinche de subir a este nuestro gran templo”. Y Cortés le dijo con nuestras lenguas [intérpretes], que iban con nosotros, que él ni nosotros no nos cansábamos en cosa ninguna» (Díaz del Castillo: 1989, 258).

Tais signos de fortaleza amiúdam na estratégia de Cortés, assim como as suas impressionantes paragens militares perpetradas como instrumento para evitar a batalha, ou o ardil de construir uma catapulta que não funcionava, mas que era generosamente ponderada e exibida. López de Gomara recolhe uma arenga sua aos escassos soldados que o seguiam, onde vem a dizer-lhes que o resultado da conquista depende, sobretudo, de “nuestra reputación”. Reputação fera, bem entendido. Por tudo isto, é muito fácil responder à pergunta que Tzvetan Todorov (1982, 68) formula no final de um dos capítulos do seu livro sobre a conquista da América: «Les Espagnols aurai-ils triomphé sur les Indiens á l'aide des signes?»

Este autor, que qualifica Colombo de grande hermeneuta, não emprega nem uma só vez, segundo creio lembrar-me, o conceito de Pragmática, mas a sua interpretação da Conquista cai como uma luva para a reivindicação desta Cinderela semiótica que estuda os signos em relação a quem os empregar. Todorov vê em 1492 um momento crucial na descoberta que o *eu* europeu faz do *outro* americano, e vice-versa. Mas de que identidades se tratava? Não, por certo, de identidades autênticas, reais, sólidas, unívocas, pois por pouco lacanianos que formos, havemos de convir que o *eu* é uma projecção, precisamente, da alteridade. É, também, um signo.

Posteriormente à aportação de Todorov, Stephen Greenblatt (1991) voltou sobre o mesmo assunto a pôr a ênfase sobre os aspectos políticos da apropriação colonialista do Novo Mundo por parte dos europeus (não só dos espanhóis), aos quais reconhece, como já o tinha feito Todorov, uma vantagem mais decisiva que a puramente instrumental ou a derivada do uso da escritura: a esmagadora superioridade da sua “tecnologia do simbolismo”. A viagem de Colombo, como escreve Greenblatt (1991, 14), iniciou um século de estupefacção e assombro, ao que os conquistadores responderam pondo em jogo todas as suas estratégias discursivas e “representational practices”, até ao extremo de que «the early discourse of the New World is, among other things, a record of the colonizing the marvelous» (Greenblatt: 1991, 24-25).

Efectivamente, nem só intervieram naquele excepcional evento semiótico os signos que os protagonistas criavam *ad hoc*, com a sua *actio* retórica. Não tiveram menor importância signos herdados das culturas de ambas as margens do mar oceânico que actuaram a modo de pressuposições, no sentido em que o próprio Umberto Eco (e com ele, Patrizia Violi) desenvolve este conceito nos seus livros (Eco: 1992, 302 e ss.). Ele situa-o no ponto de intersecção da Semântica e da Pragmática propriamente dita, mas – são as suas palavras – «el enfoque pragmático parece más cercano a la naturaleza de la actividad presuposicional propia de la comunicación» (Eco: 1992, 305). Esta actividade compreende, por uma parte, as condições de felicidade que governam o uso das expressões e, pela outra, o conhecimento recíproco dos participantes no processo comunicativo. Em suma, os pilares de toda a cooperação conversacional, textual ou, em termos mais gerais, semiótica.

Jogaram a favor dos invasores europeus numerosas pressuposições que germinaram nos nativos americanos que os viram arribar. Assim por exemplo, o mito de Quetzalcoatl, o governante quase-divino que teve de abandonar o Reino dos Cholutecas em direcção ao Leste mas cujo retorno do mar para recuperá-lo estava anunciado. Esta pressuposição explica a atitude de Moctezuma face a Cortés, ao qual se reconhece como signo redivivo do ausente. E são numerosas as profecias de alcance semelhante, como a formulada pelo maia Ah Xupan Nauat, que no século XI da nossa era tinha previsto a invasão de Yucatán para começos de mil e quinhentos.

Logicamente, é mais conhecida a outra vertente – a europeia – deste delinea-mento semiótico, porque pode ser documentada com profusão dado o carácter literário da cultura europeia daquele tempo, que acabava de entrar, aliás, na chamada por Marshall McLuhan “Galáxia Gutenberg”. Em 1949 apareceu em inglês *Books of the Brave*, de Irving A. Leonard, que foi traduzido dez anos depois no México com o título de *Los libros del Conquistador*. Segundo demonstra esta obra imprescindível, a literatura cavaleiresca fazia parte da bagagem cosmovisionária dos primeiros espanhóis que chegaram à América, e a percepção que tiveram de tão insólito mundo como foi aquele para todos eles esteve, desde o princípio, condicionada pelo horizonte imaginativo dos Amadises, Floriséis e Belianises. Não faltam testemunhos disto em Bernal Díaz del Castillo, quando escreve, ao referir a primeira impressão que a capital azteca produziu em Cortés e os seus: «nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís». Mas o cume desta maridança entre a fábula europeia e a realidade americana produz-se no topónimo Califórnia, que por volta de 1510 aparece em *Las Sergas de Esplandián*. Com efeito, esta continuação do *Amadis de Gaula*, que narra as aventuras do seu rebento, inclui um longo episódio em que intervêm as aguerridas amazonas que, a mando da rainha Caláfia, chegam das ilhas de Califórnia para combaterem ao lado dos turcos. E no sétimo livro da dita série cavaleiresca, o *Lisuarte de Grecia*, reaparecerá esta coorte californiana, agora do braço dos cristãos.

O historiador Juan Gil (1989: t. II, 73 e ss.) no seu estudo sobre os *Mitos y utopias del Descubrimiento*, explica o processo de identificação pelo qual a península do Pacífico passou a receber o seu nome. No romance de cavalarias diz-se «a la diestra mano de las Indias hubo una isla, llamada California, muy llegada a la parte del Paraíso Terrenal, la cual fue poblada de mujeres negras, sin que algún varón entre ellas hubiese», e estes dados vêm a coincidir com algumas notícias dispersas e a própria situação geográfica do que anteriormente tinha sido denominado como Nova Espanha ou Nova Galiza.

Além das referências de primeira mão que o livro de Leonard proporciona, é surpreendente a modernidade teórica e semiológica das suas fundamentações, pois o que a ele realmente lhe interessa é a subtil influência da literatura nos factos humanos, que é justamente o que a nossa rediviva Pragmática nos pode ajudar a recuperar, após o deserto do imanentismo e o limbo da desconstrução. Assim, pesquisa «la posible influencia de una forma popular de literatura sobre la mente, la conducta y los actos de sus contemporáneos españoles en el siglo XVI» (Leonard: 1959, 10), convencido de que «los sedentarios novelistas de España, Portugal y Francia no calcularon hasta qué extremo serían responsables de la conquista del Nuevo Mundo» (Leonard: 1959, 59). Esta obra impagável propõe, por alturas do ano de 1949, o da sua publicação original em inglês, um tema de tanta actualidade como é o da interacção entre o fictício e o real ou histórico.

Precisamente nesse ano de 1949, Alejo Carpentier publicava *El reino de este mundo*, cujo prólogo, chamado a adquirir o valor de autêntico manifesto do novo

romance ibero-americano, expõe a sua teoria de “lo real maravilloso”. Lembra ali Carpentier, como veremos depois, evidências que não estão a mais nos nossos debates actuais: que, definitivamente, isso que chamamos realidade não é mais do que uma construção mental variável de uma época para outra, conforme a concepção do mundo imperante em cada uma delas. Entramos, assim, no âmbito estético do “realismo mágico” ou “maravilhoso”, que tem a sua origem no livro de Franz Roh *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)* aparecido em 1925 e imediatamente traduzido para castelhano. Caracteriza-se ali a arte pós-expressionista como partícipe de um novo objectivismo, revelador desde o concreto dos mistérios que a realidade entesoura. Após um certo desprestígio sofrido, por causa de certas aplicações imprecisas e teoricamente confusas, por este conceito de realismo, nos anos oitenta assistimos a uma reivindicação da sua operatividade. Assim, em 1985 Amaryl Beatrice Chanady advogou por uma clara delimitação entre “realismo mágico” e literatura fantástica.

Certo é que tanto no “realismo mágico” como na literatura fantástica o discurso apresenta no seu conteúdo diegético dois planos perfeitamente diferenciáveis, o plano do natural e o do sobrenatural. Muda, no entanto, o modo como ambos os planos se relacionam entre si. A antinomia irreduzível do fantástico resolve-se em harmonia por causa do tratamento formal próprio do “realismo mágico”. O irreal não é, assim, apresentado como problemático, de modo que não desconcerte o leitor, em virtude daquele princípio de ouro promulgado num dos capítulos metanarrativos de *El Quijote* (I, 47): «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas».

Desta maneira, possui grande interesse para o nosso tema o livro publicado em português em 1980 por Irlomar Chiampi, que, para neutralizar a imprecisão terminológica e teórica de que padecia o conceito, volta a um dos documentos mais destacados da sua fase constitutiva.

Estou a referir-me, decerto, ao já citado prefácio que Alejo Carpentier escreveu para o seu romance *El reino de este mundo*. Embora a primeira edição da obra seja de 1949, o texto tinha sido antecipado pelo autor num jornal de Caracas no ano anterior, e depois terá sido inserido num ensaio mais extenso do seu autor, «De lo real maravilloso americano» (Carpentier: 1967). A estadia do romancista em Haiti, quando tencionava documentar-se para a redacção de *El reino de este mundo*, fez com que entrasse em contacto com o que ele chama “o *real maravilloso*”, que afinal não lhe parece “privilegio único” do país antilhano, mas “património de la América entera”. E segue uma definição do seu romance em termos semelhantes aos de Franz Roh: em *El reino de este mundo* «se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles».

A revisão destas ideias de Carpentier parece-me de máxima rentabilidade de duas perspectivas: em primeiro lugar, pela inescusável ligação que estabelece entre tal forma de fazer literatura representativa ou mimética e uma determinada realidade empírica, geográfica, histórica, cultural e humana, o que evita, desde o autorizado testemunho do artista criador, essa absurda desconexão entre a ordem do real e a do literário a que têm conduzido os excessos do formalismo teórico e crítico. E, em segundo termo, pelo reconhecimento de uns precedentes de sumo interesse na série literária narrativa para o romance ibero-americano do “real maravilloso”.

Efectivamente, Carpentier recorda, como já comentámos, que o que chamamos “realidade” é uma construção mental e culturalmente socializada que varia de uma época para outra. Assim, em pleno século XVII, enquanto a vanguarda intelectual lutava por difundir as luzes da razão, “unos cuerdos españoles, salidos de Angostura”, lançaram-se ainda à procura de El Dorado e o compostelano Francisco Menéndez buscava por terras da Patagónia a Cidade Encantada dos Césares. Porém, o mais significativo para as nossas intenções é a menção que Carpentier faz de uma narrativa concreta em que uma concepção semelhante – embora anterior – do mundo configura ao mesmo tempo a forma do texto e a resposta do leitor: a tradição que desde o *Amadis de Gaula* e o *Tirant lo Blanc* nos leva até ao próprio *Quixote*, passando por outro texto de Cervantes que recupera a esteira dos primitivos romances bizantinos: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

De facto, este fascinante fenómeno literário depende sobretudo de um conjunto coerente de recursos compositivos, estilísticos e formais, tal como apontava já Cervantes no famoso parágrafo do capítulo 47 da primeira parte do *Quijote*, de maneira que a lógica do sistema escritural se mantém estrita inclusive – e sobretudo – quando a lógica do mundo referencial é subvertida. E assim, o terminante tom assertivo da narração é uma das marcas mais ostensivas dessa intencionalidade, consistindo em fazer legíveis as *mirabilia* como *naturalia*. É fundamental, todavia, a estratégia de desnaturalizar o real e naturalizar o insólito.

Mas nem tudo é fruto da forma. Também importa o próprio estímulo de uma realidade tão característica como a americana. Quando dizemos, com Carpentier, que a América é o mundo do real maravilhoso, para cuja descrição os primeiros europeus chegados ao novo mundo reconheceram não dispor de palavras suficientes e precisas, indicamos, mais do que um referente empírico, uma elaboração, simultaneamente imaginística e intelectual, sobre ele (o que na teoria do signo de Peirce, ratificada pelo próprio Umberto Eco, é o *interpretante*, ou instância de intermediação entre signo e referente). Falamos pois de autênticas “unidades culturais” ou “ideologemas”, entendidas como sistemas semânticos dentro de um código de determinadas convenções. Para Irlomar Chiampi, que sistematiza certas intuições do prólogo de Carpentier, duas são as unidades culturais operantes no caso da romancística ibero-americana dos últimos decénios: o ideologema “de crónica” ou “de maravilha”, que parte das primeiras visões do novo mundo dadas por escrito, e, complementarmente, o ideologema “do mestiçamento”, derivado desse espaço de fusão do heterogéneo, de síntese de contradições, de amálgama de raças e culturas díspares que é a América.

Interessa-nos em especial o primeiro destes dois ideologemas que Chiampi (1980, 99) explica em termos muito semelhantes aos de Stephen Greenblatt (1991) no seu livro já comentado. Neste sentido, tem razão a autora brasileira quando, arredando o título de um controvertido livro de Edmundo O’Gorman (1958) afirma que a América não foi descoberta, mas inventada. O mesmo – permitir-me-ia acrescentar eu – poderia dizer-se da realidade, de toda a realidade, objecto de construção constante pela nossa parte. América como um “Reino das Maravilhas”, quando não como Quimera, Arcádia ou Utopia.

Os primeiros europeus chegaram à América, como Irving A. Leonard nos demonstrou, imbuídos de fantasias cavaleirescas; muito cedo, de facto, a criação literária europeia acusa a influência da maravilha descoberta no outro lado do Atlântico, com o que o *feedback* entre realidade e ficção, ou entre ficção e realidade, se completa. Provavelmente o melhor testemunho do que digo é a comédia escrita entre 1596 e 1603 por Lope de Vega Carpio e intitulada *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (Lope: 1980).

Trata-se, com certeza, de uma obra propagandística e apologética, em que, no entanto, se delinea, como já tinha ocorrido na nossa poesia moral, o tema da cobiça como móbil dos conquistadores. Porém, interessa-nos agora outro aspecto verdadeiramente singular nesta comédia lopesca, que lhe confere um certo ar alegórico, como de auto sacramental. Estou a referir-me à sua *dramatis personæ* onde figuram a Providência, a Religião Cristã e a Idolatria, junto com um Demónio e as personagens históricas dos Reis Católicos, Cristóbal e Bartolomeu Colombo, os Reis de Portugal e de Granada, o Grande Capitão, os Duques de Medinaceli e Medinasidonia, para além dos índios Dulcanquellín, Tapirazú, Tacuana, Auté, entre outros. Mas junto deles exerce um papel fundamental nem mais nem nada menos que a Imaginação, representada como “una figura vestida de muchos colores”. É ela quem, quando Colombo duvida da causa da recusa inicial que os seus projectos recebem por parte de todos, o leva pelo ar perante o trono da Providência, sentada entre a Religião cristã e a Idolatria. E a Providência resolve o assunto com estes versos: «Ve, Imaginación, con él/ donde el rey Fernando está» (vv. 814-815). Então Colombo, após aduzir em seu apoio os versos da *Eneida* que falam de «una tierra fuera del camino/ del sol y las estrellas, donde Atlante/ arimaba sus hombros a su fuego», apostrofa com redobrada energia cépticos como o Contador dos Reis Católicos, esgrimindo estes argumentos:

«Creed que son las Indias que yo busco;
 creed que hay gentes, plata, perlas y oro,
 animales diversos, varias aves,
 árboles nunca vistos y otras cosas;
 yo sé que el cielo anima mi propósito,
 y mi imaginación levanta al cielo» (vv. 918-923).

Determina-se, pois, a origem do descobrimento como uma luta entre a imaginação fecunda, que não admite fronteiras, e os filtros da credibilidade racionalista, tensão que é característica, como bem sabemos, desse trânsito entre o medieval e o moderno, entre a Era Teológica e a Era Positiva que se está a cumprir pelos anos de 1492. O Rei de Portugal tinha despedido o Almirante dizendo-lhe: «Vete, Colón, y en Castilla,/ que se creen fácilmente/ les cuenta esa maravilla,/ que en Portugal no has de hallar/ más crédito ni lugar» (vv. 195-198). Mas inclusive no começo do segundo acto, já nas caravelas, Arana, um dos marinheiros rebeldes, increpa-lo-á deste modo: «¿Adonde está el Nuevo Mundo,/ fabricante de embelecos/ y Prometeo segundo?/ (...) ¿Qué es de la tierra no vista/ de tu engañosa conquista?» (vv. 997-1000 e 1003-1004). O final feliz, com o regresso de Colombo acompanhado de signos fidedignos da insólita terra descoberta, é fechado com este parlamento do Rei Fernando que tão bem se compadece com a argumentação geral que estamos a desenvolver:

«Quien supo, quien hizo tanto,
 merece aplauso decente.
 Por monstruo v por maravilla
 sin primero ni segundo,
 le vea el mundo, pues dio un mundo
 a los Reyes de Castilla» (vv. 2826-2831).

Além desse feliz conceito de Irlemar Chiampi – refiro-me ao “ideograma de maravilha” que ela encontra na base da narrativa ibero-americana actual e que os citados últimos versos de Lope corroboram –, existe outra linha de investigação muito

ambiciosa, actualmente em curso, sobre os componentes utópicos da historiografia americana. Mas os seus resultados transcendem o objectivo de partida, e introduzem-nos em pleno na problemática das conexões entre história e ficção, entre realidade e mito, além de ilustrar-nos sobre esse sincretismo cultural que constitui o legado menos controvertido e não menos fecundo da descoberta.

Com efeito, o processo que rasteiam investigadores como Roberto González Echevarría (1990), Rosa Pellicer (1991), Juan Gil (1989), Catherine Poupeney Hart (1991), Walter Mignolo (1981), Beatriz Pastor (1983), Enrique Pupo Walker (1982) ou Fernando Ainsa (1992), entre outros, parte da projecção sobre o novo mundo de velhos mitos bíblicos, da Antiguidade clássica ou da Idade Média, como por exemplo o lendário reino do Preste João, enclave cristão em África além dos domínios do Islão, ou as terras de Társis e Ofir, fastosas de tesouros como possuidoras das Minas do Rei Salomão. Em 1526 Sebastião Caboto parte de Espanha com o propósito de alcançar aqueles empórios, e já na América envia catorze dos seus homens comandados por Francisco César em direcção ao noroeste com o mesmo objectivo.

A expedição resulta num sucesso, porque os comissionados regressam afirmando a existência de terras com «tanta riqueza que era maravilla, de oro e plata e piedras preciosas e otras cosas». Baseiam-se para isto... no testemunho duns índios amáveis encontrados nas pampas de San Luis e Mendoza. Começa assim o surpreendente processo de credibilidade – pragmaticamente diríamos de eficácia perlocutiva – pelo qual pessoas sisudas e sérias se lançam com risco das suas vidas atrás de quimeras fundadas em puros testemunhos orais. Rabelais, em *Gargantua et Pantagruel* (*Cinquième Livre*, chap. XXX) satirizá-lo-á com sanha mediante a figura de *Ouvi-dizer* (*Ouy-dire*), aquela espécie de monstro linguareiro, que não pode ver nem mover-se mas que convence com a sua lábia os sábios que no mundo foram, desde Heródoto, Plínio e Estrabão, até Marco Polo e Fierre Testemoing, cópia de Pedro Mártir de Angleria.

Neste contexto não resultará hiperbólica a afirmação que faz Jorge Lozano: «hoy se puede sostener que el estatuto histórico de un hecho lo decide su pertenencia a una narración» (Lozano: 1987, 11; e também, 113 e ss.). São as mesmas ideias, muito difundidas, do autor dum famoso livro de 1973, *Metahistory. The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe*. Refiro-me a Hayden White, para quem a escrita da História é um meio de produção de significado, com a presença do que R. G. Collingwood chamava a “imaginação construtiva”. E assim conclui White (2003, 130): «Las historias, entonces, no versan sólo sobre acontecimientos, sino también sobre los posibles conjuntos de relaciones que puede demostrarse que esos acontecimientos representan. Esos conjuntos de relaciones no son, sin embargo, inmanentes a los acontecimientos mismos; existen sólo en la mente del historiador que reflexiona sobre ellos. Están presentes como modos de relaciones conceptualizadas en el mito, la fábula, el folklore, el conocimiento científico, la religión y el arte literario de la propia cultura del historiador».

O sobrenome de tão crédulo capitão como foi Francisco César, do qual falávamos há pouco, dá nome desde então à “Cidade dos Césares”, que se consolida no mapa da ambição e do referente imaginário dos espanhóis por outros condutos (especialmente, o naufrágio no estreito de Magalhães da armada do bispo de Plasença em 1540 e a tradição chileno-peruana dos chamados “Césares índios”). Mas chega a adquirir, inclusive, carta de natureza política quando em 1589 o cabido de Córdoba de Tucumán nomeia D. Gonzalo de Ábrego governador da Cidade dos Césares que ainda não tinha aparecido, e em 1642 a Corte de Madrid ordena às suas autoridades do Rio da Prata que exijam «el pago de un tributo a los moradores de esa rica ciudad austral»...

Nunca se retrocedeu no empenho de encontrá-la, e só numa data tão serôdia como 1783, mercê com toda a certeza do influxo das luzes da Razão, o cabido de Santiago do Chile se nega a dar dinheiro ao aventureiro Manuel José de Oregueta porque já se generalizou a convicção de que «no hay, como se vocea por la tradición, en la parte austral de Chile tales Césares».

Encerrado este ciclo explorador, surge a mitificação. Como afirma Fernando Aínsa (1992), «al no poder ser un lugar repertoriado en la geografía americana, la Ciudad de los Césares se convirtió en topos arquetípico del imaginario» (Aínsa: 1992, 51), muito fácil de combinar com outras ideias fabulosas como a Idade de Ouro, Jauja, as Sete Cidades ou o Paraíso Perdido. Já não se enviam expedições para conquistá-la, como a patética do jesuíta italiano Nicolás Mascardi, que durante vários anos vaga pela Patagônia até encontrar a morte em 1671 em mãos de índios hostis. Simplesmente escrevem-se crônicas imaginativas que se tornam suspeitosas, paradoxalmente, pela precisão e a minúcia das suas descrições; pelo uso e abuso da figura que a velha Retórica denomina “evidentia”. A Relação do Capitão Don Ignacio Pinuer representa, em 1774, o exemplo mais notável deste segundo passo, ao qual não demorará a somar-se o da transformação da já mítica Cidade dos Césares, também conhecida como Trapalanda, num modelo utópico, mediante o qual a descrição das felizes condições de vida de que desfrutavam os seus naturais se projecta como um modelo digno de ser imitado pelos concidadãos de, por exemplo, um James Burgh, que publica em inglês, por volta de 1764, *Un relato de la Colonización, de las Leyes, Formas de Gobierno y Costumbres de los Césares, un pueblo de Sudamérica...* Fernando Aínsa não desatende, finalmente, o porto de chegada de todo este périplo que, da história, visita os reinos da lenda, o mito e a utopia: o romance propriamente dito. Uma vez mais encerra-se o círculo que da ficção vai à realidade ou à história e dela regressa. Não menciona, por certo, a referência de Alejo Carpentier no seu prólogo de 1949, tão significativa pelo lugar e pelo momento da sua enunciação, mas ilustra-nos com a sobrevivência desta criação imaginária na obra narrativa do argentino Roberto J. Payró, em *La Ciudad de los Césares* (1936) do chileno Manuel Rojas, em *Pacha Pulai* (1938) de Hugo Silva, e na excelente crônica intitulada «La ciudad encantada» que Manuel Mujica Láinez incluiu em *Misteriosa Buenos Aires*.

Porque, no fim de contas, este percurso apressado e forçosamente esquemático através dos signos que, desde 1492, chegam até hoje apresenta-nos uma prova incontrovertível de que a realidade, como a História, também se pode construir, e de que a imaginação e a escritura em geral – criadora e suporte, respectivamente, dos signos mais poderosos – possuem desde o antigo essa prodigiosa faculdade.

Bibliografia

- AÍNSA, F.
1992, *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares. Metamorfosis de un mito*, Madrid, Quinto Centenario / Alianza Editorial.
- CARPENTIER, A.
1949, *El reino de este mundo*, México, Ediapsa.
- CARPENTIER, A.
1967, *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca.
- CHANADY, A. B.
1985, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York / London, Garland Pub. Inc.
- CHIAMPI, I.
1980, *O Realismo Maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispano-americano*, São Paulo, Perspetiva.
- DÍAZ DEL CASTILLO, B.
1989, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Madrid, Quinto Centenario / Alianza Editorial.
- ECO, U.
1992, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- GIL, J.
1989, *Mitos y utopías del Descubrimiento. I. Colón y su tiempo. II. El Pacífico. III. El Dorado*, Madrid, Alianza Universidad.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.
1990, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GREENBLATT, S.
1991, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford, Clarendon Press.
- LEONARD, I. A.
1959 (1.^a ed., 1949), *Los libros del Conquistador*, México, F.C.E.
- LOZANO, J.
1987, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial.
- MIGNOLO, W.
1981, «El metatexto historiográfico y la historiografía indiana», in *Modern Language Notes*, 96, 2, pp. 358-402.
- O'GORMAN, E.
1958, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, F.C.E.
- PASTOR, B.
1983, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas.

PELLICER, R.

1991, «La 'maravilla' de las Indias», in *Edad de Oro*, X, pp. 141-154.

POUPENEY HART, C.

1991, «La Crónica de Indias entre 'historia' y 'ficción'», in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3, pp. 503-515.

PUPO-WALKER, E.

1982, *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid, J. Porrúa Turanzas.

TODOROV, Tz.

1982, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil.

VALLE-INCLÁN, R. del

1988, *Sonata de primavera. Sonata de estío*, Madrid, Espasa-Calpe.

VEGA, Lope de

1980, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, edição de J. Lemartinel e Ch. Minguet, La Madeleine-lez-Lille, Presses Universitaires de Lille.

VILLANUEVA, D.

1991, «Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo», in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 3, pp. 489-502. Recollido em *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU, 1991.

WHITE, H.

2003, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, introd. de Verónica Tozzi, Barcelona / Buenos Aires / México, Ediciones Piados / I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.

ZAVALA, I. M. (compiladora)

1992, *Discursos sobre la 'invención' de América*, Ámsterdam / Atlanta, GA.

DA MEMÓRIA PARA A HISTÓRIA

– O tempo recuperado em Marcel Proust e Erico Verissimo

REGINA ZILBERMAN

(Pontifícia Univ. Católica do Rio Grande do Sul)

329

Somente na última página do derradeiro volume de *O Arquipélago*, parte final de *O Tempo e o Vento*, revela-se que o narrador de *O Continente*, marco inicial da saga criada por Erico Verissimo, não era anônimo. Não apenas dispõe de uma identidade, mas pertence à família que constitui a matéria principal do romance: trata-se de Floriano Terra Cambará, descendente direto dos heróicos Pedro Missioneiro e Rodrigo Cambará, tetraneto de Bibiana Terra Cambará e sobrinho-neto de Maria Valéria, a única personagem que cruza, impávida, a trilogia inteira.

O Arquipélago encerra com a frase que abre *O Continente*: o narrador «sentou-se à máquina, ficou por alguns segundos a olhar para o papel, como que hipnotizado, e depois escreveu dum jato:

«Era uma noite fria de lua cheia. As estrelas cintilavam sobre a cidade de Santa Fé, que de tão quieta e deserta parecia um cemitério abandonado.» (Verissimo: 1961-1962, p. 1014).

Publicada com quase quinze anos de diferença e ao final de uma trilogia que ela mesmo abrira (Verissimo: 1949, p. 3), a frase obriga o leitor a reiniciar a trilogia, porque, graças a esse artifício, a perspectiva muda. Anônimo, o narrador parecia distante de seu objeto; caracterizado agora como um indivíduo histórico, dotado de uma biografia profundamente vinculada à família cuja trajetória está relatando, ele não apenas se personaliza, mas também torna subjetivos e pessoais os julgamentos sobre as personagens do passado, a maioria das quais conheceu de modo indireto. *O Arquipélago* obriga à releitura de, pelo menos, *O Continente* e, provavelmente, de *O Retrato*, conferindo circularidade à narrativa, conforme um processo que compromete a linearidade do tempo – seja a da cronologia, seja a da própria leitura.

A estratégia utilizada na página de conclusão da trilogia assemelha-se à que Marcel Proust emprega no seu romance *Em Busca do Tempo Perdido*: a palavra final de *O Tempo Redescoberto*, último volume da obra, é a mesma que abre *No Caminho de Swan*, narrativa que inaugura o grupo de livros. A repetição da estratégia, por sua

vez, deve-se a outra afinidade: ambas as personagens, o Narrador da *Recherche* e Floriano, desejam afirmar-se enquanto escritores e lutam para realizar a aptidão que acreditam possuir, mas que ainda não teria desabrochado com plenitude.

Para Jean-Yves Tadié, a *Recherche* relata a história de uma vocação: o Narrador, que, em apenas dois fugazes momentos, é designado como Marcel, busca, antes de tudo, o escritor que há nele, cuja obra talvez coincida com o romance que estamos lendo (Tadié, 2000). Erico Verissimo parece dar a resposta a essa questão: Floriano, romancista por profissão, mas até então insatisfeito com o que publicara, não apenas confirma, no último parágrafo, seu pendor literário; ele também deixa claro que *O Tempo e o Vento*, ainda que narrado em terceira pessoa, é o livro de sua vida, o texto que sempre desejara redigir.

Sob esse aspecto, Erico Verissimo parece dever a Marcel Proust algumas idéias, dívida antecipada pela apropriação da palavra-chave da *Recherche* – tempo – que migra do título do livro francês para o brasileiro e que se completa pelos tópicos realçados até aqui:

1) Os narradores dos dois romances são escritores frustrados que somente ao final se revelam como responsáveis pela obra que estamos lendo; o *mise-en-abyme* de Proust é antecipado pelo relato em primeira pessoa e pelas sucessivas reflexões e discussões sobre a natureza da arte, da escrita e da leitura. Verissimo é mais discreto: o escritor, Floriano, aparece em *O Retrato* e desenvolve-se em toda sua extensão tão-somente em *O Arquipélago*, tomando conta dos episódios finais do último volume da trilogia.

2) A revelação é deixada para o último parágrafo das respectivas obras, provocando um efeito de surpresa e uma pergunta: coincide o projeto de livros desses dois escritores – o Narrador da *Recherche* e Floriano – ou eles ainda terão de escrevê-lo? Nem sempre os intérpretes de Proust coincidem na resposta a essa questão; mas Erico é taxativo: sim, Floriano é o autor de *O Tempo e o Vento*, personagem doravante responsável por tudo que pode ser atribuído ao narrador – julgamentos, descrições, acertos e erros. Delegam-se a autoria e a propriedade, permitindo que o autor histórico esconda-se no anonimato.

Sob esse aspecto, Verissimo parece não apenas responder a pergunta que os estudiosos lançam à obra de Marcel Proust; ele também inverte o procedimento de seu antecessor. Porque, se, na *Recherche*, somos induzidos a identificar o Narrador ao autor da obra, circunstância reforçada pelas duas situações em que Albertine, em *A Prisioneira*, nomeia seu amante, chamando-o Marcel, em *O Tempo e o Vento*, Erico esconde-se sob a máscara da personagem e transfere a Floriano todos os méritos imputáveis à sua criação artística.

3) A coincidência entre a abertura e a conclusão do livro, por meio da repetição das palavras finais. Na obra de Proust, é a palavra *tempo* que inaugura e fecha o conjunto de sete volumes, além de se apresentar de modo direto ou indireto (graças ao emprego de advérbios e locuções adverbiais de tempo ou de conjunções temporais) no começo dos romances intermediários. Na trilogia de Erico Verissimo, como se observou, Floriano enceta o romance projetado com o período que lemos no princípio de «O Sobrado», capítulo primeiro de *O Continente*. O artifício determina a circularidade da escrita, como se a obra continuamente remetesse a si mesma, rejeitando a linearidade cronológica com que vinha se apresentando até então.

Esse último aspecto impõe um modo particular de leitura, já que essa é obrigada a recomeçar, sendo que, no retorno, altera-se a posição do leitor. Ele é induzido a rever seus juízos e a duvidar das idéias que até aqui formara. É igualmente motivado a mobilizar sua memória do tempo e do passado, configurado pelo material de que se

apropriara até então, oferecido pelo narrador, mas, agora, passível de questionamento e revisão.

Em todos esses casos, está em questão o papel da memória diante da história:

– competiu à memória o armazenamento dos dados de que se compõem as duas narrativas, sendo que os dois romancistas viram-se obrigados a refletir sobre ela e estabelecer os critérios para sua incorporação ao relato;

– competiu à memória o armazenamento dos dados absorvidos durante a leitura, sendo que o leitor das duas obras vê-se perante a necessidade de se reposicionar diante da história narrada, seja essa a história privada dos próprios narradores, seja a história coletiva que eles vivenciaram e deram a conhecer.

A memória é o outro dos elos a unificar as duas obras, envolvendo o leitor e induzindo a uma reflexão sobre sua natureza, no modo como os romances a representam.

Ativar a memória

Um dos episódios mais conhecido de *Em Busca do Tempo Perdido* ocorre no primeiro volume, *No Caminho de Swan*, quando, após relatar acontecimentos vividos durante a infância, em Combray, o Narrador desvela o processo interior que facultou a rememoração dos fatos. Mostra que não basta acionar lembranças guardadas na memória e reproduzi-las por intermédio da linguagem; é mister reexperimentá-las na totalidade, possível desde que retornem as sensações e sentimentos gozados no momento passado.

O Narrador, porém, não discorre sobre a questão, porque, se é preciso falar sobre uma experiência, essa perde seu caráter sensorial. Por isso, ele se vê obrigado a recriar a cena propiciadora da memória, conforme um vaivém entre sensação física e reflexão provocada por aquela. No episódio em que relata as conseqüências suscitadas pela madalena e pela taça de chá, que lhe são servidas quando, adulto, retorna a Combray, estão presentes os dois processos: o da rememoração vivenciada – designada como memória involuntária – e o da reflexão sobre o acontecimento, o que lhe permite senti-lo e pensá-lo, simultaneamente:

«E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Leonie me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la no seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes de que as provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, a sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas, – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob a sua plissagem severa e devota, – se haviam anulado ou então, adormecidas, tenham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançarem a consciência. Mas quando nada mais subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, – sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, – o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação.» (Proust: 1960, pp. 46-47; Proust 1999, p. 46).

O Narrador confere à rememoração o poder de reconduzir o sujeito à origem, formulação que guarda resíduos do pensamento de Platão. Conforme propõe o segmento citado, a forma primeira do objeto ficara obscurecida por experiências sensoriais mais recentes, requerendo um processo de regressão, para que emergisse outra vez à consciência. Só que, conforme o posicionamento expresso pelo Narrador, o objeto não se apresenta na condição abstrata e ideal, como a define o filósofo grego, mas enquanto sensação física motivada pela ação do olfato e do paladar. Trata-se de um Platão às avessas, que compara o odor e o sabor à alma, mas que exclui dessa os elementos imateriais que seriam considerados imprescindíveis pelo pensador grego.

O Narrador reconstitui a teoria da reminiscência de Platão, mas transporta-a para o terreno da sensibilidade, do qual o intelecto não participa. Esse precisa ser neutralizado para que possam emergir não apenas as lembranças, mas as experiências concretas e sentimentos que deflagraram a necessidade de seu armazenamento pela memória.

Gilles Deleuze chama a atenção para a associação entre a teoria platônica da reminiscência e o modo como o Narrador expressa o aflorar do passado por meio da memória no romance (Deleuze: 1972). Jean-Yves Tadié informa que um dos primeiros projetos editoriais de que Proust participou, na juventude, consistiu na publicação da revista literária *O Banquete*, produzida na companhia de Fernand Gregh, Robert Dreyfus, Daniel Halévy e Jacques Bizet (Tadié: 1998, p. 277). O “edifício imenso da recordação” provavelmente estaria plantado sobre a teoria da reminiscência, capaz de explicar por que imagens e formas aparentemente banais têm condições de desencadear com tanta força a recuperação de um “passado remoto”, provavelmente inalcançável de outra maneira.

A teoria da reminiscência não aparece em *O Banquete*, mas em diálogos como *República* e *Fedro*. Nesse, Platão narra o mito da parelha alada, que explica como a alma, mesmo imortal, pode se degenerar, quando rompe com o mundo das idéias e se deixa contaminar pela realidade física e profana das coisas. Corrompidas, as almas migram de um corpo a outro, até que a lembrança do passado ideal, a que se chega por força de um voltar-se para dentro de si mesmo e do exercício espiritual da rememoração, impõe-se, elevando-as outra vez ao patamar de perfeição representado pela Beleza e pela Divindade.

Assim Sócrates expõe a Fedro a corrupção das almas que não conseguem alcançar o mundo das essências:

«Elas [as outras almas] tudo fazem para seguir os deuses, erguem a cabeça do guia para a região exterior e se deixam levar com a rotação. Mas, perturbadas pelos corcéis do carro, apenas vislumbram as realidades. Ora levantam, ora baixam a cabeça, e, pela resistência dos cavalos, vêem algumas cousas mas não vêem outras. Outras há, porém, que nostálgicas, seguem todas para cima, acompanhando a rotação, incapazes de se levantarem, empurrando-se e derubando-se umas às outras, quando alguma pretende passar adiante. (...) Todas, após esforços inúteis, na impossibilidade de se elevarem até a contemplação do Ser Absoluto, caem e a sua queda as condena à simples Opinião. A razão que atrai as almas para o céu da Verdade é porque somente aí poderiam elas encontrar o alimento capaz de nutri-las e de desenvolver-lhes as asas, aquele que conduz a alma para longe das baixas paixões.» (Platão: 1966, pp. 226-227).

O texto de Platão parece repercutir no interior das imagens formuladas pelo Narrador da *Recherche*: em ambos, trata-se de uma passagem da corrupção à salvação,

da ruína à construção de uma edificação perfeita. Ainda que materialize as formas evocadas por Platão, e confira sensualidade à “conchinha de pastelaria” escondida sob “sua plissagem severa e devota”, o Narrador de Proust não foge ao universo lingüístico do pensador helênico, associando-se não apenas à sua maneira de refletir, mas também à de se expressar.

De certo modo, o Narrador reproduz a ação de uma das personagens do diálogo, o próprio Fedro, que, na abertura, manifesta a Sócrates, seu interlocutor, o entusiasmo que a audição do discurso de Lísias provocara nele. Sócrates, com sua proverbial ironia, não cai na conversa de Fedro; percebe que seu amigo traz, escondido em sua roupa, o manuscrito da fala de Lísias, cujo texto foi lido e decorado pelo rapaz. Fedro quer repetir o discurso, mas Sócrates pede-lhe que ele se limite a lê-lo. A peça de retórica não o convence, e ele acaba por desmontar, implacavelmente, os argumentos do autor, demonstrando a leviandade e falsidade deles.

O discurso de Lísias tinha como assunto o amor, tema que leva Sócrates a discutir a natureza da alma e só então narrar o mito da parelha alada, que pode ter impressionado Proust. Se Fedro decorou o texto de Lísias, que conduz ao erro, Proust parece ter guardado na memória a fábula proposta por Sócrates, que revela a verdade sobre a natureza dos homens, sua transitoriedade e o papel da memória. Essa desempenha função-chave na teoria do conhecimento de Platão, porque induz o sujeito a investigar-se a si mesmo, na procura de sua essência, que é também a essência das coisas.

No pensamento de Platão, contudo, a memória não é homogênea. Divergem a decoreba de Fedro e a reminiscência a que Sócrates se refere: a primeira corresponde à absorção indiscriminada de um pensamento alheio, enquanto a segunda determina a descoberta da natureza do ser, que é único e universal. Diferenciam-se também os modos de se proceder à conservação: o discurso de Lísias está arquivado na memória de Fedro, bem como no manuscrito que ele carrega consigo; a fala de Sócrates advém de seu conhecimento e expressa-se conforme as circunstâncias exigem, aplicando-se aí o complemento da teoria do conhecimento proposta por Platão – o método dialético.

A conservação pode ser mental ou material, quando o pergaminho (ou produto equivalente) retiver, por meio da escrita, o conteúdo da expressão oral. Em ambos os casos, uma espécie de memória é acionada, mas sua característica principal é a falta de dinamicidade e manifestação da subjetividade. Platão rejeita os procedimentos que tornam estática a memória, razão por que, no mesmo diálogo, elogia o método dialético – capaz de garantir a ordenação do pensamento – e condena a escrita, acusada de fazer ignorantes aos homens (Platão: 1966, p. 262).

A rejeição da escrita parece contraditória num indivíduo que fez uso dela. Para Platão, porém, a filosofia acontece quando os homens dialogam e debatem juízos e conceitos, situação que ele procura mimetizar nos textos de sua autoria. A escrita separa o sujeito e seu discurso, afasta o interlocutor, impede o questionamento, a dúvida e a pesquisa da verdade. O processo de conhecimento, operando por meio da dinâmica da memória, que vai em busca das origens, não pode conviver com uma forma fechada, rígida, que não admite interpolações, como ocorre com a escrita, mesmo quando se trata da transcrição de um discurso exposto poucas horas antes, como é o de Lísias, nas mãos de Fedro.

Marcel Proust, na *Recherche*, acompanha Platão até certo ponto: tal como ocorre ao filósofo idealizado pelo pensador grego, a memória é ativada se suscitada por uma experiência individual, e não transmitida por um texto; e corresponde à busca de uma origem, diversa do presente e mais completa que esse tempo. O retorno a essa origem corresponde à revelação de uma totalidade, que incorpora o sujeito, mas que não se restringe à subjetividade desse. O mundo, com um sentido, apresenta-se ao ser que

relembra, e esse tem a oportunidade de alcançar um saber, inacessível se não fosse motivado pela ação dinâmica e independente da memória.

À primeira vista, a experiência elide a participação da escrita – e até mesmo da linguagem, já que, no caso do episódio vivenciado pelo Narrador da *Recherche*, são as sensações – odor e sabor, deflagrados pelo olfato e pelo paladar – que desencadeiam a mecânica da memória. Tal como ocorre no diálogo do Platão, tomamos conhecimento do fenômeno por intermédio da leitura do texto escrito, mas o sujeito representado, o filósofo idealizado por Platão ou o protagonista de *Em Busca do Tempo Perdido*, passa por uma experiência simultaneamente intelectual e sensorial, da qual está ausente o verbo.

O episódio da ingestão da madalena, acompanhada pela taça de chá, quando o Narrador, adulto, visita a casa materna, não é o único em que se manifesta o processo da memória involuntária. No conjunto dos sete volumes da *Recherche*, outros episódios contam a reiteração da experiência, sendo um dos mais significativos a lembrança, pelo Narrador, de seu primeiro veraneio com a avó, no Grande Hotel de Balbec. O capítulo, denominado «Intermitências do coração» (título que Proust cogitou atribuir ao romance inteiro), está marcado pela recordação e a saudade, mas, nesse caso, está ausente o processo platônico da reminiscência, pois não se trata de uma volta à origem, e sim da recuperação da presença de um ente querido, cuja morte foi recente e dolorosa.

É no último volume da *Recherche* que a memória involuntária embasa, com mais densidade, a construção do relato. O Narrador, agora idoso, dirige-se ao palácio do Príncipe de Guermantes, cuja recepção acolherá as principais personagens do romance, propiciando o *grand finale* da obra. Dirigindo-se àquele lugar, o Narrador experimenta uma primeira situação característica de seu modo de conceber a memória: as pedras irregulares do calçamento onde ele pisa unificam dois momentos cronologicamente distintos, fazendo-o oscilar entre o passado e o presente. Já no palácio, aguarda a oportunidade de entrar no salão onde se encontram as demais personagens, quando, outra vez, pequenos gestos colocam-no perante a indistinção dos tempos e o domínio de uma memória que não pode ser controlada tão-somente pela consciência e a lucidez do sujeito. Durante essa espera, na biblioteca do Príncipe de Guermantes, o Narrador reencontra um exemplar de *Françoise le Champi*, de George Sand, obra que fizera parte do catálogo de livros que, na infância, sua mãe lia para ele, à noite, antes de adormecer.

As cenas de leitura desempenham papel fundamental na composição de «Combray», capítulo inicial de *No Caminho de Swan*, ou seja, na parte mais antiga do livro, se considerarmos a cronologia em relação à biografia do Narrador e protagonista do romance. Logo na abertura do romance, quando comenta que costumava deitar cedo, o Narrador observa que a passagem do estado desperto para o dormiente faz-se na companhia do livro que lê:

«Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes, mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: “Adormeço”. E, meia hora depois, despertava-me a idéia de que já era tempo de procurar dormir; queria largar o volume que imaginava ter ainda nas mãos e soprar a vela; durante o sono, não havia cessado de refletir sobre o que acabara de ler, mas essas reflexões tinham assumido uma feição um tanto particular; parecia-me que eu era o assunto de que tratava o livro: uma igreja, um quarteto, a rivalidade entre Francisco I e Carlos V. Essa crença sobrevivia alguns segundos ao despertar; não chocava a minha razão, mas pairava-me

como um véu sobre os olhos, impedindo-os de ver que a luz já não estava acesa. Depois começava a parecer-me ininteligível, como, após a metempsicose, os pensamentos de uma existência anterior; o tema da obra destacava-se de mim, ficando eu livre para adaptar-me ou não a ele; em seguida, recuperava a vista, atônito de encontrar em derredor uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, mas talvez ainda mais para o espírito, ao qual se apresentava como algo sem causa, incompreensível, algo de verdadeiramente obscuro.» (Proust: 1960, p. 11; Proust: 1999, p. 13).

O livro faz parte do mergulho da personagem no mundo da inconsciência, estando a meio caminho entre o adormecer e o acordar. O despertar, por sua vez, vem acompanhado da ativação da memória, facultando a reconstituição do presente e antecipando o processo de conhecimento do mundo:

«A verdade é que, quando eu assim despertava, com o espírito a debater-se para averiguar, sem sucesso, onde poderia achar-me, tudo girava em torno de mim, no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, muito entorpecido para se mover, procurava, segundo a forma de seu cansaço, determinar a posição dos membros para daí induzir a direção da parede, o lugar dos móveis, para reconstruir e dar um nome à moradia onde se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, de seus joelhos, de suas espáduas, lhe apresentava sucessivamente vários dos quartos onde havia dormido, enquanto em torno dele as paredes invisíveis, mudando de lugar segundo a forma da peça imaginada, redemoi-nhavam nas trevas. E antes mesmo que o meu pensamento, hesitante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado a habitação, reunindo as diversas circunstâncias, ele – o meu corpo, – ia recordando, para cada quarto, a espécie do leito, a localização das portas, o lado para que davam as janelas, a existência de um corredor, e isso com os pensamentos que eu ali tivera ao adormecer e que reencontrava ao despertar.» (Proust: 1960, p. 13; Proust: 1999, p. 15).

Note-se que a narração do estado vivenciado pelo Narrador, escorregando do adormecer para o despertar, dá-se durante o período em que ele está hospedado em Tansonville, propriedade de Gilberte Swan, agora Sr.^a de St. Loup. Assim, ele não apenas desliza de um estado para outro, mas também de um tempo, o da maturidade, a outro, o da infância, tal como ocorre quando as lembranças são suscitadas pela dinâmica da memória involuntária. Nesses momentos, o livro enquanto objeto de leitura acompanha o Narrador, fazendo parte deles.

Essa presença justifica-se na seqüência da narrativa de «Combray»: na infância, o Narrador não adormecia enquanto sua mãe não lhe desse um beijo de boa-noite e lesse-lhe histórias. A dependência do Narrador à despedida diária da mãe é tal, que, na noite em que seus pais recebem visita, e a senhora fica impedida de subir ao quarto do filho, esse tem uma crise de aflição, solucionada apenas quando seu desejo de companhia é enfim atendido.

Nessa ocasião, o livro escolhido é *François le Champi*, romance de George Sand, o mesmo que o Narrador reencontra na biblioteca do Príncipe de Guermantes, enquanto espera ser recebido pelo anfitrião, e que o levará, também ele, ao passado, assim como ajudará o protagonista a definir seu projeto de vida, sintetizado na redação do romance prometido nas páginas finais de *Em Busca do Tempo Perdido*.

François le Champi começou a ser editado sob a forma de folhetim em 31 de dezembro de 1847. Em fevereiro de 1848, eclodiu a revolução que depôs Luís Felipe, na França, interrompendo temporariamente o lançamento dos capítulos, publicação

retomada semanas depois. O sucesso deve ter sido notável, porque, em 1849, a obra, agora transformada em peça de teatro, estréia no Odéon e acolhe grande público. Em 1850, aparece a edição em livro de *François le Champi*.

Pode-se entender por que Proust lembrou desse enredo, ao redigir a *Recherche*: François é um menino órfão, adotado por uma família de moleiros, no interior da França. Quando a mãe adotiva fica viúva, François, adulto e enriquecido, casa com ela. Lido na noite em que o Narrador, ainda criança, sentira-se abandonado pelos pais, o romance metaforiza o sentimento de orfandade e, depois, de salvação que a intriga manifesta.

É Júlia Kristeva quem chama a atenção para o prenome da moça – Madalena – que adota o pequeno François, favorece sua educação e depois aceita seu pedido de casamento, quando o herói, rapaz, retorna (Kristeva: 1994). Como se verifica, a ação da memória involuntária recobre camadas mais inconscientes, pois, por trás do “bolinho leve”, como o define o Dicionário Aurélio, esconde-se uma personagem feminina que sintetiza o desejo sexual e o anseio por proteção, sentimentos contraditórios que habitam o jovem leitor e atravessam o romance que ele escreve, já que reaparecem nas suas páginas finais.

Malcolm Bowie destaca igualmente a importância de *François le Champi* no contexto de formulação de *Em Busca do Tempo Perdido*:

«Esta novela curta da vida no campo e paixão incestuosa desempenha um papel fundamental na arquitetura do argumento de Proust e, sem embargo, ao mesmo tempo se expressa tranqüilamente como uma reminiscência difusa.» (Bowie: 2000, p. 139).

Mais adiante, o crítico completa: «*François le Champi* é o mito fundacional, ou o “hino nacional”, de toda a dimensão edípica do livro de Proust e ressoa, sem ser nomeado, em todas as cenas de amor dos volumes centrais.» (Bowie: 2000, p. 141). Nesse sentido, a regressão à origem, desencadeada pela memória involuntária, desemboca num livro, apreendido por intermédio da leitura, cuja expositora primeira é a própria mãe do Narrador, conforme um processo de fusão que cola leitor e personagem, voz e texto evidenciado pela escrita.

Ao posicionar uma obra literária, que se apresenta na sua forma final de livro, no começo de sua história pessoal, Marcel Proust parece ecoar o capítulo I do *Evangelho segundo São João*, para quem «no princípio era o Verbo». Este, se emerge por meio da voz, procede, contudo, da escrita, que lhe confere materialidade e permanência. Assim, não se rejeita a formulação de Platão: a escrita é conservadora; mas pode-se mostrar igualmente agregadora, aproximando sujeitos e servindo para acolher ou expressar desejos ocultos. Por sua vez, a materialidade da escrita transforma-a em coisa, razão pela qual seu significado oculto pode ser transportado para outros objetos, os próprios livros ou o que o representa, no caso, a singela madalena.

A memória amalgama-se à escrita, que confere carnalidade à história.

Narrar a história

A história narrada na *Recherche* ocupa pouco mais de cinquenta anos. Gerard Genette propõe uma tábua cronológica que remonta a acontecimentos anteriores ao nascimento do herói, entre 1877-1878, estendendo-se a ação até aproximadamente 1925 (Genette: 1972). Jean-Yves Tadié divide as personagens em quatro gerações,

remontando o grupo mais idoso, formado por figuras como a avó do Narrador, a Sr.^a de Villeparisis e Norpois, à década de 20 do século XIX (Tadié: 1998; Willemart: 2000). Considerando essas datas, *Em Busca do Tempo Perdido* abarcaria cerca de cem anos da vida francesa e européia, com ênfase no período que se abre com a III República, decorrente da queda de Luís Napoleão após a derrota em Sedan, e espraia-se até o término da Grande Guerra, quando, outra vez, se confrontam exércitos da França e da Alemanha, sendo essa agora a nação derrotada.

O Narrador redige sua história pessoal, desde suas primeiras crises de insônia, serenadas graças à presença afetiva da mãe, cujo beijo de boa-noite tem o efeito de um bálsamo. Personagem doentia desde a infância, o Narrador expressa sua moléstia sob diferentes formas: o sentimento de abandono, a saúde frágil que o leva ao repoussante veraneio em Balbec, o ciúme devastador que motiva a fuga de Albertine. Acompanha-se uma trajetória marcada por perdas, compensadas pelo projeto de transformá-las em assunto de um livro, que, nas palavras do Narrador, terá «a forma do Tempo» (Proust: 1958, p. 248). Por essa razão, a «história de uma vocação» (Tadié: 2000), de que se compõe a *Recherche*, desdobra-se aos poucos, porque o Narrador investe toda sua existência ficcional nessa descoberta.

Pela mesma razão, o relato precisa ser conduzido em primeira pessoa, porque é da intimidade do sujeito que emerge a consciência dessa vocação. A Madalena, de *François le Champi* precisa se transformar em “biscoito” e retornar à sua condição de livro para que a busca chegue a seu objeto, o tempo retorne à origem e a obra nasça. O processo é interno, requerendo um ponto de vista interior para que flua com consistência e verossimilhança. Não significa, porém, que a ótica do relato restrinja-se àquilo que se passa dentro e com o Narrador. Ele é igualmente testemunha da história, e a memória de seu passado possibilita igualmente a compreensão do que ocorre na sociedade francesa no período vivido pelo protagonista.

A moldura histórica é fornecida pelas duas guerras em que se defrontaram França e Alemanha. Da primeira, em que os franceses foram derrotados pelas forças comandadas por Bismarck, a obra pouco fala, enquanto à segunda, entre 1914 e 1918, a *Recherche* consagra quase um volume inteiro, *O Tempo Redescoberto*. Porém, os efeitos da guerra franco-alemã aparecem de modo indireto, por intermédio, de uma parte, da estratégia narrativa empregada, que confere ao Caso Dreyfuss importância decisiva no transcurso da ação de *No Caminho de Guermantes* e *Sodoma e Gomorra*. Ocupando boa parte das discussões políticas reproduzidas naqueles volumes, o *affair* de falsa espionagem possibilita a exposição dos preconceitos étnicos, ideológicos e de classe compartilhados pelas personagens pertencentes às camadas dominantes. De outra parte, essas mesmas personagens expressam flagrante antigermanismo, explicável em decorrência da derrota em Sedan e da ocupação da Alsácia e da Lorena.

Os fatos históricos contemporâneos à ação relatada aparecem de modo colateral, refletidos nas opiniões que suscitam e que o Narrador reproduz, sem se posicionar. Frequentando os salões da moda, onde Dreyfuss é condenado, mesmo depois de comprovada sua inocência, supõe-se que o Narrador não contradiga seus pares, até porque sua personalidade não se caracteriza pela expressão de posições polêmicas. Uma atitude pacifista, ao final, acaba por se revelar, já que ele, mesmo sem se digladiar com os contemporâneos, não incorpora a tônica nacionalista vigente, valendo-se de *O Tempo Redescoberto* para ironizar os patriotas de plantão que, durante o conflito entre 1914 e 1918, repetiam clichês ufanistas e estimulavam o belicismo.

No transcurso da narrativa, a guerra passa do pano de fundo para o proscênio, mas o fato histórico é englobado ao relato para favorecer o desenho da sociedade francesa do período, traçado em que se sobressaem a dinamicidade e a mutabilidade.

Com efeito, o romance mostra o lento, porém, irreversível processo de substituição de uma aristocracia de raízes medievais, responsável pela tradição e pela história, por uma burguesia de origem difusa, rica e sequiosa de ocupar os postos mais salientes da coletividade.

Também essa passagem faz-se por meio do jogo entre frente e fundo, facultando a personagens secundárias tornarem-se principais, e figuras centrais desaparecerem na obscuridade. A Sr.^a Verdurin parece o melhor exemplo desse procedimento narrativo: responsável pelo salão a que Swan se obriga freqüentar para poder estar próximo de Odette de Crécy, episódio relatado no primeiro tomo da *Recherche*, ela hiberna por mais de um volume, até reaparecer em *Sodoma e Gomorra* e *A Prisioneira*. Se, nesses trechos da obra, sua importância cresce, ao se apresentar no papel de antagonista do Barão de Charlus, sua significação só se esclarece na cena final do romance, quando ocupa a posição da Princesa de Guermantes, ao se casar com o Príncipe de Guermantes, após a viuvez de ambos.

Catherine Bidou-Zachariansen resume a história social narrada ao longo do romance: a intriga «trata essencialmente da história das relações entre os dois universos sociais que constituem a aristocracia e a burguesia ascendente, em quarenta anos (entre 1880-1920).» (Bidou-Zachariansen: 1997, p. 14). Os Guermantes representam o primeiro grupo, os Verdurin, o segundo, cada um deles acompanhado por seus seguidores, de que fazem parte, de um lado, a Senhora de Villeparisis e Robert de Saint-Loup, de outro, Odette de Crécy e Charles Morel. Nada mais sintomático da transformação social que o matrimônio entre Saint-Loup e Gilberte Swan, ocupando ele a posição do aristocrata pobre que precisa desposar a rica herdeira, de procedência híbrida (o pai, judeu, a mãe, uma ex-*cocotte*, cujos casamentos também serviram para ajudá-la a ascender na sociedade).

Do cruzamento dos dois temas associados à história francesa – a guerra contra a Alemanha; as transformações sociais –, emerge a questão própria aos romances que se apropriam da história: como tratar o nacional?

A *Recherche* não aborda o nacional a não ser como ironia, já que, em *O Tempo Redescoberto*, o Narrador faz pouco caso dos arautos do patriotismo antigermânico, sintetizados em personagens como Norpois e Brichot. Ambos são alvo do desprezo do Narrador desde as primeiras ocasiões em que aparecem: Norpois prejudicava a ascensão profissional do pai do Narrador, apesar da admiração que esse nutria pelo diplomata de carreira (Proust: 1960a); Brichot é o historiador erudito, responsável pelas intermináveis toponímias que entendiam os convidados da Sr.^a Verdurin, nas recepções passadas em La Raspelière (Proust: 1964).

Em ambos, transparece o anacronismo, notável em Norpois, que, conforme Jean-Yves Tadié, teria de estar morto em *O Tempo Redescoberto*, já que pertence ao grupo de personagens nascido em torno a 1820. Curiosamente a personagem é mantida viva, talvez para alegorizar o passadismo das figuras e a rejeição de suas posições reacionárias. Brichot, por sua vez, é o colecionador de fragmentos, porque lhe escapa o sentido global dos acontecimentos, razão por que igualmente alegoriza um fazer histórico retrógrado e incoerente.

Paladinos do nacionalismo ufanista, Norpois e Brichot constituem o avesso da história, porque, neles, a memória está ausente. Não porque rejeitem o passado; afinal, Brichot mostra-se perito, quando se trata de decifrar a cronologia dos nomes dos locais geográficos. Mas porque, para eles, o passado nada diz, nem se relaciona com o presente. Por isso, não estão capacitados a conhecer as origens e interpretar os acontecimentos, tarefas a que a memória os habilitaria. Ao contrário, o Narrador, cuja me-

mória, poderosa, faculta-lhe transitar entre os tempos, recupera não apenas o que passou, mas igualmente o significado de que se impregnaram os acontecimentos. Pode, pois, narrá-lo, e não, como Brichot, relacioná-lo, o que esse faz conforme uma seqüência linear e contínua.

Na composição de Norpois e, sobretudo, de Brichot, o Narrador explicita sua concepção de história e de sua narração, desde o papel fundamental desempenhado pela memória enquanto centro de operação do trânsito entre o passado e o presente.

Em busca da memória

As últimas linhas de *O Arquipélago*, ao revelarem para o leitor que a trilogia – ou, ao menos, *O Continente* – foi redigida por Floriano Terra Cambará, indicam que a obra resulta do trabalho de um escritor profissional. Assim, se a estratégia narrativa aproxima *O Tempo e Vento* e o romance de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, uma sutil diferença se estabelece: Floriano já está inserido no sistema de produção da literatura, é conhecido como autor de sucesso e sua ficção é avaliada pelos leitores, alguns mais rigorosos que outros, como sua cunhada, Sílvia Cambará, ou o amigo Roque Bandeira, o Tio Bicho, com quem o filho de Rodrigo Cambará discute virtudes e defeitos artísticos. Floriano, contudo, está insatisfeito com o que criou até então. Se, ao contrário do Narrador de Proust, já conta com um catálogo de livros publicados, tal como o antecessor, ainda não descobriu sua vocação particular, tema que Jean-Yves Tadié considera básico para o entendimento da trajetória do protagonista da *Recherche*.

Para chegar a essa descoberta, Floriano precisa retornar no tempo, por intermédio de um processo de regressão. Contudo, o percurso a perfazer não se restringe à sua biografia. Essa corresponde ao último elo de uma cadeia, cujo início poderia ser colocado numa dessas pontas: ela teria começado duzentos anos antes, com o nascimento do fundador mítico da família; ou bem depois, com a ação de um antepassado que ele, Floriano, tivera a oportunidade de conhecer pessoalmente, tratando-se nesse caso de Licurgo Cambará, seu avô.

Essas questões suscitam uma espécie de busca – *recherche* – a que Floriano precisa se dispor. E determinam igualmente a necessidade de articular os resultados da pesquisa ao produto já realizado, pois, quando Floriano principia, ficticiamente, a escrever *O Continente*, o livro propriamente dito não só está pronto, como foi publicado e conta com uma recepção favorável consolidada. O final remete ao começo, mas é esse começo que aparece no final. Isso significa uma escrita que anda para trás, porque cada peça colocada à frente precisa mostrar coerência com o que foi exibido antecipadamente. Corresponde a uma operação matemática invertida, como uma equação cuja incógnita é previamente revelada, cabendo ajustá-la aos valores necessários, porém, desconhecidos, para resolvê-la. Qualquer falha durante o processo de solução compromete o resultado, por expor contradições do enredo e evidenciar inverossimilhanças.

O perigo é contornado pelas sucessivas alusões, em *O Arquipélago*, a eventos apresentados nos volumes anteriores. No «Caderno de Pauta Simples», Floriano expressa, para si mesmo, o projeto de seu livro, anunciando passagens que, na sua perspectiva, farão parte da obra em gestação, mas que o leitor já conhece, se chegou ao último volume da trilogia, depois de percorrer os dois anteriores. Nas conversas com Roque Bandeira, por sua vez, ele discute que perspectiva adotar, elegendo a terceira pessoa do discurso, para que o romance não se confunda com a autobiografia do narrador.

Até aqui, Floriano, vestindo as penas de pavão que Erico Verissimo lhe empresta, joga com cartas marcadas. Se *O Continente* foi escrito em terceira pessoa, é preciso explicar, em *O Arquipélago*, por que essa opção foi feita, matéria de reflexão interior no confessional «Caderno de Pauta Simples»:

«O romance que estou projetando não pode, não deve ser autobiográfico. Usar a terceira pessoa, isso sim.» (Verissimo: 1961-1962, p. 241).

É, se a ação inicia duzentos anos antes, com o nascimento de Pedro, pode-se inserir uma cena adicional, relativa à geração de Pedro Missioneiro e ao acolhimento da índia grávida na missão guarani, onde nascerá o ancestral mítico da família:

«1745. No topo duma coxilha, uma índia grávida, perdida no imenso deserto verde do Continente. O filho que traz no ventre é dum aventureiro paulista que a preou, emprenhou e abandonou.

A criança nasce na redução jesuítica de São Miguel, onde a bugra busca refúgio. A mãe morre durante o parto, esvaída em sangue. A fonte... Porque esse bastardo, um menino, virá a ser um dos troncos da família que vai ocupar o primeiro plano do romance, e que bem poderá ser (ou parecer-se com) o clã dos Terra-Cambará.» (Verissimo: 1961-1962, p. 747).

Se o processo da escrita requer uma regressão no tempo, não há como evitar a interface entre o assunto histórico e a trajetória pessoal do escritor. Por isso, tal como na *Recherche* de Proust, faz-se necessário o retorno à infância, introduzido, em *O Arquipélago*, pela cena de «Reunião de Família I», narrada em terceira pessoa, em que Floriano visita a livraria Lanterna de Diógenes e, sem se dar conta, compra, tal como fazia em criança, um caderno de pauta simples:

«Floriano lembra-se de um dia assinalado de sua vida. Tinha nove anos e a professora D. Revocata Assunção lhe dissera em plena aula: “Seu Floriano, agora que o senhor sabe escrever, pode comprar um caderno de pauta simples.” Finalmente! Aquele era um de seus grandes sonhos: escrever sobre linhas simples, como a professora, como papai, como os grandes! Munido de dinheiro, encaminhou-se para A Lanterna de Diógenes, pisando duro, sentindo-se homem, orgulhoso de fazer aquela compra sozinho.

(...)

Floriano olha agora, distraído, para as velhas prateleiras, quando ouve uma voz:

– Que é que o senhor deseja?

(...) Responde automaticamente:

– Um caderno de pauta simples.

(...)

Floriano paga, apanha o pacote e sai, sorrindo. A cena lhe parece tão extraordinária que ele não quer comentá-la nem consigo mesmo.» (Verissimo: 1961-1962, p. 46).

Logo a seguir, abre-se o primeiro segmento de «Caderno de Pauta Simples». Esse núcleo é, todo ele, grifado em itálico, apresentação gráfica similar à que é usada, em *O Continente*, para interpolar, após os episódios que tratam da trajetória da família Terra Cambará, os acontecimentos históricos, comentar a reação popular suscitada

por aqueles fatos e introduzir o percurso dos Carés, representantes da camada popular, alheia, de certo modo, à história de que fazem parte. Pode-se cogitar que, na passagem de *O Continente* para *O Arquipélago*, Erico Verissimo não apenas alterou o acidente geográfico que dá nome aos volumes; mudou também o registro coletivo próprio àqueles segmentos – que manifesta a, digamos, *vox populi* – pelo registro pessoal que dá conta do processo de criação de Floriano, por extensão, do romance que será elaborado ou já foi lido. Narrado em primeira pessoa, a frase inicial do «Caderno de Pauta Simples» explica o incidente da livraria:

«*Quem guiou meus passos para dentro da Lanterna de Diógenes foi o Menino que ainda habita em mim.*» (Verissimo: 1961-1962, p. 59).

A essa declaração, seguem-se as recordações da infância, expostas conforme uma linguagem lírica, que mescla a percepção da criança à expressão sintética própria à poesia. Metamorfoseando-se no Menino, imagem que o escritor faz de si mesmo nessa faixa etária, Floriano vai aos poucos fazendo emergir seu projeto literário, concluindo o primeiro segmento com versos que aproximam a evocação do passado à abertura da *Recherche* de Proust, transcrita antes:

«*Ó noites da infância!
quarto escuro
fantasmas
sonhos
mistério.*»

(Verissimo: 1961-1962, p. 63).

O segundo segmento, pertencente também ao primeiro volume de *O Arquipélago*, não altera profundamente o tom, em que se misturam evocações da infância e linguagem lírica, como se, para tratar daquele período da vida, fosse necessário mudar o registro lingüístico. Porém, Floriano parece dar-se conta de que as penas do pavão, devidas nesse caso a outro escritor, Marcel Proust, agora podem se mostrar inconvenientes. Por isso, depois de afirmar, nos parágrafos iniciais, que seu romance serviria para ajudá-lo a compreender «as ilhas do arquipélago a que pertencem» (Verissimo: 1961-1962, p. 237), ele decide que deve fugir da autobiografia e «evitar a cilada que a saudade nos arma, fazendo-nos cair no perigoso alçapão da infância.» (Verissimo: 1961-1962, p. 241).

A regressão à infância tem teor catártico e, ainda que se prolongue pelo segundo volume de *O Arquipélago*, visa justificar o abandono da trilha autobiográfica e memorialista a que o romance projetado poderia estar rumando. É como se o escritor cortejasse a poética intimista empregada por Proust e, depois, a desdenhasse, conforme uma outra modalidade de catarse, não a da personagem, mas a do criador que há em Floriano.

Relegando as penas de pavão ao esquecimento, Floriano assume inteiramente a pele do escritor. O ato final desse processo consiste na escolha, para ocupar o lugar de frase de encerramento da trilogia, a frase de abertura de *O Continente*. Essa eleição, embora sugerida e antecipada por vários trechos do «Caderno de Pauta Simples» e dos diálogos com Roque Bandeira, é crucial, porque, doravante, a lógica da narrativa original não pode ser mais desmentida. Pelo contrário, ela terá de ser confirmada, não pelo começo que se transformou em final, mas pela forma que dá conta do começo de tudo.

É que *O Continente* não se inicia por uma frase, e sim por uma estrutura, marcada pela duplicidade dos passados. Um primeiro passado é o que abre com a

frase reproduzida ao final de *O Arquipélago*, correspondendo ao primeiro segmento de «O Sobrado», que relata a resistência oferecida por Licurgo Cambará às forças federalistas, quando sua moradia está assediada pelo exército inimigo. Floriano narra, em sucessivos segmentos que ocupam todo *O Continente*, a prova glorificante de seu avô, aquela que o colocou na liderança política de Santa Fé, abrindo caminho para as gerações subseqüentes, da qual faz parte, dominarem a vida da cidade na condição de poder dirigente.

O primeiro segmento de «O Sobrado», que toma vinte páginas, se abre com a frase mencionada, não encerra, mas é interrompido, quando os filhos de Licurgo, os meninos Toríbio e Rodrigo, conversam, e o menor, no futuro o pai de Floriano, revela ao irmão possuir uma arma preciosa, um punhal muito antigo:

«Toríbio procura a mão de Rodrigo por baixo das cobertas e seus dedos tocam um objeto frio.

– Que é isso?

– O punhal.

(...)

– (...) Finco-lhe a ponta na garganta. Eu já vi sangrar um boi.

Ao imaginar essas coisas o coração de Rodrigo pulsa com mais força. Ele vê o sangue escorrendo da goela do maragato. E seus pequenos dedos apertam o cabo do punhal.» (Verissimo: 1949, p. 21).

Um corte de tipo cinematográfico conduz o leitor à cena seguinte, protagonizada pelo Padre Alonzo, jesuíta em Sete Povos das Missões e proprietário do punhal que, páginas antes e 150 anos depois, está nas mãos de Rodrigo Terra Cambará, o pai de Floriano, o futuro escritor. Após espinhoso diálogo com seu confessor, Padre Antônio, Alonzo relembra a sorte da arma: fora o instrumento que, por pouco, não usara para matar, ainda quando residia na Espanha, um adversário e que trouxera para a América, na qualidade de penhor de um crime quase cometido.

O punhal constitui o primeiro de uma série de objetos que se transmitem de uma geração a outra de Cambarás. É, contudo, o único que atravessa o romance das primeiras às últimas páginas. Pedro Missioneiro apropria-se dele, ao fugir das missões guaranis, em vias de serem ocupadas pelos soldados portugueses, após a derrocada da experiência catequética dos jesuítas. Pedro, o menino indígena que recebera o nome do rival de Alonzo, como forma de esse purgar sua culpa, é, agora adulto, igualmente o herdeiro do objeto mágico que ligará passado e presente por se transmitir de pai para filho:

«Três meses depois, quando o exército dos Sete Povos já haviam sido completamente desbaratados numa batalha campal, (...) – Pedro montou num cavalo baio e, levando consigo apenas a roupa do corpo, a chirimia e o punhal de prata, fugiu a todo o galope na direção do grande rio...» (Verissimo: 1949, p. 59).

A transmissão do punhal, objeto que sinaliza permanentemente a ameaça de morte que acompanha as personagens masculinas em *O Continente*, confere a Alonzo o papel de pai simbólico de Pedro Missioneiro. A associação de Alonzo ao sagrado, somada às habilidades sobrenaturais manifestadas por Pedro, desde a infância, outorgam ao índio propriedades de herói mítico. Como é de sua relação com Ana Terra que nasce Pedro Terra, pai de Bibiana e sogro de Rodrigo Cambará, cabe-lhe igualmente a função de ancestral totêmico da família, cuja trajetória Floriano virá a narrar.

Outro começo, mais primitivo, instala-se, e um segundo passado apresenta-se, exigindo ser narrado. A passagem de um a outro tempo – o da história política para o da origem mítica – é facultada pela revelação do punhal, que, na ordem do tempo, migrou, até chegar às mãos de Rodrigo Terra Cambará, o último herói do clã a que Floriano pertence; e que, na ordem do discurso, permitiu à narrativa regredir aos primórdios da formação do grupo, ao início que não supõe nenhuma anterioridade. Assim, em *O Tempo e o Vento*, o punhal do Padre Alonzo, carregado por Pedro Missioneiro, exerce a função da *madaleine*, na *Recherche*, pois aciona a memória e possibilita o trânsito e o entrelaçamento das temporalidades, sem o que a narrativa do passado não se faz possível.

Da *madaleine* o punhal carrega a propriedade de entrelaçar os tempos; traz também a marca da degradação que acompanha a trajetória dos Terra Cambará, após a tomada do poder por Licurgo, ao final de *O Continente*. Eis por que a referência derradeira à arma ocorre nas páginas finais de *O Arquipélago*, quando Eduardo, o irmão comunista de Floriano, está reunido com os companheiros na célula do Partido, em Santa Fé:

«Na casa dum operário da firma Spielvogel & Filhos, na Rua das Missões, Eduardo Cambará confabulava com um grupo de camaradas, entre os quais se encontrava um neto do C.^{el} Cacique Fagundes recém inscrito no Partido Comunista. Era um rapaz de tipo indiático, de pouco mais de vinte anos. Aquela reunião, que tinha todo o ar duma conspiração, deixava-o excitado.

Fazia calor. A mulher do operário serviu guaraná. Eduardo tirou o casaco, deixando à mostra o punhal que, de hábito, trazia preso à cinta. O jovem Fagundes pediu para ver a arma. Revolveu-a nas mãos, olhou o cabo de prata, passou os dedos pela lâmina e por fim perguntou se aquele era o famoso punhal que, segundo rezava a tradição, estava com a família Terra-Cambará havia quase duzentos anos. Eduardo deu-lhe uma resposta breve e distraída. Estava examinando com interesse uma lista de nomes de pessoas da cidade e do município que simpatizavam com a causa do comunismo e que, dum modo ou de outro, poderiam ajudá-la. Por fim, reclinando-se contra o respaldo da cadeira, disse:

– Bom, precisamos estar preparados para o que vem por aí. Estou convencido de que o novo governo vai pôr o Partido fora da lei.

O neto de Cacique Fagundes, que tinha ainda na mão o punhal, escutava-o fascinado, com uma expressão febril nos olhos oblíquos.» (Verissimo: 1961-1962, p. 1009-1010).

A cena parece reproduzir outra, colocada no primeiro episódio da cronologia de *O Continente*, «A fonte», em que Pedro, ainda menino e residente em Sete Povos das Missões, contempla, com fascínio similar, o punhal de Alonzo, o mesmo que, no final do segmento, leva consigo ao fugir da redução em chamas:

«O espírito de Pedro não se concentrava no trabalho. Nem o espírito nem os olhos, pois estes estavam fitos, fascinados, no punhal de prata que se achava em cima da mesa da cela.

(...)

Sempre que podia, Pedro entrava furtivamente na cela do padre, tomava o punhal nas mãos, acariciava-o, experimentava-lhe a ponta, punha-o na cintura

e imaginava-se um guerreiro como o Corregedor, o alferes real Tiaraju, que era o homem que ele mais admirava na redução.

Pedro ficava-se ali na cela a imaginar essas coisas. Depois repunha o punhal sobre a mesa e retirava-se em ruído, como uma sombra.» (Verissimo: 1949, p. 45-46).

Pode-se supor que, pela imaginação do jovem Fagundes, de ascendência indígena, também se achassem as fantasias que povoam a mente de Pedro Missioneiro, ainda criança. A situação das personagens não guarda apenas essas semelhanças; como observa Eduardo, descendente, aliás, do sonhador Pedro, o grupo de comunistas está prestes a cair na clandestinidade, assim como os guaranis de Sete Povos estavam, em 1750, quando a ação narrada se passa, em vias de aniquilação por força dos exércitos combinados de Portugal e Espanha.

Eis o outro lado da circularidade narrativa proposta em *O Tempo e o Vento*. Observe-se que a cena protagonizada por Eduardo e o neto de Cacique Fagundes, não nomeado, ocorre na noite de Ano Bom, logo, ao mesmo tempo em que Floriano, na mansarda onde costuma se refugiar para refletir ou escrever, inicia a composição de seu livro. Por intermédio desse recurso, retomam-se os dois tempos com que a narrativa iniciara, em *O Continente*:

– a trajetória secular dos Terra Cambará, equivalente ao primeiro passado, encontra seu redator, completando-se o ciclo iniciado por Licurgo, em «O Sobrado», o espaço representando aqui o lugar de início e termo da família;

– a trajetória histórica, matéria do segundo passado, desemboca, por sua vez, em nova conspiração e desejo de mudança, de que são portadoras personagens de extração popular e vinculadas às etnias formadoras da região.

Os dois tempos apresentam, ambos, construção circular: Floriano remete ao começo da leitura, o punhal de Eduardo, cobiçado pelo jovem Fagundes, ao começo da história. Em ambos os casos, a memória é o elemento unificador, mas, na obra de Erico Verissimo, ela transcende o âmbito pessoal, até porque sua *madaleine* – transfigurada no punhal de prata – é objeto que circula entre homens, atravessando grupos sociais e mudando de portador. Pode, por isso, simbolizar a história que o livro quer igualmente retratar.

Da memória para a história

Para poder redigir o livro que vai salvar sua carreira de escritor e pacificá-lo interiormente (pois permitirá a reconciliação com o pai, com o irmão Jango e com Silvia, a mulher amada com quem não teve coragem de casar, atitude de que, agora, se arrepende), Floriano não pode confiar apenas em sua memória pessoal. Ele bem que tenta, começando o «Caderno de Pauta Simples» por um esforço de regredir à infância e resgatar suas impressões originais da família e das outras pessoas com quem, em criança, se relacionava.

O processo de regressão não se frustra completamente, porque mostra que, se percorresse essa via, daria com os costados na mesma literatura intimista e desfibrada que vinha praticando até então. O fato de conferir ao punhal o papel desempenhado pela *madeleine* já é expressivo da mudança, pois, enquanto o biscoito, no texto de Proust, desencadeia associações e sensações percebíveis apenas pelo Narrador, a arma pode evidenciar um sentido apreensível pelo grupo, seja o familiar, seja o social. A *madeleine* sofre o desgaste natural do tempo, da situação especial em que aparece

e de sua condição precível, enquanto o punhal, por sua resistência e durabilidade, pode cruzar o tempo, apontando para as relações existentes entre as várias etapas da história.

A rejeição do intimismo, do relato em primeira pessoa e da autobiografia determinam a escolha de um outro gatilho para a memória. Pela mesma razão, cabe encontrar outra fonte, para além do próprio eu, dada a precariedade e limitação desse; define-se, assim, o papel atribuído a Maria Valéria.

Essa personagem aparece nas primeiras páginas de *O Continente*, desempenhando função vital em «O Sobrado»: mulher lúcida e combativa, desafia o poder de Licurgo, embora nutra recolhida paixão pelo cunhado. A caracterização inicial sugere, desde já, que, se de um lado ela reproduz as mulheres que a antecederam (Ana Terra e Bibiana), por outro, antecipa o comportamento de Floriano: também ele afronta o senhor do Sobrado – seu pai, Rodrigo Terra Cambará –, além de alimentar recolhido amor pela cunhada, Sílvia, casada com Jango, o irmão responsável pela manutenção do Angico, a fazenda da família, e quase um duplo de Licurgo, seu avô.

Maria Valéria, ao lado de Licurgo e os dois filhos desse, Toríbio e Rodrigo, migra para *O Retrato* e, depois, para *O Arquipélago*. As três personagens masculinas morrem durante o transcurso dos três tomos do último volume de *O Tempo e o Vento*, mas não a velha senhora, cuja função esclarece-se nos capítulos de «Caderno de Pauta Simples».

No primeiro segmento, Floriano sublinha a influência que exercera na sua formação, apresentando, de modo singelo, os valores que regerão seu comportamento:

«Mas para o Menino toda a sabedoria da vida concentrava-se em duas mulheres: a Dinda e a Laurinda. Tinham a última palavra em matéria de Teologia, Cosmogonia, Meteorologia, Astronomia e outros “ias” e enigmas.» (Verissimo: 1961-1962, p. 62).

E reproduzindo seus ditados, entre os quais se destaca o que regula o seu destino:

«Mas entre todos os ditados da Dinda, um havia que deixava o Menino pensativo.

Cada qual enterra seu pai como pode.» (Verissimo: 1961-1962, p. 63).

Maria Valéria não sintetiza apenas a sabedoria e o bom-senso; ela igualmente responsabiliza-se pela conservação do passado, razão porque é a ela que Floriano recorre quando deseja conhecer figuras e enredos da família, como os que dizem respeito a Bibiana e «seu marido, um certo Cap. Rodrigo, aventureiro, espadachim, mulherengo, homem de coragem extraordinária e apetites insaciáveis», ou a «outros antepassados mais longínquos, como essa quase lendária Ana Terra, minha pentavó, que a tradição aponta como um dos fundadores de Santa Fé» (Verissimo: 1961-1962, p. 748).

Maria Valéria não retém apenas a memória dos fatos; ela preserva igualmente os vestígios do passado, corporificados nos objetos que sintetizam os sujeitos que os portaram. Esses objetos, verdadeira memorabilia da família Terra Cambará, estão armazenados num baú, cuja chave só ela possui e a que apenas Floriano tem acesso:

«Depois de muitas hesitações e resmungos, a Dinda me confia a chave do baú de lata em que traz guardadas suas lembranças e relíquias. Encontro nele, de mistura com incontáveis bugigangas (...), importantes peças do museu da família, como o dólma militar do Cap. Rodrigo, um xale que pertenceu a D. Bibiana, e uma camisa de homem, de pano grosseiro e encardido. (É a que

meu bisavô Bolívar Cambará vestia no dia em que foi assassinado pelos capangas dos Amarais, e que sua mãe guardou, assim esburacada de balas e manchada de sangue como estava.) Todas essas coisas naturalmente me excitam a fantasia pelas suas possibilidades novelescas, mas concentro a atenção principalmente nas cartas, nos recortes de jornais e nos daguerreótipos que descubro dentro duma caixa de sândalo, no fundo do baú.» (Verissimo: 1961-1962, p. 748).

Não por outra razão Roque Bandeira, nas primeiras páginas de *O Arquipélago*, qualifica a tia-avó de Floriano de «vestal do Sobrado, que mantém acesa a chama sagrada de sua vela... É uma espécie de farol em cima dum rochedo, batido pelo vento e pelo tempo...» (Verissimo, 1961-1962, p. 19). Assim definida, Maria Valéria aparece enquanto o oposto de *O Tempo e o Vento*, símbolo da resistência à perecibilidade a que estão submetidas pessoas e coisas. Nada mais representativo da memória e da permanência, tarefas de que ela se incumbe sem fraquejar.

Fonte da memória, ela se confunde com a matéria que preserva. Confunde-se também com o próprio Floriano, enquanto duplo da ação do sobrinho-neto, a quem se mescla, constituindo, pois, a unidade que garante a narrativa da história. Graças a essa fusão, a memória vai em busca da história, e a narrativa acontece. Sem a confluência entre a memória e seu narrador, não emerge a história, nem se faz o livro.

Obras citadas

- BIDOU-ZACHARIANSEN, Catherine
1997, *Proust sociologue*, Paris, Descartes.
- BOWIE, Malcolm
2000, *Proust entre las estrellas*, Madrid, Alianza.
- DELLEUZE, Gilles
1972, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.
- GENETTE, Gerard
1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- KRISTEVA, Julia
1994, *Le temps sensible*, Paris, Gallimard.
- PLATÃO
1966, *Fedro. Diálogos*, Rio de Janeiro, Tecnoprint.
- PROUST, Marcel
1960, *No Caminho de Swan*, Porto Alegre, Globo.
- PROUST, Marcel
1960, *À Sombra das Raparigas em Flor*, Porto Alegre, Globo.
- PROUST, Marcel
1964, *Sodoma e Gomorra*, Porto Alegre, Globo.
- PROUST, Marcel
1999, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.
- PROUST, Marcel
1958, *O Tempo Redescoberto*, Porto Alegre, Globo.
- TADIÉ, Jean-Yves
1998, *Proust, le Dossier*, Paris, Pierre Belfond.
- TADIÉ, Jean-Yves
2000 (1.^a ed., 1971), *Proust et le roman*, Paris, Gallimard.
- VERISSIMO, Erico
1949, *O Continente*, Porto Alegre, Globo.
- VERISSIMO, Erico
1961-1962, *O Arquipélago*, Porto Alegre, Globo, 3 v.
- WILLEMART, Philippe
2000, *Proust, Poeta e Psicanalista*, São Paulo, Ateliê.

MESA-REDONDA

LITERATURA E HISTÓRIA

AGUSTINA BESSA-LUÍS

351

A razão por que tive grande inclinação para a disciplina de História, nos meus tempos de estudante, foi porque ela me punha em contacto com as personagens que eu adaptava ao romance. Que eram, elas próprias, romance vivido e com efeito na minha personalidade em desenvolvimento. A gramática francesa por que estudei, a gramática de Claude Augé, era ilustrada por casos, anedotas e figuras históricas. Que me acompanharam, que foram a derivação da moral do amor a mim mesma, como diria David Hume.

A História é rica em humanidade e desobediência, coisas que fazem falta num programa de educação se forem ministradas de maneira sábia. É da História que nasce a noção do dever e da razão. A Literatura navega na História como Ulisses na sua barca, saído da rotina dum reinado para a aventura do desconhecido. Na História não há adversários, há exemplos. Bons ou maus exemplos, que ambos são importantes na vida tanto do comum como do extraordinário.

Para mim, que tenho quase frequentes desvios da literatura para os campos da História, ela representa um amor, ainda que traído, à disciplina. Investigar é construir um modelo de verdade. O espírito investigador tem crescido com o andar das civilizações. E, o que é mais, quando se investiga, as paixões moderam-se; e despertamos a estima dos outros e somos dignos dos seus louvores. Torna-se uma espécie de diversão comum procurar a verdade dos factos. Isso pode ser verificado nos processos judiciais. Um sentimento que se reparte com os outros, eleva-se a um alto grau de comunicação. A História destina-se a comunicar o que o tempo afastou de nós no sopro do silêncio eterno. É um roubo à Eternidade, vejamos assim as coisas.

Muitas vezes, quando eu era uma criança de doze anos, juntamente com a minha prima Laura, que tinha a mesma idade (agora é que é mais nova um ano do que eu), íamos para as matas, junto dos lavrados campos, e interpretávamos figuras históricas. Rainhas e plebeias, traidores e valentes cavaleiros. Eu era a duquesa de Mântua, ela era um famigerado Bragança que ganhava a partida e foi rei. Mas o que amava era o frontal encontro do destino; e experimentava simpatia pela regente a quem os confederados queriam fazer sair pela janela, senão pela porta. Era uma bela frase que fez história. Eu perguntava-me como reagiria se eu fosse a Mântua. Por cima das nossas cabeças havia o ligeiro tremer das lanças que eram as folhas dos eucaliptos.

Num Colóquio Internacional de Literatura e História como este que decorre nas cidades do Porto e da Maia, tem cabimento comunicar pela magia que recorre das evocações do passado. O passado que é para o escritor um lugar vizinho; que é para o historiador uma prova de realidade conjugada com o sentimento próprio. É diferente

Suetónio de Tácito. Diferentes na fleuma, na habilidade que convence, no espírito que informa. Não há uma História, há historiadores. Para uns, Herodes foi um marido cruel e um sabujo dos romanos. Para outros, foi o homem que sofreu com a condenação de Mariana, filha de Macabeus e portanto hostis a Roma. O interesse na sociedade faz a História; os afectos fazem a sua força imaginativa. A História começa quando já não houver resquícios de egoísmo na maneira como interpretamos as acções distantes e passadas. E acaba quando a literatura toma o seu lugar, como usurpação talvez, e aí está a minha simpatia absurda pela duquesa de Mântua.

Porto, 15 de Novembro de 2003

DEPOIMENTO

FERNANDO CAMPOS

353

Assisti quanto pude ao Colóquio Literatura e História promovido pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Não foi só aprender as complexas subtilezas das eruditas comunicações dos mestres, o acervo de aturado trabalho que se entrevê ser levado a cabo com longas, penosas vigílias. Eu admiro-os, aos mestres, mas, ao mesmo tempo, que estranhas me soam aos ouvidos de leigo (embora aqui e acolá não me sejam desconhecidas essas lides) as suas tão elaboradas análises! Mas, como não me cabe falar das minhas predileções – e, num colóquio repartido por dois anfiteatros, não se pode assistir a tudo –, tocarei apenas um ponto suscitado no fecho das actividades, na mesa-redonda em que foi dada a palavra aos escritores e tive a honra de participar .

Havia perguntas no ar feitas aos participantes da mesa. Uma delas era: “Como se insinua a história nas suas obras?”

Quando me foi dado responder, adverti de início – já que a assembleia era na sua maioria de especialistas universitários – que não iria fazer teoria nem me arrogava competência para tal, mas sim muito simplesmente dar a ideia dos meus processos oficinais. Estava ali na mesa, ao fim de contas, o velho problema e confronto da teoria e da prática. Uma professora minha amiga, Doutora Maria Fernanda Abreu, objectou-me que, ao falar dos meus processos de trabalho, já estava a fazer teoria, quer quisesse quer não. Na altura contrapus com uma tímida alusão a uma como que *intuição* – arre-dado que estava o conceito de *inspiração* – do ficcionista.

Tenho matutado muito no assunto. Hoje penso que gostaria de ouvir os entendidos discretear sobre a matéria e compreendo quanto a Doutora Maria Fernanda tinha razão. Aqui está um tema – julgo – a incluir em futuro colóquio.



L'HISTOIRE EST-ELLE UN ROMAN?

MICHEL HOST

355

L'écriture de romans et de fictions (pour m'en tenir à elle), se dégage difficilement de l'Histoire. Deux exemples extrêmes nous en convaincront peut-être. Les premiers mots d'un conte: «Il était une fois un roi dont l'humeur austère et chagrine inspirait plutôt de la crainte...»¹ ouvrent à l'enfant la trame du temps de "l'ancien régime" et la cohorte de ses mythologies; une œuvre de "science fiction" ouvrira d'autres espaces historiques: le *Nautilus*, de Jules Verne, se réfère à un présent déjà éloigné où les sous-marins et la vie des profondeurs océanes étaient un horizon pour le rêve; un récit mettant en jeu astronautes et engins intergalactiques se réfèrera à notre présent, et sans doute à un moment de l'Histoire où ni les sous-marins ni les rois ne satisfont plus entièrement aux exigences de l'imagination.

L'Histoire entre dans toute œuvre littéraire, soit de façon déclarée, comme dans le roman dit "historique", soit en contrebande et par voie indirecte, et peut-être sournoise, dans d'autres espèces de fiction. Elle est à la fois comme l'eau dans laquelle se baigne le corps et l'eau qui compose le pourcentage le plus important de la masse du même corps.

Cela dit, des doutes nombreux assaillent aussitôt l'écrivain.

En premier lieu, qu'est-ce qu'un "fait historique" et qu'est-ce qu'un "acteur de l'Histoire"? Notons que je ne veux mettre ici en cause ni la légitimité de l'Histoire («ce fourmillement d'éclairs, enregistré dans des pupilles de tortues», selon Léon Bloy) et encore moins sa *vérité*. L'abbé Herrera, dans *Les Illusions Perdues*, comptait trois Histoires: «l'officielle, menteuse, qu'on enseigne; l'Histoire *ad usum delphini*; puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une histoire honteuse». Par Balzac, nous apprenons donc qu'il est au moins une histoire crédible, celle des causes cachées. Disons qu'il n'est pas facile de la situer lorsqu'elle se marie à la littérature.

Si, pour ma part, mes doutes et mon ironie (il m'arrive de manquer d'objectivité) me portent volontiers à voir dans l'historien une sorte d'astrologue du passé, je ne noircirai pas davantage le tableau.

Je me demande seulement si "le fait historique", qu'on le réduise à son expression simplifiée [Napoléon quitta l'île d'Elbe, reconquit le pouvoir en France durant cent jours, puis fut vaincu à Waterloo], ou qu'on l'accompagne de ses gloses, explications et commentaires divergents, voire contradictoires, est véritablement saisissable et connaissable.

Quant à l'acteur de l'Histoire, dans quelle mesure pèse-t-il sur les faits ou est-il lui-même "agi" par ces mêmes faits, par leur enchaînement, leur logique, leur pente

¹ Madame d'Aulnoy, *Le Rameau d'Or*.

naturelle? Mon intuition (l'écrivain use de cette arme-là aussi) me porte à répondre «non» à la première interrogation, et «voilà une chose bien partagée», à la seconde.

De cet ensemble de réflexions naissent naturellement d'autres questions: l'Histoire ne se réduirait-elle pas à son "récit"? Ne serait-elle pas, en tout et pour tout, la relation de faits et la peinture de *personnages*, au mieux mal connus, au pis aller inconnaisables? La seule matière de l'historiographie ne serait-elle pas précisément *ce qui s'est anéanti pour toujours dans un passé qui nous échappe*? Contre l'avis, probablement, de la majorité des historiens, qui sont gens sérieux, honnêtes et de conscience, qui font la part des certitudes et des doutes, qui tirent leurs déductions de documents authentifiés mais obligatoirement *interprétés*, (peut-être appelleront-ils sophismes mes raisonnements d'artiste), je soutiendrais volontiers que, oui, l'Histoire n'est que fiction et roman. Poussant d'une case encore ce pion sacrilège (si peu!), je soutiendrais aussi que le roman est la seule Histoire "crédible" (notons que je ne dis pas "véritable"), parce que passée à travers les tamis du sentiment, de la passion, de l'imagination, voire de la mauvaise foi et de la partialité. La seule Histoire *humainement* possible.

L'Histoire, à mon sens, est le roman de l'Histoire, ou son pré-roman. Cela, d'ailleurs, s'observe dans la plus contemporaine. L'actuelle guerre conduite au Moyen-Orient, proclamée achevée quand elle ne l'est pas, *ne se donne à nous que dans un "récit"* médiatique: à travers des images soigneusement triées, censurées..., des interprétations (déclarations, articles, publications) dictées par des intérêts politiques, religieux, identitaires, etc., des exégèses diverses et souvent contradictoires (contradictions dont il naît plus de confusion que de vérité). Nous sommes donc, dès la naissance de l'événement, introduits dans le (les) discours de cet événement; par conséquent dans une réalité fictionnellement assemblée. Je vois cela comme un pré-roman, et sans aucun doute comme une *fable*. Je ne crois pas, disant cela, être animé seulement par le goût du paradoxe, des jeux et cabrioles de l'esprit qui me plaisent tant d'ordinaire. Constatons encore que Fabrice Del Dongo n'eut pas de meilleure "vision" de la bataille de Waterloo que n'en a aujourd'hui un soldat américain de la bataille de Bagdad.

Un bret regard jeté sur deux "fables" anciennes – *L'Odyssée* homérique; les mille "récits" de l'aventure malheureuse du jeune roi *Dom Sebastião* – complètera ce rapide tour d'horizon. Nous voyons que le *départ* d'Ulysse (qui suppose le retour) donne lieu au poème, à l'épopée. Seuls les prétendants de Pénélope – mal leur en a pris –, ont cru qu'il s'agissait d'une disparition, laquelle eût été sans retour. En revanche, la *disparition* du jeune souverain portugais a engendré à la fois une mythologie (parfois une "croyance" au retour) et des quantités de "romans".

Relisant récemment l'étonnant récit que, dans ses *Annales*, Tacite fait de l'engloutissement (de la disparition) des trois légions de Varus dans les marécages et forêts germaniques de Tötebourg, j'ai "revécu" cet événement qui avait eu lieu quelque cent années avant que Tacite ne le rapporte. L'affaire appartenait donc déjà à l'Histoire, mais cela passionne à la manière d'un roman. Et c'en est un, en effet, où l'historien habille discrètement de la chair des sentiments et des émotions tous les squelettes, ceux des légionnaires romains, celui des faits. Ce roman est aussi, je crois, ce qui nous reste de meilleur et de plus précis sur cette histoire-là.

BREVE APRESENTAÇÃO DOS AUTORES INCLuíDOS NESTE VOLUME

Maria do Céu MARQUES

Professora da Universidade Aberta, é Doutora em Filologia Inglesa pela Universidade de Salamanca (1999).

Integra o grupo de investigadores do Centro de Estudos Anglo-Americanos (CEAA), de que é vice-coordenadora. Faz parte do Laboratório de Antropologia Visual, na área de literatura e cinema, que pertence ao Centro de Estudos das Migrações – CEMRI, unidades de investigação da Universidade Aberta. Lecciona o Seminário de Literatura e Cinema nos Mestrados de Estudos Ingleses e Estudos Americanos e História da América, no Mestrado de Estudos Americanos.

É autora de vários artigos nas áreas da Literatura Inglesa e Literatura e Cultura Norte-Americanas.

Gregory McNAB

Professor Catedrático da Universidade de Rhode Island, obteve o seu Ph. D. em Literaturas Portuguesa e Brasileira pela New York University, em 1973.

Áreas de investigação: Historiografia e Narrativa, História e Literatura, Literaturas Caboverdiana e São Tomense, Neo-realismo português.

Principais publicações: «A decanonização da Inconfidência Mineira e a história de Joaquim Norberto», in R. Reis (ed.), *Toward Socio-Criticism: Luso-Brazilian Literatures*, Tempe, Arizona State University / Center for Latin-American Studies, 1991; «Camilo e a problematização do romance histórico», in *Luso-Brazilian Review*, 30, 1993; «O romance histórico de Camilo: Expectativas frustradas?», in J. C. dos Santos (ed.), *Camilo Castelo Branco: No centenário da morte*, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies, 1995; «Resistência à patriarquia: Sobre dois contos de Miguel Torga», in F. Fagundes (ed.), *Sou um Homem de Granito: Miguel Torga e seu compromisso*, Lisboa, Salamandra, 1997; «José Saramago, Fernão Lopes e uma (re)fundação para Portugal», in P. Medeiros e J. Ornelas (ed.) *Actas do Simpósio Internacional sobre José Saramago*, Lisboa, Caminho (para sair); «The Poetry of Alda Espírito Santo: Convergence toward Liberation», in N. Afolabi e D. Burness (ed.), *Seasons of Harvest: Essays on the Literatures of Angola, Mozambique, Cape Verde, Guinea-Bissau and São Tomé-Príncipe*, Trenton, African World Press (para sair); «(Re)claiming the Heritage: The Narratives of Manuel Veiga», in *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 8 (para sair).

Elvira Cunha de Azevedo MEA

Doutora em História Moderna e Contemporânea, é actualmente Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É vice-presidente do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, dirigindo uma linha de investigação nessa área e coordenando o Seminário de História do Mestrado em Estudos

Africanos; no âmbito da História Moderna dirige o Seminário de Estruturas Religiosas no Mestrado em Estudos Locais e Regionais do Departamento de História.

É membro da World Union of Jewish Studies, do Instituto de História Moderna da FLUP, Vice-Presidente da Associação Portuguesa de Investigação Histórica sobre as Mulheres, Membro da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, do Conselho Científico da Associação Portuguesa de Estudos Judaicos e da Associação de Amizade Portugal-Israel. Tem realizado conferências, participado em congressos e leccionado cursos em várias universidades nacionais e estrangeiras, como Helsínquia, Nancy, Paris (Sorbonne), Rennes, Londres, Santiago de Compostela, Castilla-La Mancha, Nápoles, Udine, Jerusalém, Montreal, Nova Iorque, etc.. Tem dirigido e dirige várias teses de Mestrado e Doutoramento no âmbito da História das Mentalidades na Época Moderna e da História da África de cultura lusófona.

Com uma pesquisa histórica ligada sobretudo ao Judaísmo, Cristãos-novos, Inquisição e Marranismo no âmbito social, cultural e das mentalidades, é autora de dezenas de trabalhos, publicados no País e no estrangeiro, entre os quais se destacam os seguintes: *O Sefardismo na Cultura Portuguesa*, Porto, Paisagem, 1974; *Sentenças da Inquisição de Coimbra em Metropolitanos de D. Frei Bartolomeu dos Mártires (1567-1582)*, Porto, Arquivo Histórico Dominicano Português, 1982; *A Inquisição de Coimbra no Século XVI. A instituição, os homens e a sociedade*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1997; *BEN-ROSH. Arthur Carlos de Barros Basto, o Apóstolo dos Marranos. O proselitismo judaico no século XX*, Porto, Afrontamento, 1997 (Prémio “Eça de Queiroz” de Ensaio Biográfico da Câmara Municipal de Lisboa, 1997); “A Igreja em Reforma”, in J. Serrão e A. H. de O. Marques (dir.), *Nova História de Portugal – Vol. V: Do Renascimento à Crise Dinástica*, Lisboa, Presença, 1998; “O quotidiano entre as grades do Santo Ofício”, in *Em Nome da Fé. Estudos in Memoriam de Elias Lipiner*, São Paulo / Tel Aviv, Perspectiva, 1999; “A Inquisição portuguesa. Apontamentos para o seu estudo”, in *L’Identità Dissimulata. Giudaizanti Iberici nell’Europa Cristiana dell’Età Moderna*, col. “Storia dell’Ebraismo in Italia”, vol. XX, Florença, Leo S. Olschki Ed., 2000.

José Carlos Ribeiro MIRANDA

José Carlos Ribeiro Miranda, nascido em 1954, é Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Doutorou-se em 1993, em Literatura Portuguesa, com uma tese sobre a *Demanda do Santo Graal* no contexto da literatura arturiana europeia, posteriormente publicada sob a forma de dois volumes, o primeiro com o título *A Demanda do Santo Graal e o Ciclo Arturiano da Vulgata* (Porto, 1998), e o segundo, *Galaaz e a Ideologia da Linhagem* (Porto, 1998).

No domínio arturiano, saliente-se ainda a edição e estudo do *Conto de Perom, o Melhor Cavaleiro do Mundo* (Porto, 1994). Nos vários estudos sobre literatura medieval que publicou destaca-se um particular interesse pela contextualização histórica da poesia galego-portuguesa e das narrativas dos livros de linhagens.

Fátima OUTEIRINHO

Professora Auxiliar de Literatura Francesa Contemporânea e Cultura Francesa Oitocentista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde realizou o seu doutoramento em Literatura Comparada, com uma tese intitulada *O Folhetim em Portugal no Século XIX: Uma nova janela no mundo das letras* (2003).

É Membro da Direcção do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, onde integra um projecto sobre literatura de viagem.

Áreas de investigação: Literatura Comparada, Relações Culturais e Literárias Portugal-França, Literatura Moderna e Contemporânea.

Principais publicações: «Le dit et le non-dit chez Jean-Claude Renard», in *Jean-Claude Renard, Poétique et poésie. Actes du Colloque International*, Pau, J. & D. Éditions, 1990; *Lamartine em Portugal. Alguns aspectos da sua recepção (1840-1890)*, Porto, IEFUP, 1992; «A mulher: Educação e leituras francesas na crónica de Ramalho Ortigão», in *Intercâmbio*, 3, 1992; «Monsieur Toussaint: L'expérience dramatique», in Y.-A. Favre (dir.), *Horizons d'Edouard Glissant. Actes du Colloque de Pau*, J. & D. Éditions, 1992; «O Século de Voltaire e de Rousseau: Reflexões em torno da recepção de François-Marie Arouet e de Jean-Jacques Rousseau em Portugal», in *Intercâmbio*, 4, 1993; «Pierre Oster: Une quête du "vent"», in *Pierre Oster. Poétique et poésie. Actes du Colloque du CRPC (26-28 mai, 1992)*, Pau, PUP, 1994; «A recepção crítica da obra de J.-J. Rousseau em Portugal», in *Intercâmbio*, 5, 1994; «As traduções da obra de Rousseau em Portugal: Texto e paratexto», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XII, 1995; «À distância de mais de meio século: Paris em Ramalho Ortigão e Abel Salazar», in *Intercâmbio*, 8, 1997; «Guiomar Torrezão ou memória de uma mulher de letras oitocentista», in *Intercâmbio*, 9, 1998; «Representação do Outro e Identidade: Um estudo de imagens na narrativa de viagem oitocentista», in *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, Granito / Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2000; «A viagem a Espanha. Em torno de relatos de viagem oitocentistas», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIX, 2002.

Maria Cristina PACHECO

Assistente Convidada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, aí obteve o grau de Mestre em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas, com uma tese sobre a obra poética de Tomás Vieira da Cruz. Tem leccionado, a par de outras disciplinas, as Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, área em que prepara o seu doutoramento.

É membro fundador do Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto.

Tem publicações dispersas em actas de colóquios e congressos em que participou, bem como em revistas da especialidade, nomeadamente na *Africana Studia*, do referido Centro de Estudos Africanos.

Belmiro Fernandes PEREIRA

Assistente da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, é Mestre pela Universidade de Coimbra, com uma dissertação intitulada *As Orações de Obediência de Aquiles Estaço* (1989; Coimbra, INIC, 1991). Prepara a sua tese de doutoramento, subordinada ao tema *Retórica e Eloquência no Humanismo Português (sécs. XV-XVI)*.

Áreas de investigação: Retórica e Oratória (Antiguidade, Idade Média e Renascimento); Literatura novilatina; História do livro e das bibliotecas; Descobrimientos portugueses.

Principais publicações: «Livros raros na Biblioteca Municipal de Aveiro», in *Humanitas*, 41-42, 1989-1990; «A fama portuguesa no ocaso do império: A divulgação europeia dos feitos de D. Luís de Ataíde», in *Humanitas*, 43, 1991-1992; «Os Descobrimientos Portugueses e a Rainha Santa na obra poética de Lorenzo Gambara», in *Mis-*

celânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho, Coimbra, INIC, 1992; «A livraria de Aquiles Estaço», in *Humanitas*, 45, 1993; «Nova catequese e artes de pregar», in *Brotéria*, 140, 1995, 2; «Duas bibliotecas humanísticas: Livros doados à Cartuxa de Évora por Diogo Mendes de Vasconcelos e por D. Teotónio de Bragança», in *Humanitas*, 47, 1995; *Ad Praelegendum*, antologia de textos em latim, Porto, Granito, 1997 (org., com Carlos Morais); «António Pinheiro y sus *In tertium M. Fabii Quintiliani librum Commentarii* (1538)», in T. Albaladejo *et al.* (ed.), *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, vol. III.

Maria da Conceição Meireles PEREIRA

Professora Auxiliar do Departamento de História da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A sua investigação e docência (licenciaturas e cursos de mestrado) inscrevem-se no âmbito da História Contemporânea, nas áreas da cultura e da ideologia. Em 1996 realizou provas de doutoramento sobre *A Questão Ibérica. Imprensa e Opinião*, sendo o relacionamento luso-espanhol um dos temas sobre o qual tem estudos publicados.

É vice-presidente do Instituto de História Contemporânea da FLUP e do Centro de Estudos da População e Sociedade, onde coordena uma linha de investigação sobre as relações peninsulares.

Últimos trabalhos publicados: Edição crítica e revisão científica do volume 7 das *Memórias Arqueológicas – Históricas do Distrito de Bragança – Os Notáveis*, de Francisco Manuel Alves, Abade de Baçal, Câmara Municipal de Bragança / Instituto Português de Museus – Museu do Abade de Baçal, 2000; «D. Pedro sujeito à “Rainha do Mundo”. Representações do monarca na historiografia brasileira e portuguesa», in *Actas do Congresso Internacional “D. Pedro Imperador do Brasil, Rei de Portugal. Do Absolutismo ao Liberalismo”*, Porto, 12 a 14 de Novembro de 1998, s/l, CNCDP, 2001; «Sinibaldo de Más: El diplomático español partidario del iberismo», in *Anuario de Derecho Internacional*, Pamplona, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Navarra, XVII, 2001; «A parenética anti-ibérica da 2.^a metade de Oitocentos. A condenação do púlpito», in *Estudos em Homenagem a João Francisco Marques*, Porto, FLUP, s/d [2001], vol. 2; «D. Sinibaldo de Más: A difusão da “Ibéria” em Portugal e do iberismo no Oriente», in *II Encontro Internacional Relações Portugal-Espanha: Uma história paralela, um destino comum?*, Porto, Fundação Rei Afonso Henriques, 2002.

Petar PETROV

Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, onde ensina Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, Literaturas Estrangeiras de Língua Portuguesa e Literatura Comparada. É Mestre em Literatura Brasileira (1989) e Doutor em Literatura Comparada (Portuguesa e Brasileira) (1997) pela Universidade de Lisboa. Em 1998, fez o seu pós-doutoramento na Universidade Lumière, Lyon 2, no domínio da Teoria da Literatura.

Áreas de investigação: Literaturas de Língua Portuguesa; Literatura Comparada e Teoria da Literatura.

Publicações mais relevantes: livros: *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000; *Reaslistmat v Beletristikata na José Cardoso Pires i Rubem Fonseca*, edição bilingue português-búlgaro, Sófia, Karina M, 2002; *Anto-*

loguia na Savremennia Portugalski Razkaz (Antologia do Conto Português Contemporâneo), edição bilingue português-búlgaro, Sófia, Five Plus, 2002 (selecção, notas e redacção); *Antologuia na Mozambikskata Literatura (Antologia da Literatura Moçambicana)*, edição bilingue português-búlgaro, Sófia, Five Plus (selecção, notas e redacção), (no prelo); artigos: «A denúncia social em Rubem Fonseca», in *Letras de Hoje*, vol. 25, PUC-Rio Grande do Sul, Março de 1990; «50 anos de poesia moçambicana», in *Vértice*, 55, Julho-Agosto de 1993; «A ficção de José Cardoso Pires à luz da pós-modernidade», in *Actas do 5.º Congresso Internacional de Lusitanistas*, Lisboa, Lidel, 1998; «O Realismo e os “Realismos” na obra de José Cardoso Pires», in *Scripta*, PUC-Minas Gerais (no prelo); «Transparências e ambiguidades na narrativa moçambicana contemporânea», in *Actas do 4.º Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada* (no prelo); «A dimensão polifónica em *Auto dos Danados* e *Exortação aos Crocodilos* de António Lobo Antunes», in *Actas do I Simpósio Internacional António Lobo Antunes* (no prelo).

Prémios: Prémio Revelação da Associação Portuguesa de Escritores / Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, na modalidade de ensaio, relativo ao ano de 1997, atribuído à tese de doutoramento.

Ana Nascimento PIEDADE

Professora Auxiliar da Universidade Aberta, é Mestre em Estudos Literários Comparados pela Universidade Nova de Lisboa, com a tese *A Questão Estética em Mário de Sá-Carneiro* (publicada pela UA, em 1994), e Doutora em Estudos Portugueses pela Universidade Aberta, com a tese *Fradiquismo e Modernidade no último Eça (1888-1900)*, Lisboa, IN-CM (no prelo). Lecciona a disciplina de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea e o seminário presencial Literatura II, sobre Eça de Queirós e Fernando Pessoa, no Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares.

Foi autora do guião do vídeo *A Personalidade Literária de Mário de Sá-Carneiro* e publicou *Mário de Sá-Carneiro: Ele próprio e o Outro*, catálogo de uma exposição que organizou na 60.ª Feira do Livro de Lisboa, a pretexto da comemoração do centenário do nascimento do poeta. Ganhou em 2001 o Prémio de Ensaio Ernesto Guerra da Cal, instituído pela Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da Morte de Eça de Queiroz e pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, com o estudo *Ironia e Socratismo em “A Cidade e as Serras”*, publicado pelo Instituto Camões em Junho de 2002. Co-organizou em 2001 o Colóquio *Diálogos com Eça no Novo Milénio* no Palácio Fronteira, em Lisboa, estando em curso a publicação das respectivas Actas.

Tem participado, com artigos e comunicações, em diversas publicações e revistas, congressos e colóquios, em Portugal e no estrangeiro.

Maria da Natividade PIRES

Professora Coordenadora do Departamento de Língua Portuguesa e Línguas Estrangeiras da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco, é Mestre em Literatura Comparada Portuguesa e Francesa pela Universidade de Coimbra e Doutora em Literatura Portuguesa pela mesma Universidade, com uma tese intitulada *Da Literatura Tradicional à Literatura Contemporânea – Pontes e Fronteiras* (2001). Na Escola Superior de Educação tem leccionado, entre outras, disciplinas de Literatura Infantil, Literatura e Sociedade, Cultura Portuguesa, Análise e Produção de Texto. Tem

orientado cursos de Formação Contínua de Professores e já leccionou em Cursos de Formação Especializada e no Mestrado que a ESECB promoveu em colaboração com a Universidade de Nottingham. Foi Presidente do Conselho Científico da ESECB em 1997-1999. É também membro do Conselho Científico da Escola Superior de Artes Aplicadas. Na qualidade de investigadora convidada, integra a equipa do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional da Universidade Nova de Lisboa, desde 2002.

Tem vários artigos publicados em revistas da especialidade, em Portugal e no estrangeiro, e em Enciclopédias; é co-autora, com Carlos Reis, do volume *História Crítica da Literatura Portuguesa – O Romantismo*, Lisboa, Verbo, 1993. Alguns dos artigos publicados enquadram-se na sua investigação sobre Literatura Infantil, como por exemplo: «Literatura infantil e educação multicultural», in *Inovação*, vol. 9, 1-2, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional, 1996; «Olhares cruzados – Sob o signo da viagem», in *Do Dragão ao Pai Natal. Olhares sobre a Literatura para a Infância*. Comunicações dos Encontros Luso-Galaico-Francófonos do Livro Infantil, Porto, Campo das Letras, 1999; «Ouverture sur la mer et les autres cultures: L'album portugais à l'heure de l'Europe», in J. Perrot (dir.), *L'Europe, un rêve graphique?*, Paris, L'Harmattan, 2001; várias comunicações, apresentadas em Portugal e no estrangeiro, são também sobre esta área e suas implicações na formação da crianças e do adolescente, ao nível da cidadania, da educação para os valores, etc. (ex: «A look through some Portuguese projects for promoting reading and writing among children and young people – An experience in the toy library of the School of Education of Castelo Branco», Viena, Novembro de 2002).

Maria João PIRES

Professora Associada do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou em 1994 com uma tese sobre o poeta vitoriano Swinburne.

Tem como principais áreas de interesse e especialização os estudos de tradução, a literatura inglesa e norte-americana – poesia do séc. XIX – bem como o estudo da relação de interdisciplinaridade entre a literatura e a teologia, em especial no que concerne os sécs. XIX e XX.

Marie-Hélène PIWNIK

Nascida em 1938, é Professora Catedrática da Universidade de Paris-Sorbonne / Paris IV. Defendeu em 1974 na Sorbonne uma primeira tese de “Troisième Cycle”, intitulada ‘O Anónimo’, *Journal portugais du XVIII^e siècle, 1752-1754*, que foi publicada pela F. Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português (Paris, 1979). Em 1985, defendeu na Sorbonne a tese de “Doctorat d'État”, intitulada *Recherches sur les relations de culture entre l'Espagne et le Portugal dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, publicada em parte sob o título *Échanges erudits dans la Péninsule Ibérique (1750-1767)*, pela F. Calouste Gulbenkian (Paris, 1987).

A sua actividade científica tem dois pólos: a história das ideias, principalmente no século XVIII, com mais de vinte artigos e comunicações dedicados às relações entre Espanha e Portugal e não só (ordens religiosas, oligarquias, correspondências, viagens, livreiros e livraria, leitura e leitores, academias, universidades, etc.); a análise literária, abordando vários autores, entre outros Cesário Verde, Álvaro de Campos, Vito-

rino Nemésio, Miguel Torga, José Saramago, Mário de Carvalho, etc. Sobressai nesta área a produção relativa a Eça de Queiroz, com uma trintena de artigos e comunicações, publicados ou por publicar, principalmente sobre as obras do chamado “Último Eça”, ou seja os romances *A Cidade e as Serras* e *A Ilustre Casa de Ramires*, mas também sobre a correspondência ou os artigos de imprensa, merecendo especial menção os *Contos*, cujo prefácio escreveu para a edição brasileira de Beatriz Berrini. Integra a equipa de Carlos Reis encarregada da edição crítica da obra completa de Eça, tendo organizado o volume de *Contos Póstumos* de iminente publicação, e preparando o volume da totalidade dos *Contos*.

Tem dado um importante contributo para a difusão da cultura portuguesa em França, com traduções de Eça de Queiroz, Vergílio Ferreira, Urbano Tavares Rodrigues, Mário de Carvalho, etc.

Foi eleita membro correspondente da Academia Portuguesa da História em 2002, e é comendadora da Ordem do Mérito portuguesa.

Maria Teresa PRAÇA

Assistente Convidada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde ensina Literatura Francesa dos séculos XVIII e XIX.

Interessa-se particularmente pela problemática do romance no século XIX e está a preparar uma tese de doutoramento sobre o romance francês pós-naturalista.

Principais publicações: «Michel Tournier: “Profession, conteur”», in *Boletim da Universidade do Porto*, 11, 1991; «O “jacobino” em dois romances de Arnaldo Gama: Significações de um estereótipo», in *Actas do Colóquio A Recepção da Revolução Francesa em Portugal e no Brasil*, Porto, FLUP, 1992; «Le paysage dans “La Lézarde”: Quelques réflexions sur un système descriptif», in *Horizons d’Edouard Glissant – Actes du Colloque International*, Pau, J. & D. Editions, 1992; «De l’illusion de la réalité à la réalité de l’illusion: Pratiques narratives à l’époque du Symbolisme», in *European Legacy*, vol. 1, 3, Cambridge, MIT Press Journals, 1996.

Ana Maria Pinhão RAMALHEIRA

Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro e investigadora do Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos (CIEG). Obteve em 1988 o grau de Mestre em Literatura Comparada pela Universidade de Coimbra, com uma dissertação sobre a recepção portuguesa de *Die Mutter* e *Der kaukasische Kreidekreis*, de Bertolt Brecht (versão condensada in: Maria Manuela Gouveia Delille (coord.), *Do Pobre B.B. em Portugal. Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Estante, 1991, pp. 121-181, *passim*). Doutorou-se pela Universidade de Aveiro com a dissertação *Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha – Representações Historiográficas e Literárias (1578-ca. 1800)*, publicada em 2002 (Coimbra: MinervaCoimbra / CIEG / Universidade de Aveiro, + CD-Rom com 49 apêndices documentais).

É Directora do Curso de Licenciatura em Ensino de Inglês e Alemão da Univ. de Aveiro, membro da direcção do CIEG e da direcção da Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos (APEG).

Tem assinado outros trabalhos no âmbito das relações interculturais luso-alemãs, uma área de estudos que continua a privilegiar.

Ana Margarida RAMOS

Assistente, na área da Literatura Portuguesa, do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, é Mestre em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma dissertação intitulada “*As Portas do Cerco*” ou a *Viagem pelas Fronteiras do Romance, do Tempo e da História* (1997), sobre o escritor António Rebordão Navarro. Prepara a sua tese de doutoramento sobre «Aspectos do fantástico na prosa de cordel do século XVIII».

Principais publicações: «O *Memorial do Convento* na tipologia do romance histórico», in L. M. de Abreu (coord.), *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas*, Aveiro, Associação de Estudos Portugueses / Fundação Jacinto Magalhães, 1996; «A viagem de fim de Império na obra de António Rebordão Navarro», in *Revista de Letras da Universidade de Aveiro*, 15, 1998; «Uma leitura de *Amêndoas, doces, venenos*. Ficção e história da sociedade portuense do século XIX», in *Revista de Estudos Portugueses e Africanos*, 32, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2.º semestre de 1998; “*As Portas do Cerco*” ou a *viagem pelas fronteiras do romance, do tempo e da História*, S. João do Estoril, Principia, 1999; “*Memorial do Convento*”: *Da Leitura à Análise*, Porto, Asa, 1999; «Quando o autor se transforma em personagem: Camões e a literatura contemporânea», in *Anais da UTAD*, 5, 2000; «A ficção de uma viagem de regresso à pátria. Um olhar sobre *As Naus* de António Lobo Antunes», in *Revista de Letras da Universidade de Aveiro*, 18, 2001; «Aspectos da prosa de cordel do século XVIII: Os relatos de monstros», in M. S. de Jesus (coord.), *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas – Universidade de Aveiro, 2001; «Imagens da leitura / leitura das imagens: A propósito de *A ilha dos Pássaros Doidos* de Clara Pinto Correia», in F. L. Viana *et alii* (coord.), *Actas do 2.º Encontro Nacional de Investigadores em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*, Braga, Centro de Estudos da Criança – Universidade do Minho, 2001; «O retrato de monstros na prosa de cordel do século XVIII: Tipologias e estratégias textuais», in L. M. Abreu e A. J. Miranda (coord.), *O Discurso em Análise – Actas do 7.º Encontro de Estudos Portugueses*, Aveiro, Associação Labor de Estudos Portugueses, 2001; «Para uma abordagem pedagógico-didáctica de *Davam Grandes Passeios aos Domingos...*», in A. M. Ferreira (coord.), *Presenças de Régio. Actas do 8.º Encontro de Estudos Portugueses*, Aveiro, Associação de Estudos Portugueses / Universidade de Aveiro, 2002 (em co-autoria com Sara Raquel Silva); «Cruzamento de vozes: Da prosa de cordel à literatura contemporânea – Uma leitura de *Os Mensageiros Secundários* de Clara Pinto Correia», in *Actas do IV Congresso Internacional de Língua, Cultura e Literaturas Lusófonas* (no prelo); «Vias da literatura infantil contemporânea: O caso de *A História do Hidroavião* de António Lobo Antunes», *Actas do II Ciclo de Conferências sobre “A Narrativa Breve”*, Universidade de Aveiro (no prelo); *Percursos na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Porto, Asa (no prelo).

Carlos REIS

Professor Catedrático da Universidade de Coimbra.

Foi Professor Convidado das Universidades de Hamburgo, Salamanca e Wisconsin-Madison e Pró-Reitor para a Promoção e Difusão da Língua e Cultura Portuguesa da Universidade Aberta (até 1997). É coordenador da Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós (7 vols. publicados) e da *História Crítica da Literatura Portuguesa* (6 vols. publicados). Foi director da Biblioteca Nacional (de Maio de 1998 a Outubro de 2002), Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas (de Agosto de 1999 a Julho de

2002) e Presidente da Comissão Nacional e da Comissão Executiva do Centenário da Morte de Eça de Queirós (2000-2001).

Principais livros: *Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, Coimbra, 1975; *Introdução à Leitura d'“Os Maias”*, Coimbra, 1978; *Introdução à Leitura de “Uma Abelha na Chuva”*, Coimbra, 1980; *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, 1981; *Construção da Leitura. Ensaio de metodologia e crítica literária*, Coimbra, 1982; *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, 1983; *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, 1987 (em colab. com Ana Cristina M. Lopes; versão brasileira: *Dicionário de Teoria da Narrativa*, São Paulo, 1988); *Para una semiótica de la ideologia*, Madrid, 1987 (versão inglesa: *Towards a Semiotics of Ideology*, Berlin / New York, 1993); *Introdução à Leitura das “Viagens na Minha Terra”*, Coimbra, 1987; *A Construção da Narrativa Queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*, Lisboa, 1989 (em colab. com M. do Rosário Milheiro); *História Crítica da Literatura Portuguesa. O Romantismo*, Lisboa, 1993 (em colab. com Maria da Natividade Pires); *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, 1995; *Eça de Queirós Consul de Portugal à Paris (1888-1900)*, Paris, 1997; *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, 1998; *Estudos Queirosianos. Ensaio sobre Eça de Queirós e a sua Geração*, Lisboa, 1999; *O Essencial sobre Eça de Queirós*, Lisboa, 2000.

Prémios e outras distinções: Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho (1996) da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos Literários; Comendador da Ordem de Isabel la Católica; Benfeitor do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro; Doutor *honoris causa* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Maria João REYNAUD

Professora Associada da Faculdade de Letras do Porto, onde ensina Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea. Doutorou-se em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea em 1997, com uma dissertação sobre Raul Brandão.

Nas áreas do ensaísmo e da crítica literária tem um vasto número de artigos publicados em revistas especializadas, nacionais e estrangeiras. Tem participado em numerosos Colóquios e Congressos nacionais e internacionais e realizado várias acções de extensão universitária em escolas e bibliotecas. Co-organizou os seguintes Colóquios: *Ao Encontro de Raul Brandão*, 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999 (Centro Regional do Porto/ Universidade Católica, *Actas* publicadas em 2000); *Bicentenário de Almeida Garrett* (Ciclo de Palestras, Out.-Nov., 1999 – *Bibliotheca Portucalensis*, II Série, 13-14); *António Nobre no Centenário da sua Morte* (9 e 10 de Novembro de 2000, FLUP / Câmara Municipal de Matosinhos); *50 Anos da Morte de Teixeira de Pascoaes* (2003).

Publicações mais recentes: *Metamorfoses da Escrita (Húmus, de Raul Brandão)*, Porto, Campo das Letras, 2000 (Prémio de Ensaio do Pen Club, 2000); *Húmus, de Raul Brandão*, Edição Crítica, Porto, Campo das Letras, 2000; *Fernando Echevarría: Enigma e transparência (Ensaio)*, Porto, Caixotim Edições, 2001.

Nuno Pinto RIBEIRO

Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se doutorou, em 2001, com uma tese sobre Christopher Marlowe.

O texto dramático isabelino tem constituído a sua área privilegiada de investigação.

Américo Oliveira SANTOS

Assistente Convidado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde obteve o grau de Mestre em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas (1985).

Área de investigação: Teoria da Literatura.

Principais publicações: «*Mensagem*: Mitos e Grifos», in *Nova Renascença*, 18, 1985; «*A Carta de Pero Vaz de Caminha* ou Uma escrita de ervas compridas», in *Anais do I Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica*, Rio de Janeiro, UFF, 1986; «Funções semióticas do mito na *Mensagem* de Fernando Pessoa», Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1984; «Problemas do mito na *Mensagem* de Fernando Pessoa», PUC-Rio Grande do Sul, 1984; «Ilse Losa: A realidade construída», in *Letras e Letras*, 6, 1988; «De Carnide a Corinde: Comutação e transvocalização na génese d'*A Ilustre Casa de Ramires*», in *Actas do I Encontro Internacional de Queirozianos*, Porto, 1990; «Em torno da Poética Regiana», in *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas*, VIII, 1991 (Prémio de Ensaio José Régio, 1990); «Metáfora: Figurações, fulgurações», in *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas*, XV, 1998; «Do Neo-Garretismo e das Viagens ao Portugal», in *Actas do Colóquio De Garrett ao Neo-Garrettismo*, Câmara Municipal da Maia, 1999.

Zulmira C. SANTOS

Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde obteve os graus de Mestre em Literaturas Românicas Modernas e Contemporâneas e de Doutora em Letras (Cultura Portuguesa), com uma tese intitulada *Literatura e Espiritualidade na obra de Teodoro de Almeida [1722-1804]*.

Publicações mais recentes: «Luzes e espiritualidades. Itinerários do século XVIII», in C. M. Azevedo (dir.), *História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, vol. II, 2000; Teodoro de Almeida, *O Feliz Independente*, Porto, Campo das Letras, 2001 (introdução e fixação do texto); «Em busca do paraíso perdido: A *Cronica da Companhia de Jesu no Estado do Brasil* de Simão de Vasconcellos SJ», in *Quando os Frades faziam História. De Marcos de Lisboa a Simão de Vasconcellos*, Porto, CIUHE, 2001; «Juan Antonio Mayans y Siscar [1718-1801], “editor” de Frei Marcos de Lisboa: A introdução às *Crônicas dos Frades Menores* (1788)», in *Frei Marcos de Lisboa: Cronista franciscano e bispo do Porto*, Porto, Anexo XII da Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas, 2002; «Percurso e formas de leitura feminina na segunda metade do século XVIII», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, XIX, 2002; «Cartas, elogios e silêncios: Temas da amizade ilustrada de Gregorio Mayans y Siscar [1699-1781] e Frei Manuel do Cenáculo T.O.R. [1724-1814]», in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, I, Porto, 2003.

Arnaldo SARAIVA

Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Áreas de investigação: Literatura brasileira; Literatura portuguesa; Literaturas orais e marginais.

Principais publicações: *Literatura Marginal/izada*, Porto, 1975; *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Luís de Montalvor*, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco, Porto, Limiar, 1977 (leitura, introdução e notas); *Literatura Marginal/izada: Novos ensaios*, Porto, Árvore, 1980; *Correspondência Inédita de Mário de Sá-Carneiro a Fernando*

Pessoa, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1980 (leitura, introdução e notas); *Fernando Pessoa e Jorge de Sena*, Porto, Árvore, 1982; *Para a História da Leitura de Rilke em Portugal e no Brasil*, Porto, Árvore, 1984; *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português: Subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*, 3 vols., Porto, 1986; *Carlos Drummond de Andrade – 65 anos de poesia*, 2.^a ed., Lisboa, “O Jornal”, 1989 (organização); *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, 1995; *Fernando Pessoa Poeta-Tradutor de Poetas: Os poemas traduzidos e o respectivo original*, Porto, Lello, 1996 e Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999; *O Livro de Poemas de Luís de Montalvor*, Porto, Campo das Letras, 1998 (leitura, estudos e notas).

Maria Alzira SEIXO

367

Professora Catedrática, recentemente aposentada, de Literatura Francesa da Universidade de Lisboa. Leccionou também nas Universidades de Évora, do Minho, de Poitiers, da Califórnia (Santa Barbara), de Chicago, da Polinésia Francesa e de Johns Hopkins (Baltimore). Ensinou ainda, durante cinco anos, no programa intensivo «Estudos de Literatura Europeia», das Universidades de Utrecht, K. U. Leuven, Paris-IV, Göttingen e Lisboa.

Foi presidente da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, da Associação Internacional de Literatura Comparada e da Federação Internacional de Línguas e Literaturas Modernas, sendo actualmente membro honorário da primeira e presidente honorária das duas últimas. Coordenou o Seminário de Estudos “A Viagem na Literatura”, para a CNCDP. Fundou as revistas *Ariane* (de estudos franceses) e *Dedalus* (de literatura comparada). Dirigiu a colecção “Práticas de Leitura”, da Editora Arcádia, “Textos Literários”, da Editorial Comunicação e “Viagem”, da Editorial Cosmos. Organizou cerca de quarenta congressos e reuniões de carácter científico, em Portugal e no estrangeiro. Participou em cerca de trezentas reuniões desse tipo, com comunicações e conferências. Recebeu o Prémio de Ensaio do Pen Clube de 1987, o Prémio Jacinto do Prado Coelho (da Associação de Críticos Literários) de 2001 e o Prémio de Ensaio do Pen Clube de 2002. É membro da Academia Europeia.

Áreas de investigação: Literatura Portuguesa Contemporânea, Literatura Francesa, Literatura Comparada, Literatura de Viagens, Literatura e Outras Artes, Literatura e Cultura de Massas, Pós-modernismo e pós-colonialismo.

Principais publicações: *A Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, IN-CM, 1986 (1.^a ed., 1968); *Discursos do Texto*, Lisboa, Bertrand, 1977; *Le parcours du plaisir* (Francia de Charles Sorel), Paris, Fundação Gulbenkian, 1985; *A Palavra do Romance*, Lisboa, Horizonte, 1986; *Poéticas da Viagem na Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1998; *Lugares da Ficção em José Saramago*, Lisboa, IN-CM, 1999; *Le Sens du voyage dans l'écriture romanesque* (ed. bilingue, grego e francês), Atenas, Centro de Estudos Neo-Helénicos, 2000; *Outros Erros. Ensaios de literatura*, Porto, Asa, 2001; *Os Romances de António Lobo Antunes. Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*, Lisboa, Dom Quixote, 2002; organização e colaboração: *Três Ensaios sobre a Obra de Manuel da Fonseca*, Lisboa, Comunicação, 1980; *Leituras de Roland Barthes*, Lisboa, Dom Quixote, 1982; *Poéticas do Século XX*, Lisboa, Horizonte, 1984; *O Corpo e os Signos (Ensaios sobre «O Físico Prodigioso» de Jorge de Sena)*, Lisboa, Comunicação, 1990; *A História Trágico-Marítima. Análises e Perspectivas*, Lisboa, Cosmos, 1996; *Viagem e Literatura*, Mem-Martins, Europa-América, 1997; *Les récits de voyage: Typologie, historicité*, Lisboa, Cosmos, 1999; *O Discurso Literário da “Peregrinação”*, Lisboa,

Cosmos, 1999; *A Vertigem do Oriente. Modalidades discursivas no encontro de culturas*, Lisboa, Cosmos, 1999; *Pessoa / Colloque de Cerisy*, Paris, Christian Bourgois, 2000; *The Paths of Multiculturalism. Travel Writings and Postcolonialism*, Lisboa, Cosmos, 2000; *Travel Writing and Cultural Memory*, Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi, 2000; *La Porta d'Oriente: Viaggi e poesia*, Lisboa, Cosmos, 2002.

Tem várias dezenas de trabalhos publicados (não reunidos nos livros acima referidos) em diversos volumes colectivos, em actas de congressos, em revistas nacionais e estrangeiras e em jornais literários.

Anne SLETJØE

Nasceu em Oslo em 1951. Fez o Mestrado em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade de Oslo, onde depois se doutorou em 1993, com uma tese sobre o *Macunaíma* de Mário de Andrade e o Modernismo Brasileiro, e onde lecciona Literatura Portuguesa e Brasileira, desde 2001 como Professora Catedrática.

Susana Afonso de SOUSA

Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses e Ingleses, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (1999). Leccionou em várias escolas do ensino oficial. É docente no Colégio Nossa Senhora do Rosário (Porto), onde lecciona as disciplinas de Língua Portuguesa, Inglês e a área curricular não disciplinar de Estudo Acompanhado. Neste contexto, integra um grupo de trabalho que, em parceria com a Universidade do Minho, tem vindo a desenvolver um conjunto de manuais para a área de Estudo Acompanhado, orientados para a promoção de competências auto-regulatórias da aprendizagem. Frequenta o Mestrado de Linguística e Ensino da Língua, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, encontrando-se em fase de elaboração da respectiva tese.

A sua principal área de interesse é a Linguística de Texto, nomeadamente o estudo da competência literária.

Pedro TAVARES

Pedro Vilas Boas Tavares, natural do Porto, é actualmente Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde obteve o grau de Doutor em Letras, especialidade de Cultura Portuguesa, com a tese *Beatas, Inquisidores e Teólogos. Reacção portuguesa a Miguel de Molinos*, 2 vols. (2002).

Dedica especial atenção ao estudo das correntes de espiritualidade e sentimento religioso em Portugal nos séculos XVI, XVII e XVIII. Tem sido investigador do Instituto de Cultura Portuguesa, do Instituto de Estudos Ibéricos, da FLUP, bem como do Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade.

Neste âmbito, tem mais de meia centena de títulos publicados, em revistas de especialidade e em actas de congressos, nacionais e internacionais, em que participou. Ajudou a organizar e incluiu trabalhos da sua autoria na *Antologia de Espirituais Portugueses* (Lisboa, IN-CM, 1994), colaborou no *Dicionário de História Religiosa de Portugal* (Lisboa, Universidade Católica / Círculo de Leitores, 2000), na *Nova História de Portugal*, vol. VIII (Lisboa, Presença, no prelo) e em significativo número de outras obras colectivas.

Outras publicações relevantes: «Da ideia de cultura à cultura portuguesa: Reflexões sobre o devir histórico em Oliveira Martins», in *Problemáticas em História Cultural*,

Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, FLUP, 1987; «A pregação ao serviço da revolução: O Porto e a instauração do liberalismo num sermão de Frei António de Santa Bárbara», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, IV, 1987; «Pedro de Santa Maria e o “modus orandi” de Frei Luís de Granada», in *Actas do Colóquio Comemorativo do IV Centenário da Morte de Frei Luís de Granada*, Lisboa, 1988; «Participação dos Lóios nas primeiras “missões” africanas», in *Actas do Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época*, vol. V, Porto, 1989; «Ética e dialéctica dos sentimentos nas Máximas de Frei Afonso dos Prazeres», in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, vol. II, Porto, 1991; «Das crónicas da ordem às leituras: A Livraria dos Franciscanos de Caminha do séc. XVI», in *Archivo Ibero-Americano*, LI, Madrid, 1991; «“O Defensor da Religião” contra o ideário da Revolução Francesa», in *Actas do Colóquio “A recepção da Revolução Francesa em Portugal e no Brasil”*, vol. I, Porto, 1992; «D. Diogo da Anunciação Justiniano, Arcebispo de Cranganor, perante a Corte de Roma», in *Actas do Congresso Comemorativo do IV Centenário do Seminário de Évora*, Évora, 1994; «Caminhos e invenções de santidade feminina em Portugal nos séculos XVII e XVIII», in *Via Spiritus*, 3, 1996; «Hora e imagens da morte na pastoral missionária. Os Brados do Bispo de Cabo Verde, D. Frei José de Santa Maria de Jesus (1731)», in *Actas do Colóquio “Os ‘últimos fins’ na cultura ibérica dos séculos XV-XVIII”*, CIUE / ICP da FLUP, 1997; «O baptismo do príncipe de Bissau em Lisboa em 1694 (Apreciações do nuncio apostólico)», in *Actas do Colóquio “Piedade Popular. Sociabilidades – Representações – Espiritualidades”*, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa / Terramar, 1999; «Domingos Peres, professor de matemática da Princesa Maria de Portugal, na fundação de um beatério quinhentista», in *Actas do Colóquio “D. Maria de Portugal, Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo. As relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos”*, CIUE / ICP da FLUP, 1999; *Para uma Revisitação dos Cónegos Lóios*, Porto, Ed. do Autor, 1999; «Paulo de Portalegre, hagiógrafo e primeiro memorialista lóio», in *Volume de homenagem ao Prof. Jesús Montoya*, Universidade de Granada, Departamento de Filologia Romanica, 2000; «Da reforma à extinção: A Inquisição perante as “Luzes”», in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, Anexo XII, 2002; *Inventário da Livraria de Santo António de Ponte de Lima*, Porto, CIUE, 2000 (dir. de José Adriano de Freitas Carvalho) (no prelo).

Marta VÁRZEAS

Assistente Convidada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, é Mestre em Literatura Grega pela Universidade de Coimbra, com a dissertação *Silêncios no Teatro de Sófocles* (Lisboa, Cosmos; no prelo).

Áreas de investigação: Teatro grego antigo e Retórica sofisticada.

Ana Isabel VASCONCELOS

Professora no Departamento de Língua e Cultura Portuguesas da Universidade Aberta, onde lecciona, desde 1991, História do Teatro Português. É Mestre em Estudos Literários Comparados pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a dissertação *Pedro o Cru: O real e o simbólico*. Obteve em 2000 o grau de Doutor em Estudos Portugueses, na especialidade de Literatura Portuguesa, pela Universidade Aberta, com a tese intitulada *O Drama Histórico Português no Século XIX ou Ficções da Representação Histórica no Tempo de Almeida Garrett (1836-56)*.

Especialista nos estudos teatrais relativos à primeira metade do século XIX, tem-se interessado também por questões de didáctica do texto dramático e, neste âmbito, tem dinamizado cursos e seminários destinados a docentes do ensino secundário.

Filomena VASCONCELOS

Professora Associada do Departamento de Estudos Anglo-Americanos da Faculdade de Letras do Porto. Tem leccionado disciplinas das áreas de Literatura Inglesa (sécs. XIX e XX), Cultura Inglesa e Teoria da Literatura, sendo estas as suas principais áreas de investigação.

Integra o grupo de trabalho de tradução da obra dramática de Shakespeare, inscrito na Unidade de Investigação da FCT do Instituto de Estudos Ingleses da FLUP, tendo já publicado a sua tradução de *Ricardo II*.

Cristina VIEIRA

Cristina Maria da Costa Vieira (n. Porto, 1973) é Assistente do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, onde tem leccionado cadeiras no âmbito da Literatura. Obteve em 2000 o grau de Mestre em Estudos Portugueses e Brasileiros pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com uma dissertação subordinada à temática feminina no romance *A Esmeralda Partida* de Fernando Campos. Prepara a sua tese de doutoramento, com o tema *A construção da personagem romanesca na obra de Fernando Campos*.

Tem dispersos artigos de cariz literário em revistas da especialidade, como *Bro-téria* e *à Beira...*, em actas de colóquios e nas páginas culturais do *Jornal do Fundão*. Publicou em Setembro de 2002, pela Difel, o ensaio *O Universo Feminino n' "A Esmeralda Partida" de Fernando Campos*.

Darío VILLANUEVA

Nascido em Vilalba, Galiza, em 1950, é Doutor em Filologia Hispânica pela Universidade Autónoma de Madrid. É Catedrático de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de Santiago de Compostela, de cuja Faculdade de Filologia foi Decano entre 1987 e 1990. É académico correspondente da Real Academia Espanhola desde 1991 e da Academia Argentina de Letras desde 2002. Foi Reitor da sua Universidade, entre 1994 e 2002.

Foi professor visitante ou conferencista em Universidades da África do Sul, Alemanha, Argentina, Austrália, Bélgica, Canadá, Egipto, Estados Unidos, França, Holanda, México, Portugal, Reino Unido, República Dominicana, Suécia e Suíça, e publicou uma centena de artigos de teoria, crítica e literatura comparada em revistas espanholas e internacionais. É Presidente da Sociedad Española de Literatura General y Comparada e membro da Asociación Internacional de Hispanistas, da Sociedad Española de Semiótica, da Twentieth Century Spanish Association of America e da Internacional Association of Comparative Literature, a cuja Junta Executiva pertenceu. É Doutor Honoris Causa pela Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica (Peru), pela Universidade de Birmingham (Reino Unido), pela Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES) de Buenos Aires, pela Universidad de Colorado, Boulder (EUA), pela Universidad Ricardo Palma, Lima (Peru) e pela Universidad de Karlstad (Suécia).

Últimos livros publicados: *El comentario de textos narrativos: La novela* (1989; 3.ª ed., 1995), *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada* (1991), *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual* (1991) (em colaboração com J. M. Viña Liste; traduzido para árabe pelo Conselho Superior de Cultura do Egito, 1998); *Teorías del realismo literario* (1992; finalista do Prémio Nacional de Ensaio em 1993; traduzido para inglês em 1997 pela State University of New York Press). Publicou em 1994 a segunda edição dos seus dois primeiros livros, *“El Jarama” de Sánchez Ferlosio: Su estructura y significado* (Universidad de Santiago de Compostela, 1973 e Edición Reichenberger, Kassel, 1994) e *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Barcelona, Editorial Antrhopos, 1977 e 1994). Entre os seus últimos trabalhos estão dois volumes por si compilados: *Avances en teoría de la literatura* (Universidad de Santiago de Compostela, 1994; 2.ª ed., 1999) e *Curso de teoría de la literatura* (Madrid, Taurus, 1994), bem como *La poética de la lectura en Quevedo* (Universidad de Manchester, 1995).

Regina ZILBERMANN

Natural de Porto Alegre, é Doutora em Romanística pela Universidade de Heidelberg e professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, onde lecciona Teoria da Literatura e Literatura Brasileira.

Dirige a Faculdade de Letras e coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras. Realizou o pós-doutoramento no Center for Portuguese & Brazilian Studies, da Brown University, Rhode Island (EUA). É pesquisadora 1A do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Coordenou a área de Letras e Linguística entre 1991-92 e 1993-95, da Fundação CAPES, fazendo parte de seu Conselho Técnico-Científico. Participou, entre 1999 e 2001, do Comitê Assessor para a área de Letras e Linguística, do CNPq. Recebeu, em 2000, na Universidade Federal de Santa Maria, o título de Doutor *Honoris Causa*.

Principais publicações: *A Invenção, o Mito e a Mentira* (1973), *“São Bernardo” e os Processos da Comunicação* (1975); *Do Mito ao Romance: Tipologia da ficção brasileira contemporânea* (1977); *A Literatura no Rio Grande do Sul* (1980); *A Literatura Infantil na Escola* (1981); *Literatura Infantil: Autoritarismo e emancipação* (1982); *Literatura Infantil Brasileira: História & histórias* (1984); *Literatura Gaúcha: Temas e figuras da ficção e poesia do Rio Grande do Sul* (1985); *Um Brasil para Crianças* (1986); *Leitura: Perspectivas interdisciplinares* (1988); *A Leitura e o Ensino da Literatura* (1988); *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989); *A Leitura Rarefeita* (1991); *Roteiro de uma Literatura Singular* (1992); *A Terra em que Nascestes: Imagens do Brasil na literatura* (1994); *A Formação da Leitura no Brasil* (1996); *O Berço do Cânone* (1998); *Pequeno Dicionário da Literatura do Rio Grande do Sul* (1999); *Fim do Livro, Fim da Leitura?* (2001); *O Preço da Leitura* (2001).

PROGRAMA DO COLÓQUIO

Organização

Presidente

Maria de Fátima Marinho

Comissão Organizadora

Arnaldo Saraiva, Isabel Pires de Lima, Maria João Reynaud, Maria de Lurdes Sampaio, Pedro Tavares, Rosa Maria Martelo

Comissão Executiva

Ana Paula Coutinho, Francisco Topa, José Carlos Miranda, Pedro Eiras, Zulmira Santos

13 de Novembro

Anfiteatro Nobre da FLUP

09h30 **Sessão Inaugural**

10h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: Arnaldo Saraiva

Aníbal Pinto de Castro (Univ. de Coimbra)
«Camilo e a História»

Maria Alzira Seixo (Univ. de Lisboa)
«Literatura e História – Poética da descoincidência em *Peregrinação de Barnabé das Índias*, de Mário Cláudio»

Manuel Gusmão (Univ. de Lisboa)
«Da literatura enquanto configuração histórica do humano»

Darío Villanueva (Univ. de Santiago de Compostela)
«Literatura europeia e construção colonial da realidade americana»

13h00 Almoço no Círculo Universitário do Porto

15h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: Manuela Delille

Mauro Cavaliere (Univ. de Estocolmo)

«A relevância do argumento histórico na *Castro* de A. Ferreira»

Ana Margarida Ramos (Univ. de Aveiro)
«Da História e das *estórias* em textos de literatura de cordel do século XVIII»

Zulmira C. Santos (Univ. do Porto)
«Discurso do passado, discursos do presente: Os cruzamentos da “história” em *O Feliz Independente* (1779) de Teodoro de Almeida [1722-1804]»

Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara (Univ. Aberta)
«*Mundanidade* e quotidiano na cultura portuguesa de setecentos: *Escritas* codificadas de comportamento social»

376

Anfiteatro 1

Presidente: Álvaro Manuel Machado

Cristina A. M. de Marinho (Univ. do Porto)
«De uma poética lafontainiana do jardim a *Monsieur le Jardinier*. Metáforas do Classicismo»

Maria da Natividade Pires (Inst. Politécnico de Castelo Branco)
«D. Sebastião na literatura belga – Perspectiva crítica das relações História-Mito»

Ana Maria Pinhão Ramalheira (Univ. de Aveiro)
«Portugal na Alemanha da *Aufklärung* – O estigma do sebastianismo messiânico»

José Domingues de Almeida (Univ. do Porto)
«Littérature et concept de *déshistoire* dans le débat de la *belgitude*»

Marie-Agnès Boxus (Univ. do Porto)
«Pierre Mertens: Une écriture personnelle sensible aux vibrations de l'Histoire internationale contemporaine»

16h45 Pausa para café

17h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: Aníbal Pinto de Castro

Maria Fernanda de Abreu (Univ. Nova de Lisboa)
«Gabriel García Márquez: Memórias, fábula, História»

Pedro Tavares (Univ. do Porto)
«Camilo perante a repressão inquisitorial do embuste e da falsa santidade. O caso de *O Santo de Midões*»

Isabel Margarida Duarte (Univ. do Porto)
«*A Ilustre Casa de Ramires*. Maturidade do relato de discurso em Eça de Queirós»

Glória Bastos (Univ. Aberta)

«Visões da História na literatura dramática para crianças»

Anfiteatro 1

Presidente: Marie-Hélène Piwnik

Maria da Conceição Meireles Pereira (Univ. do Porto)

«A pena em vez da espada – Teatro e questão ibérica»

Adelaide Pereira Milán da Costa (Univ. Aberta)

«O romance histórico do séc. XIX enquanto factor de construção da memória da cidade do Porto – *Os Tripeiros* de Coelho Lousada

Ana Isabel Vasconcelos (Univ. Aberta)

«A recriação da figura do Marquês de Pombal num drama histórico oitocentista»

Maria Isabel João (Univ. Aberta)

«Literatura e comemoração: O descobrimento do Brasil em dois romances do século XIX»

Maria Antonieta Cruz (Univ. do Porto)

«A vida política através das *Farpas* (1871-1885): Realidade ou “ilusão da aparência”?»

20h00 Jantar no Círculo Universitário do Porto

14 de Novembro

09h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: Darío Villanueva

Ana Maria Guedes Ferreira (Univ. do Porto)

«Plutarchi *Vitæ Parallelae*: A biografia como compromisso entre literatura e História»

Belmiro Fernandes Pereira (Univ. do Porto)

«Entre Literatura e História: A *chria* na pedagogia retórica»

Jorge Deserto (Univ. do Porto)

«A representação da História na tragédia grega»

Marta Várzeas (Univ. do Porto)

«Entre a História e a ficção: Os discursos na obra de Tucídides»

João Minhoto Marques (Univ. do Algarve)

«Representações bucólicas em *Geórgicas*, de Fernando Echevarría»

Anfiteatro 1

Presidente: Gregory McNab

Maria do Céu Marques (Univ. Aberta)

«U.S.A. Uma leitura da História através do texto literário»

Nuno Pinto Ribeiro (Univ. do Porto)

«A parábola do judeu: Brevíssima crónica de um *hermoso placer de los dineros*»

Filomena Vasconcelos (Univ. do Porto)

«Histórias e tempos revisitados em expressões da arte vitoriana»

Adriana Bebianco (Univ. de Coimbra)

«A História como aventura: Entre o escapismo e o questionamento»

Maria João Pires (Univ. do Porto)

«Visões da História da América em Melville, Whitman e H. Crane»

10h45 Pausa para café

11h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: Carlos Reis

Gregory McNab (Univ. de Rhode Island)

«Incompetência, perplexidade e a História em alguns romances de Alves Redol»

Maria Manuela Delille (Univ. de Coimbra)

«Ficção e História: O episódio de Inês de Castro num romance português e num drama alemão contemporâneos»

Celia Fernández Prieto (Univ. de Córdoba)

«El anacronismo: Formas y funciones»

Regina Zilbermann (Pontifícia Univ. Católica do Rio Grande do Sul)

«Da memória para a História – O tempo recuperado em Marcel Proust e Erico Verissimo»

13h00 Almoço no Círculo Universitário do Porto

15h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: Regina Zilbermann

Arnaldo Saraiva (Univ. do Porto)

«O *Auto do Frade*: A velha e a nova história»

Petar Petrov (Univ. do Algarve)

«*Estória* e História na prosa de Guimarães Rosa»

José Maria Cançado (Univ. Federal de Minas Gerais)
«História e memória vidente: A obra de Pedro Nava»

Maria Cristina Pacheco (Univ. do Porto)
«Breves apontamentos sobre a relação História/Literatura no caso das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa»

Anfiteatro 1

Presidente: Pere Ferré

Teresa Amado (Univ. de Lisboa)
«Uma história é uma história é uma história»

Márcio Muniz (Univ. de Santiago de Compostela)
«Ordenando a História: Uma leitura do *Livro dos Conselhos* d'El Rei Dom Duarte»

José Carlos Ribeiro Miranda (Univ. do Porto)
«Garcia Mendes d'Eixo e as duas faces de Janus»

Ludumila Aragão (Univ. Católica de Viseu)
«Genevra, Lançarote e Galeote: Um caso de amor cortês»

John Greenfield (Univ. do Porto)
«A história na *estoire*: Algumas considerações sobre a 'ficcionalização' da história em obras narrativas do período cortês»

16h45 Pausa para café

17h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: Ana Paula Ferreira

Rosa Maria Goulart (Univ. dos Açores)
«A(s) História(s) que Almeida Faria contou»

Anne Sletsjøe (Univ. de Oslo)
«*A Demanda de D. Fuas Bragatela* – Um romance histórico?»

Kathryn Bishop-Sanchez (Univ. de Wisconsin, Madison)
«Nos interstícios da ficção: *Lílias Fraser* e a re-invenção da História»

Orlando Grossegeisse (Univ. do Minho)
«Narrar sob os fumos do Holocausto – Relendo *Memórias duma Nota de Banco* de Paço d'Arcos»

José Adriano de Freitas Carvalho (Univ. do Porto)
«Artur Eugénio Lobo de Ávila ou o romance ao serviço da História»

Anfiteatro 1

Presidente: Teresa Amado

Ana Margarida Chora (Escola Secundária D. Manuel Martins, Setúbal)
«A pseudo-História na evolução heróica de Lancelot»

João Dionísio (Univ. de Lisboa)
«Traduzir o Humanismo em Portugal»

José Meirinhos (Univ. do Porto)
«Reconstruções literárias da História. O caso da filosofia medieval»

Teresa Araújo (Univ. Nova de Lisboa)
«Memórias literárias portuguesas de romances sobre a perda de Alhama»

Maria Luísa Malato Borralho (Univ. do Porto)
«Porque é que a História esqueceu a literatura do século XVIII»

15 de Novembro

09h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: José Adriano de Freitas Carvalho

Eunice Cabral (Univ. de Évora)
«A História como o intratável em *Signo Sinal* de Vergílio Ferreira»

Maria Paula Ferreira da Cunha Lamas (Univ. Aberta)
«Cruzando a Literatura e a História em Teixeira de Pascoaes»

Ana Nascimento Piedade (Univ. Aberta)
«Eça, Pessoa e “o esplendor de Portugal”»

A. Ferreira de Brito (Univ. do Porto)
«De como as musas se foram embora – Da inspiração à expiação»

Álvaro Manuel Machado (Univ. Nova de Lisboa)
«Literatura e História: A alegorização da História em Raul Brandão»

Susana Afonso de Sousa (Colégio de N. Senhora do Rosário – Porto)
«A reescrita da História em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago»

Anfiteatro 1

Presidente: Anne Sletsjøe

Cristina Vieira (Univ. da Beira Interior)
«Construções singulares em torno do mito sebástico: *O Mosteiro*, de Agustina Bessa-Luís, e *A Ponte dos Suspiros*, de Fernando Campos»

Maria Manuela da Silva Duarte (Inst. Politécnico da Guarda)
«Autópsia de um Mar de Ruínas – A ficção na senda da História»

Pedro Eiras (Univ. do Porto)
«Deus e o seu poeta não são escriturários – Ficções da História em Maria Gabriela Llansol»

Elvira Cunha de Azevedo Mea (Univ. do Porto)
«O resgate dos meninos de S. Tomé em *Oríon*»

Ana Paula Ferreira (Univ. da Califórnia em Irvine)
«Inexplicáveis percalços: A apreensão do Real na ficção de Lídia Jorge»

10h45 Pausa para café

11h00

Anfiteatro Nobre

Presidente: Manuel Gusmão

Maria João Reynaud (Univ. do Porto)
«Ficção e História: O lugar do Outro – *Converso ou La fuite au Mexique*, de Michel Host»

Maria do Nascimento Oliveira Carneiro (Univ. do Porto)
«Faire revivre l'Antiquité: Un français du XIX^e siècle au temps de Titus»

Fátima Outeirinho (Univ. do Porto)
«A presença da História nas edições do romance histórico traduzido de Alexandre Dumas»

Maria Teresa Praça (Univ. do Porto)
«Balzac historiador da vida privada: *Mémoires de deux jeunes mariées*»

Anfiteatro 1

Presidente: Rosa Maria Goulart

Laura Fernanda Bulger (Univ. de Trás-os-Montes e Alto Douro)
«As histórias da História Literária»

Américo Oliveira Santos (Univ. do Porto)
«Poética, História e Poética Histórica»

Rui Estrada (Univ. Fernando Pessoa)
«Um Pé na História»

Teresa Cristina Cerdeira (Univ. Federal do Rio de Janeiro)
«Dos vícios e virtudes da História na ficção»

Jeroen Dewulf (Univ. do Porto)

«E se toda a história fosse ficção? – Reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história»

13h00 Almoço no Círculo Universitário do Porto

15h00

Sessão no Fórum da Câmara Municipal da Maia

Presidente: Celia Fernández Prieto

Marie-Hélène Piwnik (Univ. de Paris IV)

«De Sienkiewicz a Mário de Carvalho: Duas construções da História»

Luís Adão da Fonseca (Univ. do Porto)

«As relações entre História e Literatura no contexto da actual crise da dimensão social da narrativa historiográfica»

Carlos Reis (Univ. de Coimbra)

«De Garrett a Eça: Razões da História»

Maria de Fátima Marinho (Univ. do Porto)

«O discurso da História e da ficção: Modificação e permanência»

16h45 Pausa para café

17h00 Mesa-redonda com os escritores Agustina Bessa-Luís, Fernando Campos, Helder Macedo e Michel Host.

Moderadora: Isabel Pires de Lima.

20h00 Jantar oferecido pela Câmara Municipal da Maia

